



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fiktion als widerständiges Element in Alexander Kluges
ABSCHIED VON GESTERN (1966/67)“

verfasst von

Hüseyin Kocintar

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- u. Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Für meine Eltern Mustafa und Cidem

A. Inhaltsverzeichnis	2
------------------------------------	---

1. Einleitung	3
 2. Geschichte und Entstehung des <i>Neuen Deutschen Films</i>	
2.1 Anschluss: Idylle im deutschen Nachkriegskino.....	5
2.2 Krise: Umbrüche in der Filmindustrie.....	11
2.3 Exkurs: <i>Nouvelle Vague</i> und Oberhausen.....	18
2.4 Emanzipationsversuche: Anfänge des Neuen Deutschen Films.....	23
 3. Ästhetik	
3.1 Ästhetik im westdeutschen Autorenfilm.....	31
3.2 ABSCHIED VON GESTERN Teil 1.....	37
3.3 Zur Fiktion.....	43
3.3.1 Modelle zur Fiktion.....	43
3.3.2 Fiktion bei Kluge.....	50
3.3.3 Fiktion nach Rancière: Konsens vs. Dissens.....	53
3.4 Zur Rolle der Phantasie.....	56
3.5 Kluges Realismuskonzept.....	64
 4. Politik und Ästhetik	
4.1 Fiktion als Protest und Widerstand.....	67
4.2 Widerstand und Alterität.....	71
4.3 Alterität bei Kluge.....	74
4.4 ABSCHIED VON GESTERN Teil 2.....	76
 5. Conclusio	78
 6. Literaturverzeichnis	81
6.1 Filmographie.....	87

B. Abstract

C. Lebenslauf

1. Einleitung

Fiktion im Sinne eines Konsenses oder einer Identität bildet lediglich eine Fortsetzung vorgefertigter Praktiken, denen sie fraglos folgt und sich unterwirft. Sie dient dabei vorrangig der Unterhaltung oder zu kommerziellen Zwecken und hat begrenzte Möglichkeiten ein Anderes zu verkünden. Kurz nach dem 2. Weltkrieg befand sich der westdeutsche Film nicht nur in dieser ästhetischen Krise des Konsenses, sondern sah sich auch zunehmend von verschiedenen Ideologien und einem ökonomischen System in seinen Manifesten bedroht. In seinen Grundzügen war der westdeutsche Nachkriegsfilm nämlich die Fortführung des NS-Kinos und seiner Gesinnung durch idyllische Bilderreihen und Heimatliebe. Fehlende oder mangelhafte Subventionierung verminderte automatisch auch die Möglichkeiten von Alternativen. So lag die oberste Priorität bei den Verantwortlichen, eine finanzielle Sicherheit für engagierte Filmemacher zu schaffen und sich zunehmend vom alten Kino und seinen Techniken, Formen und Inhalten zu verabschieden. Doch die Forderung und das Versprechen eines anderen Kinos blieben erst einmal uneingelöst. Man musste nämlich einsehen, dass selbst die verborgenen oder intimsten Kräfte menschlicher Wahrnehmungsweisen, wie etwa die Phantasie oder das Vorstellungsvermögen von ökonomischen bzw. ideologischen Interessen und Einflüssen „befleckt“ waren. Auch wenn die Bemühungen inhaltlich und formal allmählich in Richtung eines unabhängigen Films liefen, brachten sie vom Prinzip her nur eine tendenziöse Verbesserung mit und keine wirkliche Veränderung. Alexander Kluge versuchte beides zu bewältigen und widersetzte sich mit seinem spezifischen Verständnis von Realismus diesem Eklektizismus, um gleichzeitig damit eine Ästhetik des deutschen Films zu etablieren. Kluge nach sollte nämlich „die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist“¹ auch dargestellt werden. Von diesem Standpunkt aus operiert Kluge und leistet Protestarbeit gegen Vereinnahmungstendenzen einer herrschenden Klasse und ihrer vehementen Trennungspolitik, die vorgefertigte, allzu leichte Lösungen liefert und ein Abdrängen oder eine Verschiebung ihrer Denknorm in andere, entgegengesetzte Richtungen nicht toleriert und dadurch ein Anderes, Fremdes verhindert. Die ökonomische Herrschaft vertrat nämlich ein Realismusverständnis das allein von rationalen Grundsätzen bestimmt war, nur diese wurden anerkannt, waren konstituierend und gültig in ihren Aussagen. Fiktion wurde darin als ein Ausdruck der Sinne verstanden und diese konnten das Urteilsvermögen täuschen oder verwirren, wodurch sie systematisch unterdrückt wurden. Die Ratio der industrialisierten Welt hingegen stand für Wissenschaft und Lehre, somit auch für vermeintliche Wahrheit. Sie war dem Anschein nach unfehlbar in ihren Aussagen und nahm sich die alleinige Legitimation,

¹ Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975, S. 215

Recht auszusprechen und das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, Urteile zu fällen, das Denken und die Welt zu lenken, ohne die Träume und Wünsche der Individuen zu berücksichtigen. Durch die Trennung von Dichtung und Wahrheit wird auch eine bestimmte Aufteilung deklariert, die über die Teilhabe am gesellschaftlichen und politischen Geschehen entscheidet. Das Unterdrückte, Stumme ist der ungültige Teil der Geschichte der nicht offenbart ist und ausgeschlossen im Untergrund festsitzt, in der Hierarchie ganz unten steht, während an der Oberfläche der Real-Terror weiter arbeitet und Sklaverei betreibt. Ein Realismus ohne Fiktion ist daher nur halbe Realität, denn Realität wird von diesem seinen subversiven Anderen bewohnt. Sobald sie diese Wahrheit des Anderen im Selben (an)erkennt, wird sie eben zu Subversion oder Protest und leistet Widerstand gegen ökonomische und illusionistische Vereinnahmungsversuche, die unaufhörlich Konsens produzieren und eine schöne heile Welt propagieren. Das Wechselspiel heterogener Elemente hingegen erprobt Alternativen, erzeugt einen Dissens und bringt probate Ordnungen durcheinander. Es geht nicht darum nach Lösungen zu suchen oder darüber zu entscheiden was sich besser eignet oder was schlechter ist, sondern vorrangig darum das Andere, das Fremde zu sehen und Empfindlichkeiten zuzulassen, die bis dahin untersagt waren und verschwiegen wurden. Kluges Bilder zeugen von diesem Experiment, diesem Versuch eine andere Art des Denkens, Filmens zu formulieren, sie sprechen aus, verheimlichen, spalten und einen. Nicht sachliche Objektivität, sondern persönlicher, subjektiver Ausdruck und die individuell erlebte Phantasie machen den Autor zum großen Realisten. Fiktion als Alterität hat die Fähigkeit Reales und Fiktives zu verbinden, das Andere im Selben zu suchen und zu finden, wohingegen die Fiktion die auf ökonomischen Prinzipien beruht und den Konsens vorzieht oder sucht, innerhalb seiner Richtlinien verweilt und den Blick in die andere Richtung, in der ständig geschürten Angst seinen Vorrang, errungen durch eindimensionale Techniken und Prozesse in der Geschichte, zu verlieren, nicht wagt. Kluges Realismus versucht die Prinzipien der Herrschaft, die organisiert ist und mit erzieherischen Methoden arbeitet, mit ihren Paradoxien und Gegensätzen zu konfrontieren, die zwangsläufig mit dem Anderen, Fremden entstehen, als eine andere Art des Denkens, die auch eine stumme Sprache des Sehens und Filmens zulässt oder hervorbringt. Der Dissens zwischen zwei heterogenen Logiken ermöglicht die Korrespondenz unterschiedlicher Erfahrungen, um neue Bedeutungszusammenhänge zu gestalten, indem sie Unvereinbares miteinander berührt. Dieses Neue unterbindet jedwede Form der Identität, sie bleibt unbestimmt und ihr Sinn uneingelöst. Sie ist die dritte Sache.

2. Geschichte und Entstehung des *Neuen Deutschen Films*

2.1 Anschluss: Idylle im deutschen Nachkriegskino

Hollywood diktierte zwar die westdeutsche Filmpolitik, dennoch sieht die damalige deutsche Filmrealität alles andere als nach Hollywood aus, auch wenn es einige Versuche oder Bemühungen gab. Doch wie waren Situation und Stimmung in West-Deutschland nach dem 2. Weltkrieg und wie formierte sich das westdeutsche Nachkriegskino in seinen Anfängen? Welche Gründe führten letztendlich zur Krise des deutschen Films?

Obwohl die Filmindustrie in West- Deutschland nach 1945 von den alliierten Siegermächten neu strukturiert wurde, kam es im deutschen Kino filmästhetisch zu keiner großartigen Änderung oder einem Bruch. Im Gegenteil, stilistisch und inhaltlich knüpfte der deutsche Film nahtlos an alte Muster an und produzierte anspruchslose Massenware, welche auf kommerzielle Erfolge und Unterhaltung ausgerichtet war. Symptomatisch für den Nachkriegsfilm war die kunstvolle Verdrängung und Ausblendung der Nazi-Verbrechen, so auch in der künstlerischen Umsetzung. Es gab, bis auf einige wenige Ausnahmen, weder einen erkennbaren Anspruch, noch den nennenswerten Versuch einer kritischen oder geistigen Auseinandersetzung. Stattdessen, so Thomas Elsaesser, wurde ein Kino ohne große Brüche präsentiert, das dem Zuschauer weiterhin konservative Werte vermittelte und mit „dem kleinbürgerlichen Geschmack [...] der NS-Unterhaltungsindustrie“² unterlegt war. Diese Vorgehensweise war nicht sonderlich überraschend, da die deutsche Filmwirtschaft größtenteils aus bekannten und „rehabilitierten“ NSDAP Mitgliedern bestand.³

„Die personale Verflechtung zwischen den Schöpfern des NS-Films und des westdeutschen Nachkriegsfilms ist so stark, daß man ohne Übertreibung von einer kontinuierlichen Fortführung des Films im Dritten Reich in Westdeutschland sprechen kann.“⁴

Der Grund für diese missliche Situation lag darin, dass die US-Behörden einen antikomunistischen Plafond errichteten und dabei „eher rechts stehende und politisch opportunistische Vertreter des Berufsstands“⁵ dazu ermutigten, den „Wiederaufbau der deutschen Filmwirtschaft zu übernehmen“⁶ und somit auch großflächig den Ufa-Stil aus der NS-Zeit. Das Paradoxe an dieser Situation war, dass die US-amerikanischen Kontrollräte und

² Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz + Fischer 2012, S. 19

³ Vgl. Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, München: Heyne 1994, S. 30

⁴ Hans-Peter Kochenrath, *Kontinuität im deutschen Film*, in: Wilfried von Bredow/ Rolf Zurek (Hrsg.), *Film und Gesellschaft in Deutschland*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1975, S. 286

⁵ Ebd., S. 29

⁶ Ebd., S. 29

Lizenzbehörden gerade diesen Gruppierungen und Organisationen den Zugang zum deutschen Filmmarkt versperren wollten. Allerdings war die biedere und unterwürfige Haltung dieser autoritätsgläubigen Gruppierungen den pragmatisch denkenden Amerikanern bekannt und eine willkommene Hilfe, da man dadurch keine unnötigen Widerstände, Kritiken oder Schwierigkeiten gegen amerikanische Interessen fürchtete oder erwartete.

„Aus der Ökonomie des Wiederaufbaus und seiner Sachlogik schien es, in der Sicht der pragmatisch denkenden alliierten „Filmkontrolloffiziere“, unumgänglich, mit eben jenen Kräften zusammenzuarbeiten, die bereits dem vorausgegangenen Regime keine Widerstände entgegengesetzt und eine sehr weitgehende Bereitschaft zur Verdrängung und Selbstverleugnung an den Tag gelegt hatten.“⁷

Dennoch hatten die amerikanischen Major Companys die uneingeschränkte Kontrolle über den deutschen Markt, somit auch starken Einfluss auf Produktion und Aufführung, um eine erneute Monopolisierung oder Konzentration deutscher Firmen zu unterbinden. Dadurch gerieten deutsche Filmemacher in ein Abhängigkeitsverhältnis zur US-Filmwirtschaft, worin strenge Vorgaben für die Finanzierung und den Erhalt von Produktions- und Verleihlizenzen vorherrschten.⁸ Die Realisierung eines Werks war demzufolge vom Geldgeber abhängig, der wiederum seine eigenen wirtschaftlichen und politischen Interessen durchsetzte. Der allmähliche Überschuss an US-Filmen auf dem deutschen Markt führte, so Walther Schmieding, nicht nur zu einem Rückgang deutscher Produktionen, sondern zwangsläufig auch in ihre künstlerische und politische Belanglosigkeit. Den Grund für den Unwillen deutscher Filmemacher, politische oder künstlerische Themen zu behandeln, sieht er in der „Sehnsucht nach einem problemlosen Zustand“.⁹ Als Reaktion, so Schmieding weiter, entstanden das Bedürfnis nach strikter Unterhaltung und eine allgemeine Lethargie gegenüber politischen Themen.¹⁰ Dem hält Fritz Göttler entgegen, dass es bereits eine „dialektische Kausalität“ zwischen politischen Themen und künstlerischer Gestaltung¹¹ gab. Es ginge nicht nur um eine bloße Reaktion auf die amerikanische Hegemonie oder eine vorhandene Lethargie, aus der schließlich eine politische und künstlerische Ablehnung oder ein

⁷ Klaus Kreimeier, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962* (Hrsg.) Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989, S. 12

⁸ Vgl. James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. 10. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008, S. 325

⁹ Walther Schmieding, *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*, Hamburg: Rütten und Loening 1961, in: Fritz Göttler, *Westdeutscher Nachkriegsfilm*, in: (Hrsg.) Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, *Geschichte des Deutschen Films*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2004, S. 170

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 170

¹¹ Fritz Göttler, *Westdeutscher Nachkriegsfilm*, in: (Hrsg.) Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, *Geschichte des Deutschen Films*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2004, S. 170

Desinteresse erwuchs. Vielmehr gibt es nach Göttler eine innere Kohärenz und einen Konsens zwischen der politischen Denkweise und dem technischen oder künstlerischen Ausdruck filmischer Darstellung. Sie ist so auch inneres Weltbild und zugleich immer subjektiver Ausdruck einer tieferen Überzeugung und Ideologie des Regisseurs. Diese Überzeugung oder Ideologie vermochte auch kein Entnazifizierungsprogramm zu ändern.

Das deutsche Kino bot unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg, neben amerikanischen Filmen, die durch entsprechende Verordnungen massenhaft importiert wurden, sog. Überläufer, die noch zu Zeiten des NS-Regimes produziert und erst nach Kriegsende fertig gestellt wurden.¹² Daneben war der Trümmerfilm kurzzeitig populär und erweckte den Anschein einer ernstzunehmenden Aufarbeitung, bevor er schließlich vom Unterhaltungsfilm abgelöst wurde, insbesondere dem Genre des Heimatfilms, der sich durch eine überspitzte, meist melodramatische Handlung auszeichnete. Ebenfalls kennzeichnend für dieses Genre waren Scheinkonflikte und das absehbare Ende mit dem obligatorischen Happyend. Die in diesen Filmen erzeugte Idylle und Kontinuität, die versuchte, eine heile Welt meist durch eine substanzlose Perfektion und oberflächliche Schönheit vorzutäuschen, hatte in Wahrheit keinerlei Bezug zur gelebten Realität und diente vor allem der kommerziellen Unterhaltung. Laut Göttler war dieser Euphemismus nicht nur dazu da, um das Volk zu amüsieren, sondern auch der leise Versuch, die Spuren der Vergangenheit auszuradieren und dahingehend das kollektive Gedächtnis auszulöschen.¹³ Damit scheint sich alles aufzulösen, inklusive der Wahrheit, die hinter der Oberfläche fiktiver Heiterkeit verschwindet und unauffindbar für den Überlebenden, den Betrachter bleibt. Man kann diese Scheinrealitäten aber auch als Zeitgeist einer Unkultur sehen, einer regressiven Gesinnung der die nötige soziale Fähigkeit fehlte und plötzlich auch das politische Interesse, um Realitäten zu generieren. Deswegen gab es auch wahrscheinlich keine aufklärerischen Tendenzen oder Formen einer Annäherung an eine Wahrheit und dergleichen, es ging vorherrschend um die materielle Partizipation und ideologische Aneignung vorhandener Ressourcen „im Sinne der Überlebensökonomie“¹⁴, die auch teilweise verstärkt wurden durch die amerikanische Filmpolitik und dem allmählich einsetzenden kalten Krieg gegen die kommunistische Sowjetunion. In der deutschen Realität herrschte keinerlei Idylle, sondern ein regsames und nervöses Treiben, eine Art Überlebenskampf, mit einem blühenden Schwarzmarkthandel, worin man nach neuen

¹² Vgl. James Monaco, *Film verstehen*, S. 326

¹³ Vgl. Fritz Göttler, *Westdeutscher Nachkriegsfilm*, S. 171

¹⁴ Klaus Kreimeier, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, in: (Hrsg.) Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989, S. 14

Strategien und Strukturen suchte, um die Trümmer und die materielle Not zu überwinden. Klaus Kreimeier argumentiert mit Erich Pommer, dass der Mangel an technischen Möglichkeiten viele Filmemacher nun dazu veranlasste, diesen Mangel oder die Trümmer durch Improvisation technisch perfekt zu arrangieren¹⁵ und somit auch auf eine Weise, die Realität des Imperfekten dadurch zu kompensieren, statt wie die italienischen Neorealisten „die aktuell erlebte Wirklichkeit ohne Rücksicht auf technische Mängel zu dokumentieren.“¹⁶

So wird die Kontinuität der Bilder von einer allzu bereitwilligen Gemeinschaft, ungeachtet der Realitäten, durch iterative Formen der Darstellung beharrlich fortgesetzt. Die Wiederkehr „deutscher Tugenden“ manifestiert sich abermals und endgültig in der Gattung des deutschen Heimatfilms. Die Sehnsucht und Nostalgie in diesen Filmen wird zur Suche nach einer neuen Identität und ebenso nach Kontinuität im gesellschaftlichen Leben. Doch die Suche nach Identität bleibt auch ein Mythos, der sich auf der Leinwand abspielt, getragen durch irrationale Vorstellungen eines dem Anschein nach entpolitisierten, nach Harmonie gierenden Kollektivs, welches den sozialen Frieden durch Verdrängungsmechanismen herbeisehnt und dabei fragwürdige Motive und Inhalte idealisiert.

„Die im Unterhaltungsfilm so fröhlich beschriebene Freizeitgesellschaft, deren wirtschaftliche Aktivitäten sich von der Produktionssphäre verlagern mußten, war in den fünfziger Jahren noch weit von ihrer Realisation entfernt; jeder Film war ein Traum, ein System von Wunscherfüllungen einschließlich ihrer Legitimationen und ihrer mythischen Verknüpfung mit den Anforderungen der neuen Pflichten und der alten Lasten.“¹⁷

Die Ambivalenz und Schwierigkeit zwischen dieser neuen Pflicht und der alten Last bestand in ihrer jeweiligen Nähe oder Distanz zueinander. Meist war das Neue nur eine gewöhnliche Abwandlung, eine andere Variante des Alten und erinnerte mit seinen Bildern und Inhalten stark an NS-Produktionen. Eine Symmetrie der Ereignisse, Handlungen und Figuren war die logische Folge. Am deutlichsten erkennt man das an jener Bilderpolitik des Heimatfilms, welcher sich im Besonderen mit dem Ländlichen und Bäuerlichen beschäftigte, das ebenfalls

¹⁵ Vgl. Erich Pommer, *Interview mit Erich Pommer*, in: Kölnische Rundschau, 2.3.1952, in: (Hrsg.) Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: 1989, S. 13

¹⁶ Klaus Kreimeier, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, (Hrsg.) Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989, S. 13

¹⁷ Georg Seeßlen, *Durch die Heimat. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, (Hrsg.) Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989, S. 142

„substantieller Teil des nationalsozialistischen Gedankenguts“¹⁸ war. Der Versuch hingegen, bestimmte Wirklichkeiten von der Leinwand zu tilgen, um auf sichtbare Distanz zum Alten zu gehen, machte andererseits ein Neues unmöglich, da es sich dabei meist um besagte Verdrängungsmechanismen handelte. So oszilliert der deutsche Unterhaltungsfilm zwischen diesen beiden Polen, ohne zu einem glaubwürdigen Ergebnis zu kommen.

Eine weitere Funktion von Unterhaltungsfilmen war neben der Verdrängungspolitik das dringende Begehren, neue (Vor)Bilder zu suchen und durch Realitätsflucht neue Realitäten zu erproben. Den Eskapismus, so Jürgen Trimborn, könnte man als Folge einer kollektiven, durch den Krieg erlittenen Deprivation und Entfremdung sehen.¹⁹ Er diene als Surrogat für den materiellen und ideellen Verlust der Heimat, vor allem aber gewährte er den Heimatvertriebenen Deutschen, so Trimborn weiter, durch Identifikationsangebote des Heimatfilms eine „Art innerer Entschädigung“.²⁰ Gleichzeitig trugen sie dazu bei, den eigenen Verlust und Schmerz in den Filmen zu verarbeiten und somit auch die Möglichkeit, den alltäglichen Problemen zu entfliehen, ohne dabei in irgendeiner Form die eigene Schuld zu reflektieren. Die großen Kassenerfolge der Heimatfilme und ihre hohen Besucherzahlen bestätigten diese Gesinnung. Das breite Interesse und der kollektive Andrang waren also sehr groß, wie am Beispiel *Grün ist die Heide* von Hans Deppe aus dem Jahr 1951 deutlich wird.

„Bis 1959 sahen 19 Millionen Kinobesucher den Heide-Film. Er trug kräftig dazu bei, daß die Bruttoeinnahmen an den Kino-Kassen von 417 Millionen (1949) auf 516 Millionen DM (1951) anstiegen (DER SPIEGEL, 4.6.1952, S. 29). Die fünfziger Jahre waren auch die Zeit häufigen Kinobesuchs. [...] Die Besucher-Zahlen stiegen in der Bundesrepublik von 555 Millionen (1951) auf 817 Millionen (1957);“²¹

Die deutsche „Traumfabrik“ scheint durch idyllische Bilderreihen einen ganz bestimmten Zweck zu verfolgen und dabei einer Ideologie gewahr zu sein. Der Heimatfilm bewahrte diese Ideologie durch seinen Inhalt und seine spezifische Bildersprache. Daher war es erforderlich, die Trümmerwirklichkeit auszublenden, um diese Illusion des Vollkommenen zu erzeugen, aber auch um den Anschein zu erwecken, dass die deutsche Realität nicht so problematisch war, wie man allgemein annehmen könnte. Anstelle dessen wurden unberührte Wälder und Berge präsentiert, Halbwahrheiten, die von sentimentalem Kitsch erfüllt waren. Die Harmonie

¹⁸ Jürgen Trimborn, *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*, Köln: Leppin 1998, S. 139

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 151

²⁰ Ebd., S. 152

²¹ Gerhard Bliersbach, *So grün war die Heide...Thema: Film. Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm*, gek. Ausgabe, Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1989, S. 66

und heile Welt erfüllte den Wunsch nach „einem unkomplizierten und unbelasteten Vaterland“.²² Die deutsche Filmindustrie bediente diese Sehnsüchte und lieferte dem Publikum entsprechende Bilder bis weit in die 1960er Jahre. Sie befriedigten eigene Bedürfnisse und die der deutschen Nachkriegsgesellschaft, indem sie die Nuancen und Stimmungen geschickt nutzten und diese, mit idyllischen Bildern und heiterem Optimismus schmückend, ins maßlos Triviale trieben.

2.2 Krise: Umbrüche in der Filmindustrie

Der kommerzielle Erfolg, den deutsche Heimatfilme partiell für sich beanspruchen konnten, war von begrenzter Dauer und verflüchtigte sich schnell, zumal sie im internationalen Vergleich wegen ihrer niedrigen Qualität und ihrer spezifischen Thematik keinerlei Bedeutung besaßen oder Beachtung fanden und dezidiert für den heimischen Markt bestimmt waren. Während die amerikanische Konkurrenz durch Exporte ihre Einnahmen konstant

²² Ebd., S. 153

steigerte, stagnierten die eigenen Produktionen und gerieten zunehmend in Bedrängnis. Die Fehlentwicklung der deutschen Filmwirtschaft war, so Thomas Elsaesser, auch auf fehlende politische Reformen oder Entscheidungen zurückzuführen, da die deutsche Regierung nur zögerlich agierte, um Importbestimmungen oder Förderungen entsprechend zu reglementieren.²³

Wirtschaftliche Komponenten und das politische und kulturelle Unvermögen, eine klare Linie zu vertreten, förderten dadurch immer mehr die Isolierung und den Zerfall des ohnehin brüchigen, kränkelnden deutschen Films. Als die deutsche Regierung dann 1950 den vorsichtigen Versuch startete, durch politische Maßnahmen, wie die Einführung von Ausfallsbürgschaften, eine gewisse Stabilität und Autonomie innerhalb der Filmindustrie zu etablieren, indem sie für die Vergabe von Krediten die Haftung gegenüber Banken übernahm, löste sie genau das Gegenteil aus und führte die Filmemacher letztendlich in noch größere finanzielle Nöte und künstlerische Abhängigkeit, mit empfindlichen Folgen und unschönen Nebenwirkungen für die komplette westdeutsche Filmwirtschaft. Um Projekte zu realisieren, mussten die Konzepte nämlich fortan die staatliche Zensurbehörde durchlaufen und entsprechende Verordnungen bestehen, was wiederum den staatlichen, somit ideologischen Einfluss auf die Produktionen erweiterte und besagte Freiheiten radikal beschränkte.

„Das System, das Geld in Umlauf zu bringen, wurde verwaltungstechnisch schwerfällig angegangen, verdreifachte die Abhängigkeiten der Produzenten und brachte letztendlich das Filmemachen unter die direkte Kontrolle und Zensur des Staates. Drehbücher, Verträge, Drehpläne und Kostenvoranschläge mußten bis zum letzten Detail von einem staatlichen Kuratorium gebilligt werden, das ebenfalls das Recht hatte, die Finanzierung für bereits angefangene Produktionen zu blockieren, wenn Empfehlungen nicht ausgeführt werden.“²⁴

Die bürokratische und gewissermaßen politische Falle erforderte eine erneute gesetzliche Korrektur im Jahr 1952. Die gesetzliche Neuerung brachte jedoch keine Verbesserung, sondern verschärfte noch einmal die politische Misere und finanzielle Situation. Denn die Ausfallsbürgschaften gewährten nunmehr denjenigen einen Kredit, die ein Filmpaket im Ausmaß von mindestens acht Filmen präsentierten.²⁵ Viele kleine Produzenten scheiterten an dieser Hürde und überlebten diese Neuerung nicht, da sie bereits wirtschaftlich ausgehungert waren, wohingegen die Verleiher davon größtenteils profitierten, da sie bereits über

²³ Vgl. Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 35

²⁴ Ebd., S. 36

²⁵ Vgl. Ebd., S. 37

ausreichend Eigenkapital verfügten und mit dem zusätzlichen Fremdkapital ihre Geschäfte erweitern konnten, indem sie eigene Gesellschaften gründeten, um die besagte Hürde zu meistern.²⁶ Die von der Politik eingeführten Ausfallsbürgschaften verhinderten also keinesfalls eine Monopolisierung, sondern förderten diese mehr oder weniger unwissentlich in ihrer Entstehung und trieben dadurch den Niedergang des Kinosektors noch schneller voran als sie ohnehin vonstatten ging. Die Regulierungen des heimischen Marktes durch Akkumulation des Kapitals, so Elsaesser weiter, brachte somit eine Machtverschiebung zugunsten der Verleiher hervor. Filme zu produzieren war nun profitabler als der reine Filmverkauf. Das Triumvirat wurde bestimmt von Artur Brauner von CCC, Waldfried Barthel von Constantin und Ilse und Walter Kubaschewski von Gloria.²⁷ Diese drei beherrschten den Markt und teilten ihn unter sich auf.

Es gab im Jahre 1953 bereits Tendenzen oder den politischen Willen der Regierung, so Elsaesser weiter, den heimischen Filmmarkt trotz allem zugunsten eines Monopols aufzuteilen, indem man die UFA, unter der Führung der Deutschen Bank privatisierte und diese dazu ersuchte, „drei voneinander getrennte Gesellschaften zu gründen, um die verschiedenen Sparten des früheren Staatsmonopols weiterzuentwickeln.“²⁸ Dieser Zusammenschluss sollte einerseits den völligen Niedergang der UFA verhindern und andererseits die westdeutsche Filmindustrie durch Umstrukturierungsmaßnahmen zumindest sichern oder stärken. Dies erwies sich jedoch als großer Fehler, denn bereits im Jahr 1961 wurde die verschuldete UFA mitsamt ihren Rechten und ihrem Vermögen von der Bertelsmanngruppe übernommen.

Widersprüchlich scheint nur, dass in den Jahren ab 1951 fortan der Kassenerfolg deutscher Filme rasant gestiegen war, von „beklagenswerten 7% im Jahr 1949 bis zu erstaunlichen 45,9% im Jahr 1953“²⁹ und das Jahr 1955 mit 120 Filmen sogar die höchste Jahresproduktionsziffer aufwies³⁰, was scheinbar auch einen beispiellosen Erfolg der Bürgschaftsaktionen belegte. Elsaesser erklärt dies jedoch damit, dass die Regierung ankündigte, die Kredite gänzlich einzustellen, sodass die Aussicht darauf, noch einen Kredit einzufangen, diesen zusätzlichen Schub brachte und die Zahl der Produktionen explodieren

²⁶ Vgl. Ebd., S. 37

²⁷ Vgl. Ebd., S. 37

²⁸ Ebd., S. 38

²⁹ Louis Saul, *Film und Staat: Ein historischer Abriss*, in: Hundertmark, Gisela/ Saul, Louis (Hrsg.): *Förderung essen Filme*, München: Positionen – Situationen – Materialien, 1984, S. 33 in: Oliver Castendyk, *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008, S. 31

³⁰ Vgl. Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 37

ließ. Parallel initiierte das deutsche Bundesinnenministerium einige Aktivitäten, um den ausgehungerten Filmmarkt durch unterschiedliche Förderungen oder anderweitige Gelder und Preise den nötigen Antrieb und Schwung zu liefern. Infolgedessen führten sie im Jahr 1951 den Bundesfilmpreis ein, der dann im Jahr 1956 mit einer hohen Geldprämie verbunden den erforderlichen Reiz für Filmemacher bringen sollte.

Daneben gab es „ab 1955 eine gering dotierte Förderung des Filmexports sowie eine Filmprämienaktion für Kurzfilme.“³¹ Doch diese Bemühungen waren nur unzureichend und hatten keinen besonderen Einfluss oder wenig Wirkung auf die kollektive Befindlichkeit und Stimmung am deutschen Filmmarkt. Innerhalb der Filmbranche dachte man daher über Alternativen nach und suchte nach Ideen, wie man fehlende Gelder bezieht. Es gab sodann Mitte der 1950er Jahre den Plan oder Versuch über eine Kartellvereinbarung die Eintrittspreise um 0,10 DM über drei Jahre hinweg zu erhöhen.³² Dieser Plan konnte ebenfalls nicht überzeugen und scheiterte schließlich am Widerstand der Filmtheaterbesitzer. Nachdem die Idee der Ausfallsbürgschaften fehlgeschlagen war, versuchte man als nächstes die Regulierung und Refinanzierung der Filmindustrie mit Steuerermäßigungen voranzubringen. Dazu bediente man sich einer Einrichtung, die bereits auf Landesebene aktiv gestaltete bzw. sich beteiligte und mit der FBW (Filmbewertungsstelle Wiesbaden) 1955 letztendlich zentralisiert wurde.³³ Die Aufgabe der FBW war, durch bestimmte auferlegte Kriterien einen künstlerischen Wert oder eine kinematographische Besonderheit in den Filmen zu ermitteln, um ein Prädikat oder Qualitätsurteil festzulegen, das schließlich dazu führen sollte, dass eine „beträchtliche Vergnügungssteuererleichterung“³⁴ einsetzte. Bedenklich war hierbei der politische Einfluss, den die FBW subtil ausübte, denn beinahe die Hälfte der Mitglieder in den FBW-Kontrollorganen setzte sich aus Angehörigen „der Ministerien und Kommunen“³⁵ zusammen. In den FBW-Kontrollorganen saßen also keine unabhängigen Gremien oder zuständigen Filmexperten, die über die besondere Qualität berieten, urteilten oder gar darüber entschieden, sondern gewöhnliche Verwaltungsbeamte mit zumeist bürgerlichen Vorstellungen und Angehörige von Politikern mit allenfalls geringem Kunstverständnis und künstlerischem Urteilsvermögen, die über den Wert und Unwert eines filmischen Werks entschieden oder dessen Qualität beurteilten.

³¹ Oliver Castendyk, *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008, S.32

³² Vgl. Ebd., S. 32

³³ Vgl. Ebd., S. 38

³⁴ Ebd., S. 38

³⁵ Ebd., S. 38

Der sogenannte Qualitätsanreiz sollte zwar ausdrücklich einen gewissen Anspruch an den Filmemacher stellen und sein künstlerisches Interesse wecken, war jedoch mehr als ein Instrumentarium der Zensur zu verstehen, „da er politisch unangepaßte Filme ökonomisch bestraft“³⁶ und dadurch auch ambitionierte Filmemacher von allzu großen filmisch-künstlerischen Experimenten abschreckte. So wurden Unternehmungsgeist oder kühne Projekte, die es hin und wieder gab, ganz im Gegenteil, eher unterbunden und unter Verschluss gehalten. Es war mehr als ersichtlich, dass die FBW unter diesen Umständen nicht bestehen konnte und schlussendlich ihre Funktion einbüßte. Dazu kam, dass die Prädikate „nur so lange ökonomisch waren, wie die Bundesländer Filme besteuerten.“³⁷ Da sich der Markt nun immer weiter verschlechterte, wurden dementsprechend weniger Steuern erhoben und eingenommen. Die Investitionen waren nicht mehr länger rentabel oder tragbar. Die FBW verlor dadurch endgültig an Bedeutung, sowohl auf wirtschaftlicher als auch auf „kultureller“ Ebene.

Die Krise des deutschen Kinos/ Films wurde zusätzlich durch den Fernsehapparat verschärft, der sich zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für die Lichtspielhäuser entwickelte. Der Fernsehapparat hatte mittlerweile große technische Fortschritte erzielt und den Machern und Zuschauern völlig neue Möglichkeiten eröffnet. Die Live-Übertragung war dabei sicherlich das wichtigste Prinzip des Fernsehers, jedoch nicht die neueste technische Errungenschaft, da diese bereits ein bekanntes Werbe- und Propagandamittel im NS-Fernsehen einnahm und für derartige Zwecke bekanntermaßen auch missbraucht wurde. Am Beginn der deutschen Fernsehkarriere im Jahre 1948, stand das deutsche Fernsehen eben in dieser alten Tradition des NS-Fernsehens und bediente sich, so Knut Hickethier, auch dessen rassenideologischer Terminologie, indem es bis spät in das Jahr 1953 von „arteigenen“ Merkmalen des Fernsehers sprach.³⁸ Diese Politik rückte jedoch mit der Zeit in den Hintergrund. Das deutsche Fernsehen orientierte sich nun zunehmend an amerikanischen und britischen Vorbildern, die technisch viel weiter entwickelt waren und auch in ihrer kulturellen Gestaltung sich sozusagen als effizienter erwiesen. In den USA bspw. hatte das Fernsehen im Jahre 1950 bereits Millionen von Zusehern in seinen Bann gezogen.³⁹ Man distanzierte sich zwar in der Öffentlichkeit von der amerikanischen Fernsehpolitik, da man deren kulturelle Verrohung anprangerte, eiferte jedoch im Stillen und Heimlichen sowohl technisch als auch inhaltlich dieser Entwicklung

³⁶ Ebd., S. 38

³⁷ Ebd., S. 39

³⁸ Vgl. Knuth Hickethier. *Vom Ende des Kinos und vom Anfang des Fernsehens. Das Verhältnis von Film und Fernsehen in den fünfziger Jahren*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989, S. 283

³⁹ Vgl. Ebd., S. 283

nach.⁴⁰ Insbesondere sah man die britische Version als geeignetes Beispiel an, da bereits „die Konstruktion eines öffentlich-rechtlichen Rundfunks ohnehin dem britischen Rundfunkmodell nachgebildet war und der NWDR selbst die BBC zum Vorbild hatte.“⁴¹

Da das Fernsehen anfänglich nur ein begrenztes Programm aufwies, sollte der Spielfilm eigentlich nur als Not- und Übergangslösung erhalten.⁴² Nun war die Live-Berichterstattung sicherlich einer der Vorzüge des Fernsehapparats, doch daneben war „für viele Programmverantwortlichen des Fernsehens [...] die Einbeziehung des Films als Produktionsmittel bald selbstverständlich.“⁴³ Das änderte die Dinge grundlegend. So kam es, dass die Filmwirtschaft und die Rundfunkanstalten in ein Verhältnis eintraten, das anfänglich von großem Argwohn begleitet war, da es offensichtlich keine wirkliche Vorstellung über eine mögliche Zusammenarbeit gab. Das Misstrauen der Filmindustrie bestätigte sich auch dadurch, dass der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) aktuelle Kinoproduktionen, wie etwa den Film von Wolfgang Staudte *Schicksal aus zweiter Hand* von 1949 oder Curt Oertels *Michelangelo*, anlässlich einer Pressevorführung vom 25.09.1950 einem ausgewählten Publikum zeigte⁴⁴ und somit in direkter Konkurrenz zum Film aufgetreten war. Auch wenn die Qualität des Fernsehers noch nicht ausgereift war, stellte sein technisches Potential eine unmittelbare Gefahr für die Lichtspielhäuser dar. Außerdem befürchteten Kultur- und Gesellschaftskritiker sowie Rundfunkanstalten durch die Suggestion des Fernsehapparats einen kulturellen Zerfall, mit seiner Bilderflut, seiner Überreizung und Vermassung, wohingegen das Radio auf das sprechende Wort und seine Verkündigung⁴⁵ und somit ihrer Ansicht nach, auf ein Höheres zielte. Auch die Spitzenorganisation der Deutschen Filmwirtschaft (SPIO) erkannte bzw. deutete diesen Vorführungsversuch daher als Warnsignal, dem es zu widersprechen galt und berief kurz darauf am 07.11.1950 eine Vollversammlung ein, um entsprechende Maßnahmen zu veranlassen und zukünftige Absprachen zwischen den beiden Parteien zu arrangieren.⁴⁶ Genau wie die Politik war auch die Filmwirtschaft jedoch letztlich von einer Unfähigkeit befallen, diesbezügliche Fragen anzugehen oder Probleme zu lösen. Die SPIO verstrickte sich vor allem, in internen Kämpfen und steckte selber in einer existentiellen Krise, sodass es nur bei dem anfänglichen

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 283 ff.

⁴¹ Ebd., S. 284

⁴² Vgl. Werner Faulstich, *Medien/Medientheorien. Fernsehen*, in: Helmut Reinalter, Peter J. Brenner, *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2011, S. 529

⁴³ Ebd., S. 284

⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 285

⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 286

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 285

Vermittlungsversuch blieb. Erst zwei Jahre später sollte ein erneutes Gespräch versuchen, das Verhältnis zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen zu verbessern. Doch bis dahin nutzte die Fernsehanstalt diesen internen Streit, um eigene organisatorische, technische oder eben ökonomische Probleme zu beseitigen, wie z.B. ihr Verhältnis zum Hörfunk, mit dem es zwar „in administrativer Gemeinschaft lebte“⁴⁷, aber zugleich über die Subventionierung im Clinch lag, da sich die Fernsehanstalt über die Radiogebühren der Hörer mitfinanzierte.⁴⁸

Der allgemeine wirtschaftliche Boom und Wandel, der in Deutschland Mitte der 1950er einsetzte, brachte ein anderes Konsumverhalten mit sich. Erschwingliche Preise für Fernsehgeräte machten den Apparat für ein breiteres Publikum zugänglich. Die Mattscheibe wurde in den eigenen vier Wänden zur Kinoleinwand erkoren, hatte sie doch viele Vorzüge. Sei es nun die neue Bequemlichkeit, die ihre Popularität und Verbreitung förderte oder eine „spezifische sozialpsychologische Konstellation, eine bestimmte Saturiertheit der Bevölkerung, und dann auch eine Breite von inhaltlichen Programmangeboten, die unterschiedliche Unterhaltungsansprüche auf den verschiedensten Niveaus abdeckte.“⁴⁹ Der Fernsehapparat löste den deklarierten Unterhaltungswert des Kinos durch seine universale Lern- und Anpassungsfähigkeit sukzessive ab. Er verfeinerte und komprimierte seine Methoden stetig, indem er „Arbeitsweisen, Motive, Stoffe, Mittel, Ideen“⁵⁰ erfolgreich übernahm und in sein breites System einbaute. Der Erfolg des Fernsehers verdankte sich auch dem unerfüllten Wunsch nach Beständigkeit, indem er einen persönlichen Ort schaffte, fernab öffentlich statuerter Zusammenkünfte.

Rückblickend war die Krise des westdeutschen Films unter den genannten Bedingungen und Umständen unausweichlich und die logische Konsequenz, da er nicht gerade die optimalsten Voraussetzungen hatte, um eine erfolgreiche Filmkultur zu etablieren. Die fehlende Infrastruktur, das restriktive Verleihsystem, ungünstige Politik, monetäre und politische Versäumnisse, soziale Insuffizienz, falscher Realismus und Dilettantismus, die Verdrängung und das Desinteresse einer konsumorientierten Gesellschaft, die Suggestion des Fernsehapparats und die Passivität und Angst der Konsumenten und Produzenten: ein Konglomerat, eine Anhäufung und ein Zusammenspiel unterschiedlichster, gleichzeitig sich bedingender Faktoren, das im kunstlosen Filmwerk kulminierte und zugleich den Ruf nach Neuem laut werden ließ.

⁴⁷ Ebd., S. 286

⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 286

⁴⁹ Ebd., S. 287

⁵⁰ Ebd., S. 287

Der Aufstieg des Fernsehers ging zeitlich mit dem Niedergang des Kinos einher, indem er die Kinokrise beschleunigte und intensivierte, doch die eigentliche Agonie des westdeutschen Films setzte bereits mit dem bruchlosen Anschluss und der Kontinuität des NS-Films im Heimatfilm ein. Filme wurden produziert, die in „weitgehend ungebrochener Kontinuität von Personal und ideologischem Programm eine modifizierte Nachfolge der nationalsozialistischen Propaganda-Produktion angetreten“⁵¹ waren. Die Krise des deutschen Films, wäre daher auch ohne das technische Medium *Fernsehen* erfolgt. Der Niedergang schien vielmehr bereits in dem Moment unaufhaltsam und besiegelt, als diese NS-Ästhetik überdauerte und sich durch den Heimatfilm bzw. Unterhaltungsfilm unmissverständlich wiederholte. Widerstand war bis dahin zwecklos und Papas Kino unter diesen Umständen nicht mehr länger tragbar.

2.3 Exkurs: *Nouvelle Vague* und Oberhausen

„Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“ Das war der berühmte letzte Satz im Oberhausener Manifest. Er macht deutlich, dass sich die Oberhausener zumindest die französische *Nouvelle Vague* als großes Vorbild nahmen. Das französische Pendant „*Papas Kino ist tot!*“, dem der Oberhausener Titel unverkennbar ähnelt, erschien erstmals als Überschrift eines Briefes in der Januarausgabe 1962 der deutschen Zeitschrift *Filmkritik* und stammte aus der kritischen Feder von Jean-Louis Bory „über den Antagonismus zwischen der französischen alten Garde und der jüngeren Generation“.⁵²

⁵¹ Werner Barg, *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München: Fink 1996, S. 88 ff.

⁵² Hans-Dieter Roos, *Papas Kino ist tot*, in: *Filmkritik* 1/1962, S.7-11, in: Ralph Eue, Lars Henrik Gass, *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2012, S. 225

Der Schrei nach etwas Neuem war das begierige Verlangen der Jungen nach Veränderung und das bedeutete auch Kritik am Kino der Väter. Die Nouvelle Vague hatte diesbezüglich bereits Kämpfe erstritten und vertrat daher eine klare Vorreiterrolle. Die buchstäbliche Annäherung oder der bewusste Bezug verdeutlicht dabei den starken Einfluss, den die französische Nouvelle Vague auf unterschiedliche Ereignisse wie die Oberhausener Bewegung ausübte. Dies lässt sich anhand verschiedener Impulse und Ideen markieren.

„Als die Jungen 1962 immer lauter, immer selbstbewußter auf ihr Recht pochten, den `neuen Film` zu schaffen, war auch viel von der französischen *nouvelle vague* die Rede: von ihren offenen Sujets, ihrem radikalen Stil, von ihrer *politique des auteurs*. Die Hoffnung war, mit den eigenen Filmen ähnliches zu schaffen. Wenn erst das Geld kommt, kommt etwas wie HIROSHIMA MON AMOUR allemal. So ein Oberhausener. (Uwe Nettelbeck, Die Zeit, 17.7.1964).“⁵³

Ein zentraler Aspekt der Nouvelle Vague war die *politique des auteurs*, welche u.a. die besondere Rolle des Regisseurs akzentuierte und Film neben anderen Künsten reihend, gänzlich zur eigenständigen Kunst erheben sollte. Die *politique* vertrat die Idee oder Vision Alexandre Astrucs, dass Filmemacher ähnlich wie ihre literarischen Kollegen ein Utensil verwenden, das ihren sehr persönlichen Ausdruck widerspiegelt. Wie die Autoren ihren Stift zum Schreiben benutzen, so sollten die Filmemacher ihre Kamera als Federhalter einsetzen. Der Regisseur galt in diesem Verständnis auch als alleiniger Schöpfer eines Werks.

Der Irrtum, dem die Oberhausener unterlagen, bestand jedoch darin, so Norbert Grob, das Autorenkino einzig auf diese bloße Urhebererschaft zu reduzieren.⁵⁴ Auch wenn diese Wirkung in Frankreich „beiläufig hingenommen“⁵⁵ wurde, war die *politique des auteurs* viel mehr als nur ein Signet oder eine eminente Ehrenbezeugung. Sie war keinesfalls reiner Autorenkult, sondern von Anbeginn ein „cineastischer Aufbruch“⁵⁶ über die verschiedenen Verfahren des Films und seine Möglichkeiten, insbesondere von *mise en scène*, *Kadrage* etc.

Die Autorschaft war „um einen gebrocheneren, subjektiveren Blick“⁵⁷ bemüht, *auteur* bedeutete auch die Fähigkeit, persönliche Empfindungen und Erfahrungen zu visualisieren. Dieser besondere Ausdruck seines Stils projiziert ein Bewusstsein des Autors und macht verborgene Dinge sichtbar, ermöglicht andere Formen der Wahrnehmung zu gestalten, d.h.

⁵³ Norbert Grob, *Film der sechziger Jahre*, in: (Hrsg.) Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, *Geschichte des Deutschen Films*, Stuttgart: J.B Metzler Verlag 2004, S. 224

⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 225

⁵⁵ Ebd., S. 225

⁵⁶ Ebd., S. 225

⁵⁷ Ebd., S. 225

mit dem „Standpunkt eines Menschen und der Haltung dieses Menschen zu dem, was er filmt, und folglich zur Welt und allen Dingen.“⁵⁸ Die Oberhausener hingegen, so Grob weiter, orientierten sich mehrheitlich an literarischen Vorbildern, wodurch filmästhetische Mängel und Versäumnisse in der filmischen Umsetzung auftraten. Statt grundlegende ästhetische Erfahrungen zu vermitteln, leisteten sie „rationale Überzeugungsarbeit“⁵⁹ durch die Auswahl literarischer Stoffe.

Grob erwähnt in seiner Gegenüberstellung nicht, dass in Deutschland andere kulturelle und politische Voraussetzungen herrschten als in Frankreich. Die deutschen Regisseure mussten erst die „Herstellungsmöglichkeiten schaffen, bevor sie ihre Filme machen konnten. Der Film des Autors ist deshalb unzertrennlich mit seiner Politik verbunden: der kulturpolitischen Forderung nach Anerkennung und Förderung“.⁶⁰ Die sozialpolitischen Umstände und die desolaten Produktionsbedingungen erlaubten praktisch keinen anderen Zugang als den beschwerlichen Kampf für gesellschaftliche Anerkennung und künstlerische Würdigung. Was die Situation zusätzlich erschwerte, war das Fehlen einer gemeinsamen ästhetischen Idee eines neuen Films.

In Frankreich gab es hingegen eine etablierte Filmtradition, allen voran durch Andre Bazin und andere bedeutende Filmtheoretiker begründet. Diese deklarierten ein filmästhetisches Programm, durch die Zeitschrift *Cahiers du cinéma*, worin die Jungen Wilden Kritiken verfassten und ihre Theorien diskutierten, um ihre Erkenntnisse konkret am Film zu erproben. Die Rebellion der Oberhausener, so Elsaesser, war „das Recht zur Selbstverwirklichung und die Forderung, den Film als Medium einer persönlichen Vision zu benutzen“⁶¹, wobei er letztere relativiert oder bezweifelt, da es ihr an Überzeugung mangeln würde. Sie benutzten den Film nicht etwa, um eine persönliche Vision oder Empfindung zum Ausdruck zu bringen, sondern vielmehr als politisches und subversives Mittel mit aufklärerischen und emanzipatorischen Tendenzen, um Missstände in Kultur, Politik und Gesellschaft aufzuzeigen. Sie mussten erst politisch wirken. In Frankreich dagegen war der Film bereits eine eigenständige Kunstgattung, mit all seinen Erscheinungen. Andre Bazin galt dabei als geistiger Vorkämpfer und Förderer der französischen Filmbewegung. Er setzte sich früh für die kulturelle Bildung der breiten Bevölkerung ein, die aufgrund des Krieges und der

⁵⁸ Jacques Rivette zit. n. Norbert Grob, *Film der sechziger Jahre*, in: (Hrsg.) Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, *Geschichte des Deutschen Films*, Stuttgart: J.B Metzler Verlag 2004, S. 224

⁵⁹ Ebd., S. 225

⁶⁰ Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 74

⁶¹ Ebd., S. 76

Repression stark unter der NS- Besatzung gelitten hatten. Bazin avancierte durch seine scharfen Analysen und vortrefflichen Texte/ Kritiken – in den sog. Filmclubs (*Ciné-clubs*) der Nachkriegszeit – schnell zu einer herausragenden Persönlichkeit und Koryphäe unter den Filmkritikern. Seine fachliche Kompetenz und sein hohes Ansehen führten ihn als Teil der *Democratic-Reeducation*-Politik der Siegermächte ab 1947 jährlich nach Deutschland, wo er damit beauftragt wurde, „Filminstitute zu gründen und lancierte damit die deutsche Filmclubbewegung.“⁶² Die Filmclubs, die aus Vorkriegszeiten stammten, waren mehr als nur Aufführungsstätten, wo man ehemals zensierte Filme sehen konnte. Bereits im Jahr 1922 gründete der Filmkritiker und Avantgardist Louis Delluc zusammen mit Léon Moussinac den *Ciné-club*, worin Filmliebhaber, Denker und Intellektuelle zum gemeinsamen Filme Ansehen und zum Diskutieren zusammentrafen.⁶³ Später in den 1930er Jahren wurden im *Cercle du Cinéma* statt zensierter Filme Filmklassiker zu „einem Repertoire zusammengestellt und zum ersten Mal in der knapp vierzigjährigen Filmgeschichte unter diesem Aspekt aufgeführt.“⁶⁴ Das war weitaus mehr als reines Filme Anschauen und Diskutieren, es machte deutlich, dass man sich mit bestimmten Themen eindringlicher und ernster beschäftigte als es im Allgemeinen in diesen Kreisen üblich war.

Während des Krieges nutzte man die Sitzungen und Zusammenkünfte darin vornehmlich für politische Zwecke, aber auch um „die Stille und Passivität auszutreiben, die das Land während des Krieges 39 bis 44 ergriffen hatte.“⁶⁵ Man organisierte geheime Treffen der französischen Widerstandsbewegung *Résistance*, um Pläne zu schmieden, verbotene Filme aufzuführen oder aber auch mithilfe der Kunst die Kunst des Überlebens zu unterstützen. Der Kinosaal war zu dem Zeitpunkt ein Ort des passiven Widerstandes und bot auch Schutz vor Feinden, da er sich mit seinen dunklen und verborgenen Winkeln vorzüglich für geheime Zirkel und Vorführungen eignete.

„Die Nähe der Filmclubbewegung zur *Résistance* und der damit verbundene Status des Films als ‘verbotene’ Kunstform prägte das Selbstverständnis der cinephilen Filmkritik nachhaltig. Film als Gegenkultur – und zwar gleichermaßen als Medium des Widerstandes und als populäre Kunstform –, das Filmesehen als eine

⁶² Dudley Andrew, *Andre Bazin*, Paris 1983, S. 90-98 in: Bettina Henzler, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013, S. 27

⁶³ Vgl. Anne Paech, *Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung* in: (Hrsg.) Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989, S. 227

⁶⁴ Ebd., S. 228

⁶⁵ Claude und Francis Desbarats, *Filmstandbilder. Für eine schulische Vermittlung des Kinos als Kunst*, 2008, in: Bettina Henzler, Winfried Pauleit, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg 2002, S. 36 in: Bettina Henzler, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013, S. 26

‘klandestine’, eine heimliche, verbotene Praxis wurde zu einem bis heute immer wiederkehrenden Topos cinephiler Diskurse.“⁶⁶

Nach dem Krieg waren sie nunmehr barrierefreie und legitime Orte des Austausches und der Begegnung, gleichermaßen der Diskussionen und Kritiken, der großen Erkenntnisse und auch Ideen. Man orientierte sich deutlich am Vorbild der Filmclubszene der 1920er/1930er Jahre. Allerdings haftete ihnen, durch ihre Nähe zur ehemaligen Résistance-Bewegung, immer etwas Provokantes an, es umgab sie eine untrügliche, rebellische Aura, was sehr oft zu ideologischen Kämpfen mit konservativen Kreisen führte. Die Cinéphilien stemmten sich gegen das konventionelle französische Kino, das sie verächtlich als „Tradition der Qualität“ bezeichneten. Unbeirrt widmeten sich ihre Teilnehmer neben dem Film ebenso den anderen Künsten, der Literatur oder sonstigen gesellschaftspolitischen Themen und pflegten dabei eine intellektuelle Auseinandersetzung zu führen. Die intensive und langjährige Beschäftigung mit dem Medium Film führte zu einem fundierten Wissen abseits gängiger Bildungswege. So entstand mit der Zeit eine ausgiebige und vielbeachtete Cinephilie. Die Debatten in den Filmclubs setzten sich in „Zeitungsartikeln [...], intellektuellen Kulturmagazinen oder in den zu dieser Zeit entstandenen Filmzeitschriften wie *Positif* und den von Bazin mitgegründeten *Cahiers du cinéma* fort.“⁶⁷ Die Filmclubs hatten folglich enormen Einfluss auf die französische Filmkultur und Ästhetik. Ihre Entwicklung ist daher auch ihrer besonderen Affinität zum Kino zu verdanken und lässt sich unter dem Begriff der *cinéphilie* (dt. Kinoliebe) zusammenfassen. Sie hatte zweifellos die Nouvelle Vague Bewegung mitgeprägt und den Aufstieg des Kinos zur kongenialen Kunstgattung in breiterem Umfang ermöglicht.

„In der allgemeinen Definition bezeichnet Cinephilie [...] die dem Amateur bzw. Liebhaber (dem *Cinephilen*) eigene subjektive, affektive (liebende) Haltung gegenüber Filmen, die sich von der angeblichen Neutralität der wissenschaftlichen Auseinandersetzung unterscheidet. Damit verbunden ist eine kulturelle Praxis, die das Schauen von Filmen, das Debattieren und Schreiben über Filme einschließt. Cinephilie bezeichnet somit eine Filmkultur, die mit der Gesamtheit der Filmwerke auch ihre Fortsetzung in der Zuschauerpraxis umfasst und für die Film, Filmerfahrung und Filmwissen zusammengehören.“⁶⁸

⁶⁶ Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris 2003, S. 20 f. in: Bettina Henzel, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013, S. 27

⁶⁷ Bettina Henzel, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013, S. 27

⁶⁸ Ebd., S. 28

Dieses überaus besondere und bewusste Verhältnis zum Film machte die jungen Cinéasten letzten Endes „mit der Geschichte und Ästhetik des Films vertraut.“⁶⁹ Diese lange Tradition fehlte jedoch den Oberhausenern.

Ein weiteres wichtiges Kriterium für den beispiellosen Erfolg der Nouvelle Vague und damit des Cinéma des auteurs, wurde paradoxerweise durch das Medium Fernsehen geschaffen. Anders als in Westdeutschland, wo der Fernseher die Filmkrise sowohl ästhetisch als auch ökonomisch zunehmend verstärkte, begünstigte der TV-Apparat, so Werner Barg, die Entwicklung des Cinéma des auteurs in Frankreich. Da das Fernsehen massenhaft Spielfilme verbreitete, konnte der „konventionelle Spielfilm den Leuten nichts mehr bieten, was sie nicht auch im Fernsehen haben könnten.“⁷⁰ Die Filmästhetik der Nouvelle Vague konnte dagegen diesen Aufschwung für sich nutzen, indem sie die Leute durch direktere und spontanere Darstellungsformen wieder öfter ins Kino brachte und gleichzeitig die „ökonomische Basis der Filmproduktion absicherte.“⁷¹

2.4 Emanzipationsversuche: Anfänge des Neuen Deutschen Films

⁶⁹ Werner Barg, *Erzählkino und Autorenfilm*, S. 89

⁷⁰ Ebd., S. 90

⁷¹ Ebd., S. 90

Kurt Lewin 28. 2. 1962

Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance lebendig zu werden.

Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen.

Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen.

Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Bodo Blüthner	Walter Krüttner	Detten Schleiermacher
Boris v. Borresholm	Dieter Lemmel	Fritz Schwennicke
Christian Doermor	Hans Loeper	Haro Senft
Bernhard Dörries	Ronald Martini	Franz-Josef Spieker
Heinz Furchner	Hans-Jürgen Pohland	Hans Rolf Strobel
Rob Houwer	Raimond Ruehl	Heinz Tichawsky
Ferdinand Khittl	Edgar Reitz	Wolfgang Urchs
Alexander Kluge	Peter Schamoni	Herbert Vesely
Pitt Koch		Wolf Wirth

26

⁷² <http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/>, (11.07.2014)

Neuen Deutschen Films einläuten. Die Forderung nach mehr künstlerischer und wirtschaftlicher Freiheit war zugleich ein kollektiver Protest und Widerstand gegen eine staatliche und wirtschaftliche Präponderanz. So postulierten die Oberhausener einen direkten Pluralismus und eine gerechtere Aufteilung durch offensivere Politiken. Weg vom alten Kino der Tradition und der Kontinuität, hin zu einem *neuen Film*, worin ausschließlich Autoren und Künstler über inhaltliche und konzeptuelle Fragen eines Werks entscheiden sollten.

Es dauerte ganze 5 Jahre, bis die Oberhausener eine aktive Widerstandsform gründeten und damit politischen Druck auf ihre Gegner und die Verantwortlichen ausübten. Im Jahr 1967 gründeten Mitglieder der Oberhausener Gruppe das Kuratorium *Junger Deutscher Film*, der als Vertreter fungierte, um die Forderungen der Filmemacher nach mehr Freiheit und Gleichheit zu realisieren. Das Kuratorium bezog die Gelder direkt von der Regierung und setzte sich, anders als die FBW zuvor, vorzugsweise aus Filmjournalisten zusammen.⁷⁴ Mit einem Startkapital von 5 Millionen Mark für die ersten drei Jahre und durchschnittlich 300.000 DM pro Film, sollte eine „Art Aufpump-Operation in Form von zinslosen Anleihen, die für die Wiederanlage in kommenden Produktionen zurückgezahlt werden“⁷⁵ aufgebaut werden.

Diese Aktion verlief dermaßen erfolgreich, dass die alte Filmlobby eine neue Steuerreform zum Nachteil des Kuratoriums anstrebte, da sie deren Einfluss und den eigenen Niedergang fürchtete. Das Parlament verabschiedete daraufhin das Filmförderungsgesetz (FFG) vom 29.12.1967, das auf jede verkaufte Kinokarte eine Abgabe (sog. Film Groschen) vorsah. Die Einnahmen sollten dann der Filmförderungsanstalt (FFA) zufließen, die daraufhin die Gelder verteilte, „ohne über Qualitätsmerkmale entscheiden zu müssen.“⁷⁶ Im gleichen Augenblick wurden die Gelder für das Kuratorium, auf Druck der Filmlobby und auf Empfehlung des Innenministeriums, von den anfänglichen 5 Millionen auf 750.000 DM gekürzt und die FFA dazu angehalten, „nur noch den bereits etablierten Produzenten zu helfen.“⁷⁷ So finanzierte die FFA die alte Filmlobby direkt mit 250.000 DM oder übernahm 50 % der Produktionskosten, „wenn der Film in den ersten zwei Jahren 500.000 DM oder mehr eingebracht hatte.“⁷⁸ Da diese Filme zusätzlich mit einem Prädikatssiegel der FBW versehen wurden, verringerte sich diese Summe sogar auf 300.000 DM.⁷⁹ Im Gegensatz zu den jungen Autorenfilmen konnte

⁷⁴ Vgl. Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 41 ff.

⁷⁵ Ebd., S. 42

⁷⁶ Ebd., S. 42

⁷⁷ Ebd., S. 42

⁷⁸ Ebd., S. 42

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 43

die alte Filmlobby alle ökonomischen und politisch-ideologischen Kriterien erfüllen, um Fördergelder und Zuschüsse zu beziehen. So gewann auch die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) wieder an politischer und ökonomischer Macht und die Geschichte wiederholte sich unmerklich. Das war eine unglückliche Entwicklung als auch bittere Erfahrung für den Neuen Deutschen Film.

„Da jeden Tag ein Kino für immer die Türen schloß und die Zuschauer zu Millionen wegblieben – 700 Millionen wurden zwischen 1956 und 1976 verloren –, mußten sich die unabhängigen Produktionen um ein Prädikat bemühen und sich so nach den ideologischen Kriterien der FBW ausrichten, wenn sie sich für Förderungen von der FFA qualifizieren wollten. In der Tat kann man bei den rund 100 Filmen, die von der Anstalt bis 1972 bezuschußt wurden, nur von zehn sagen, daß sie zum Jungen Deutschen Film gehörten.“⁸⁰

Die Gründe sieht Elsaesser auch in einer korrupten und bürokratischen Anordnung rund um die Filmförderungsanstalt und abermals in dem ausbeuterischen Verleihsystem. Denn um die Kriterien der FFA zu erfüllen, musste man zuerst einmal einen sog. Referenzfilm vorweisen. Sodann musste ein Verleiher her, der sich dazu bereit erklärte, den Film in sein Repertoire aufzunehmen. Zum Schluss hing der finanzielle Erfolg eines Films vom individuellen Aufwand und vom guten Willen des Verleihers ab.⁸¹ Das waren erschwerende Umstände, es war daher mehr als verständlich, wieso der Neue Deutsche Film keine großen Kassenerfolge verbuchen konnte. Es fehlte ihm nämlich nicht nur an fundamentaler und ernster Unterstützung, vielmehr wurde er von der mächtigen alten Filmlobby und der Politik durch initiierte Kampagnen bewusst konterkariert und torpediert.

Dieser Zustand war für die jungen Autorenfilmer nur eine weitere Folge und Fortsetzung bekannter Ereignisse. Was die Situation zusätzlich erschwerte, so Elsaesser, war „die Abwesenheit einer Vertriebsstrategie“⁸², woraus eventuell eine Beständigkeit und Konsistenz für die Autorenfilmer erwachsen wäre, da ihre Filme außerhalb des Kommerzsystems entstanden waren.⁸³ Sie waren ohne Gelder und Förderungen, praktisch von der realen Markt-, und Filmwirtschaft abgeschnitten und wenn überhaupt, nur einem begrenzten Publikum zugänglich. In solch einer Situation war es sehr schwer, einen eigenen Filmvertrieb zu organisieren und eine vernünftige Marktstrategie zu etablieren. Die Gegner hingegen sahen in dem Misserfolg die Nutzlosigkeit des Neuen Deutschen Films bestätigt, aber auch dessen

⁸⁰ Michael Dost, Florian Hopf, Alexander Kluge: *Filmwirtschaft in der BRD und Europa*, S. 152-162, in: Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, München: Heyne 1994, S. 43

⁸¹ Vgl. Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 43

⁸² Ebd., S. 48

⁸³ Vgl. Ebd., S. 48

unzeitgemäße Betrachtungen und Darstellungen, die auf das Publikum, durch ihre elliptischen Erzählweisen, eher befremdend und abschreckend wirkten, als aufklärend oder unterhaltend.⁸⁴ Es kann hier also nicht nur von einem rein künstlerischen Anspruch die Rede sein, den die Autorenfilmer zu Recht einklagten, sondern ebenso deutlich von Partizipation, was sich ohnehin im Oberhausener Manifest, durch die wirtschaftliche Komponente, subtil äußerte. Hier wird auch erstmals die Diskrepanz und Disharmonie innerhalb der Oberhausener Gruppe deutlich, die in ihren Absichten und Zielen sehr unterschiedlich ausgerichtet war und keine klare ästhetische Vorstellung deklarierte. Es überrascht daher nicht, dass ehemalige Oberhausener ins kommerzielle Fernsehbusiness wechselten, da sie sich dort anscheinend mehr erhofften als nur eine kulturelle Anerkennung ihrer Werke.

Doch die dringendste Aufgabe der Gruppe sollte darin liegen, eine Vertriebsstrategie zu entwickeln und ein funktionierendes System zu etablieren, um weiterhin atmen oder überhaupt existieren zu können. Um dieses Problem zu lösen, gründete man zunächst einen eigenen Verlag, der mit dem *Filmverlag der Autoren* erfolgte und damit den jungen Autoren den besonderen Vorteil ermöglichte, ihre Mittel in einen gemeinsamen Fonds anzulegen, um die nötige finanzielle Kaufkraft aufzubringen, die so dringend erforderlich war, um marktfähig zu bleiben und am hiesigen Filmmarkt teilzunehmen.⁸⁵

Ein anderer Effekt von Oberhausen war, den Film als wissenschaftliche Disziplin zu legitimieren und so ein geistiges Fundament zu schaffen, um den kommenden Nachwuchs gezielter zu fördern und den Fokus auf eine qualifizierte Ausbildung im Filmbereich zu legen. Aus diesem Grunde wurden verschiedene Foren und Einrichtungen wie Filmhochschulen, Archive, Kinematheken und Museen gegründet. Die erste Filmfachschule wurde im Jahr 1962, mit dem Institut für Filmgestaltung in Ulm eröffnet.⁸⁶ Daraufhin folgten mit der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin im Jahr 1966 und der Hochschule für Film und Fernsehen in München im Jahr 1967 zwei weitere bedeutende akademische Lehranstalten.⁸⁷ Jede Schule entwickelte eine individuelle Ästhetik und einen „eigenen Umgang mit Themen, Stilen und Politik, woraus sich ein prägender Einfluß auf die Entwicklung von Film und Fernsehen ergeben sollte.“⁸⁸ Die Vielzahl der Einrichtungen hatte

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 49

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 50

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 50

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 50

⁸⁸ Ebd., S. 50

auch eine stärkere öffentliche Präsenz zur Folge, so konnte auch ein kritischeres Publikum gewonnen werden.

Es wurde also systematisch ein föderatives Konzept erarbeitet und kontinuierlich weiter entwickelt, das unermüdlich an einem feineren Gespür, einer anderen Wahrnehmung und allen voran, einer deviationistischen Filmkultur und Filmpolitik arbeitete. Das Fundament bildete dabei in erster Linie eine funktionierende Filmförderung. Bei kulturellen Fragen hingegen lagen offenbar noch keine konkreten Vorstellungen oder weiterführenden Erkenntnisse vor. Daher ergab sich die neuerliche Herausforderung, „wirtschaftliche und kulturelle Prioritäten zu vereinen.“⁸⁹

Eine Gesetzesnovelle von 1971 versuchte schließlich etwaige Schwachstellen und Lücken zu schließen, um ökonomische und kulturelle Anforderungen endgültig miteinander zu verknüpfen. So bemühten sich allen voran Autoren wie Kluge oder Reitz gemeinsam mit politischen Vertretern und anderen Verantwortlichen, um eine gerechtere Aufteilung, indem sie sich vermehrt der Kulturarbeit und ihrer Förderung widmeten. Dazu gehörte u.a. die Anzahl der Filmpreise weiter auszubauen und darin die jeweiligen Preissummen anzuheben. Außerdem sollten Sex- und Schundfilme vom automatischen Förderungsprogramm durch die sog. „Minderqualitätsklausel“⁹⁰ ausgeschlossen und im Gegenzug die Auszahlung für wertvolle Filme gesichert werden, sodass sich in Summe ein Überschuss an Geldern für die Kulturförderung bildete.

„Mit der ersten Novellierung des Gesetzes von 1971 wurde deshalb versucht, das kulturelle und das kommerzielle System miteinander zu verknüpfen, indem Sex- und Schundfilme von der automatischen Förderung ausgeschlossen wurden. Am anderen Ende änderte man das System, indem man eine Schwelle für Minimalbesuche einführte, die für solche Filme, die ein Prädikat oder einen Festivalpreis gewonnen hatten, noch einmal niedriger gehalten wurde. Die Anzahl der Filmpreise und die Preissummen wurden erhöht.“⁹¹

Neben der staatlichen Förderhilfe wurden verschiedene Förder- und Sponsorenprogramme entwickelt, die auf regionaler und lokaler Ebene auftraten. Dadurch erweiterte sich die Auswahl und erstreckte sich auf einzelne Bundesländer wie Nordrhein-Westfalen, Bayern und die Stadtstaaten Berlin und Hamburg, die jeweils eigene Fördersysteme einführten. Die Vielzahl der Förderprogramme erleichterte zwar einerseits die Produktion anspruchsvoller

⁸⁹ Ebd., S. 53

⁹⁰ Oliver Castendyk, *Die deutsche Filmförderung*, S. 38

⁹¹ Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 54

Filme, da nun mehr Möglichkeiten und Gelder den „Kulturfilmern“ zur Verfügung standen, gleichzeitig lief sie jedoch Gefahr, Teil des kommerziellen Systems zu werden, welches sie strikt bekämpfte und ablehnte. Das lag aber auch an der besonderen Schwierigkeit dieser Operation, zwei im Grunde fremde, sich diametral entgegengesetzte und widersprüchliche Bereiche angemessen und gleichmäßig miteinander zu verbinden: „*Wirtschaftlich* wurde als ‚kommerziell orientiert‘ wie auch als ‚profitabel‘ verstanden, und *Qualität* genauso als ‚anspruchsvolle Unterhaltung‘ wie ein bestimmter kultureller Status oder Anspruch.“⁹²

Es stellte sich also die Frage, ob sich Qualität und Profit überhaupt in irgendeiner Form vertragen, also zwangsläufig ausschließen oder miteinander korrelieren. Zumindest die „westdeutschen Gesetzgeber betrachteten sie als ‚einander ergänzende Kriterien: zwei Schwerpunkte der Prüfung eines Projekts auf Förderungswürdigkeit‘.“⁹³ Um diese Förderungswürdigkeit besser zu bestimmen, führte Kluge den etwas vagen Begriff der „Brauchbarkeit“ ein, welcher die „Abstufungen und Differenzierungen“⁹⁴ verdeutlichen sollte, ohne dabei „das Förderungssystem zwischen ‚Kultur‘ und ‚Kommerz‘ zu polarisieren.“⁹⁵ Die eingereichten Werke wurden danach zwar auf ihre Brauchbarkeit hin überprüft, die Ergebnisse bewirkten jedoch nicht den erwünschten Erfolg. Stattdessen pendelte die Meinung ständig zwischen „Erfolg an der Kinokasse oder für den Prestigewert im Ausland wie auch im Feuilleton.“⁹⁶

Eine erneute Gesetzesnovelle im Jahr 1974 sollte schließlich die lang ersehnte Wirkung und Änderung bringen. Die sozialliberale Regierung unter SPD/ FDP, versuchte mit diesem Schritt endgültig alte Strukturen im Filmförderungssystem aufzubrechen. Die grundlegendste Veränderung war, die automatische Referenzförderung zusätzlich mit einer direkten Projektförderung zu erweitern. Diese sah vor, dass der „geplante Film selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung“⁹⁷ kam, indem sie Gelder für die Produktion zur Verfügung stellte, „auch wenn die Hersteller keine Kassenerfolge vorweisen konnten.“⁹⁸ Die Zahlungsmodalitäten darin sahen vor, in besonderen Fällen ein bedingt rückzahlbares Darlehen zu gewähren, das nur bei ausreichenden Verkaufseinnahmen zurückzuzahlen war, was jedoch größtenteils nicht eintraf. Die Krise war nicht vorbei, sie wurde nur kurzweilig

⁹² Ebd., S. 56

⁹³ Alexander Kluge, *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, S. 76 in: Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, München: Heyne 1994, S. 56 ff.

⁹⁴ Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 57

⁹⁵ Ebd., S. 57

⁹⁶ Ebd., S. 57

⁹⁷ Oliver Castendyk, *Die deutsche Filmförderung*, S. 39

⁹⁸ Ebd., S. 39

entschärft. In den Jahren danach gab es noch mehrere Novellen und Bemühungen, um eine adäquate Lösung zu schaffen. Doch wie sahen die Ergebnisse aus? An den Kasseneinnahmen gemessen, hatte sich der deutsche Film kaum entwickelt, doch die Produktionsbedingungen hatten sich deutlich verbessert und die Qualität machte ebenfalls graduelle Fortschritte.

Die Entstehung des Neuen Deutschen Films ist nur im Zusammenhang mit der deutschen Nachkriegsgeschichte zu verstehen, deren ideologische und wirtschaftliche Auswirkungen bis weit in die 1960er Jahre reichten. Daher auch die besondere Betonung dieser Aspekte, denn künstlerische und wirtschaftliche Verantwortung lagen untrennbar in einer Hand. Das Oberhausener Manifest zeugte von dieser Krise, seine Forderung war daher außerhalb dieser Kategorien nicht denkbar. Insbesondere Kluge setzte sich mit dieser prekären Situation auseinander, indem er sich dezidiert für eine neue Filmöffentlichkeit und Filmkultur einsetzte. Um andere Filme zu machen, brauchte es die richtige wirtschaftliche und politische Grundlage, erst dann war die Idee eines neuen Films realistisch. Sein erster Spielfilm *ABSCHIED VON GESTERN* zeigte klar den Bruch mit der Ware Film und dem alten Kino.

„Man kann, ohne es zu wissen oder zu wollen, Gefangener der Filmgeschichte sein, man kann sich ihr gegenüber auch frei verhalten. Es ist z.B. kaum mehr als ein Zufall, daß sich bei der Erfindung des Films zwei Genres bildeten, die seitdem, nur weil so viele diesen Zufall für Notwendigkeit hielten, zwei fast getrennte Filmgeschichten ergeben haben: die des Dokumentarfilms und die des Spielfilms [...] Warum aber soll man diese Trennung, die doch auch nur von zwei bestimmten Autoren erfunden wurde, für alle Zeit beibehalten?“⁹⁹

Kluge kämpft dagegen an, d.h. gegen die Trennung und Absurdität eines Geschichtsbildes, das einseitig denkt, handelt und auch filmt. Denn das reine Illusionskino blockiert die Realität, obwohl diese voll mit Fiktionen ist. Kluge stellt zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit, widersetzt sich jedoch gegen die unzureichenden Methoden einer obsoleten Filmkultur mit seiner Art des Filmens und Denkens.

3. Ästhetik

3.1 Ästhetik im westdeutschen Autorenfilm

Der beschwerliche Weg des westdeutschen Autorenfilms nach Oberhausen und sein Versprechen, andere Formen des Films zu realisieren, ging auch parallel mit dem Versuch einher, ein neues ästhetisches Konzept zu lancieren. Die Vorstellung von Film wurde unter

⁹⁹ Rainer Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 1998, S. 66 ff.

den jungen Autorenfilmern sehr vielfältig ausgelegt, sodass auch die Resultate unterschiedlich ausfielen. Es gab kurz nach 1962 eine konfuse – wenn auch erst einmal geringe – Ansammlung an neuen Filmen, die zwar untereinander inhaltliche Nähe aufzeigten, in Form und Sprache jedoch kaum Gemeinsamkeiten aufwiesen. Es war daher schwierig, irgendwelche besonderen stilistischen Eigenschaften darin auszumachen oder einheitliche Muster wiederzuerkennen. Was sie verband war allenfalls ein vergleichbares Ziel, nämlich andere oder anders Filme zu machen als das alte konventionelle Kino der Väter. Es gab schlichtweg keine spezifische Filmsprache: „Keine Art von Film ist für den Neuen Deutschen Film typisch“¹⁰⁰, schlussfolgert Elsaesser präzise. Dies war aber ebenso bezeichnend für den Jungen Deutschen Film. Für Kluge war der Autorenfilm bloß ein Programm, das nicht realisiert ist.¹⁰¹

Die Zukunft liegt bei denen, die eine neue Sprache sprechen, so der Wortlaut im Oberhausener Manifest. Wenn man in der Folge jedoch die produzierten Filme betrachtet, war anfänglich davon nur wenig oder kaum etwas zu spüren. Die Oberhausener konnten ihre Versprechen nur selten einhalten oder nur zu einem geringen Teil einlösen, sodass die erste Welle für viele enttäuschend abebbte. Dennoch gab es einige Versuche, die so etwas Ähnliches wie eine neue Filmsprache andeuteten. Kluge war definitiv einer der wenigen, der in seinen Werken mit unkonventionellen Methoden experimentierte als das alte, konventionelle Kino es bis dahin gewohnt war. Er orientierte sich bspw. an literarischen Erzähltechniken und griff auf neuartige Methoden zurück, indem er bspw. elliptische Erzählweisen und diskontinuierliche Schnitte in seine Filme einbaute, oder aber Worte und Bilder miteinander kombinierte, die stark an die französische Nouvelle-Vague-Ästhetik erinnerten. Diese sehr spezifische Erzählweise, verbunden mit neuartigen stilistischen Ideen, war daher auch keine eigentliche Neuerung oder eigenmächtige Erfindung des westdeutschen Films, sondern eine früh erprobte Filmsprache, die bereits lange vor Oberhausen existierte und besonders in Frankreich mit dem Beginn der Nouvelle Vague im Jahre 1958 vermehrt zur Anwendung kam. So schreibt Rainer Lewandowski, dass das Publikum bereits durch ähnliche Bilder- und Sprachkonstellationen von Godard, „der eine ähnliche Technik benutzt, ein wenig vorbereitet war“.¹⁰² Solche Bilder und Sprachtechniken waren dem Publikum also bereits

¹⁰⁰ Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film*, S. 88

¹⁰¹ Vgl. Edgar Reitz, Alexander Kluge, „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“. Was heißt Parteilichkeit im Kino? Zum Autorenfilm – dreizehn Jahre nach Oberhausen (1975), S. 122 In: Ralph Eue, Lars Henrik Gass (Hg.) *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: edition text + kritik 2012, S. 122

¹⁰² Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, München: C.H. Beck und Edition Text und Kritik 1980, S. 68

geläufig, nur nicht in Verbindung mit deutschen Produktionen. Daher war es mehr oder minder eine künstlerische Errungenschaft und ein erster Schritt in die richtige Richtung.

Der Großteil der deutschen Filmemacher hingegen beschäftigte sich im Allgemeinen mit inhaltlichen statt mit ästhetischen Fragen, indem sie sozialkritische und gesellschaftspolitische Themen aufgriffen. Thematisch unterschieden sie sich dadurch deutlich von ihren Vorgängern, d.h. vom alten, konventionellen Kino, das kritische Themen eher ausgeblendet oder verdrängt anstatt konkret aufgearbeitet hatte. Dies war zweifellos eine Neuheit, welche aber nicht besonders signifikant scheint, da die Art und Weise, *wie* die Oberhausener anfänglich ihre Filme gestalteten, immer noch herkömmlich war. Der Film diene den Oberhausenern vielmehr als „Mittel zur Bewußtseinsbildung“¹⁰³ so H. Günter Pflaum und H. Helmut Prinzler. Er sollte ein anderes Bewusstsein erzeugen, was wiederum mehr Sensibilität vom Träger voraussetzte und dabei helfen sollte, seine subjektive Wahrnehmung zu schärfen.

Die Oberhausener legten Wert auf Authentizität statt auf eine perfekte ästhetische Sprache. Sie griffen absichtlich heikle gesellschaftspolitische Themen auf, um eine regelrechte Verstimmung und Bewusstseinsveränderung im Denken jedes Einzelnen zu bewirken und gleichzeitig empfänglicher gegenüber den bundesdeutschen Wirklichkeiten zu machen. Die Ideen des Oberhausener Films waren inhaltlich deutlich progressiv und zielten willentlich auf einen gesellschaftlichen Wandel hin. Er sollte Protest und Widerstand sein, doch seine konventionellen Methoden verhinderten, dass er als solches, nämlich als widerständiges Element wahrgenommen wurde. Inhalte alleine vermochten diesen kollektiven Einwand und seine Forderung nach Veränderung vorerst nicht erfüllen, sodass er sich bewegungslos in traditionelle Erzählweisen einreihete, obgleich Aspekte des Oberhausener Erzählens, wie z.B. Elemente des Dokumentarischen im fiktionalen Film, positive Entwicklungen widerspiegeln. So vermischten etwa Autoren wie Kluge, Reitz oder Schamoni reale und fiktive Ereignisse zu einem Ganzen, um besagte Veränderung und Bewusstseinsweiterung zu erreichen.

„Authentizität [...] ging vor Perfektion, und bezeichnend ist die große Rolle, die das Dokumentarische in diesen Arbeiten spielte. Alexander Kluge etwa montiert in *Abschied von Gestern* authentische mit fiktiven Szenen und läßt z.B. den hessischen Generalstaatsanwalt persönlich auftreten und in eigenen Worten über die Behandlung der Angeklagten referieren. In Ulrich Schamonis Film *Es* erörtern Ärzte das Problem der Abtreibung.

¹⁰³ Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1979, S. 12

Zwischentitel unterbrechen zu Gunsten der Reflexions-Ebene den Fluß der Handlung; mit ähnlichem Effekt läßt Edgar Reitz in *Mahlzeiten* die Story von einem eingesprochenen Kommentar begleiten.“¹⁰⁴

Eine andere Praxis, die im Oberhausener Film partiell zur Anwendung kam, war die herkömmliche dramaturgische Ordnung mit ihren kausalen und sukzessiven Serien, eben durch diskontinuierliche und elliptische Erzählweisen zu unterbrechen, indem bspw. durch plötzliche Wendungen offene Enden eingebaut wurden. Die Handlungen wurden abrupt beendet, die Storys nicht weiter erzählt oder aufgelöst, was in gewisser Hinsicht auch einen Realismus widerspiegeln sollte. *Dieses* Kino hatte mit dem klassischen Heldenkino der alten Generation wenig zu tun, im Gegenteil, die Figuren waren eher durchschnittliche, gewöhnliche Typen und die Handlungen überwiegend aus dem Alltag gegriffen. Gerade dieser Aufbau in der Erzählstruktur sollte neben inhaltlichen Setzungen die Authentizität der Handlung bestärken und damit auch ihre Identifikationsmöglichkeit beim Publikum erleichtern.

Der Mangel einer ästhetischen Filmsprache hatte u.a., wie bereits erwähnt, mit der besonderen bildungspolitischen Situation in Westdeutschland zu tun. Filmzeitschriften wie „Filmkritik“ oder „Film“ übernahmen in den frühen Sechzigern, ähnlich wie in Frankreich, die Aufgabe, Film-Wissen zu vermitteln und ihre Leser mit nötigen Materialien zu beliefern. Dabei kamen immer öfter gesellschaftspolitische Kritiken wie etwa die Theorien von Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer und Siegfried Kracauer zur Anwendung. Die soziologische Kritik „stellte nach wie vor die Aussage über die Form“¹⁰⁵, bis mit der Nouvelle Vague Bewegung formale Kriterien nach Deutschland überschwappten und in die Filme mit einfließen. Kritik war jetzt auch durch bloß formale Konstellationen möglich und nicht mehr zwingend an Inhalte gebunden, sie entwickelte sich von der Sozialwissenschaft weg zur Sprachwissenschaft, d.h. von Adorno/ Horkheimer weg zur „linguistischen, später psychoanalytischen Semiologie“¹⁰⁶ und emanzierte sich auch zusehends von ihrem sozialkritischen Ruf oder Charakter.

In den folgenden Jahren nach 1962 entwickelten dann schließlich Filmautoren wie Kluge und Reitz gemeinsam mit anderen Autoren allmählich ein weitreichendes und eigenständiges filmästhetisches Konzept. Wirklichkeit wurde darin nicht mehr als eine einheitliche oder

¹⁰⁴ Ebd., S. 12

¹⁰⁵ Joachim Paech, *Filmwissenschaft, Filmtheorie und Filmkritik in Westdeutschland 1960-1980. Das alte (Klage-)Lied*, in: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, *Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1991, S. 214

¹⁰⁶ Ebd., S. 215

kontinuierliche Gesamtheit angesehen oder empfunden, so wie es im Unterhaltungskino üblich war und größtenteils auch umgesetzt wurde, sondern als eine fragmentarische Gleichung und in seine unterschiedlichen Bestandteile zerlegte Vielheit. Um diese Wirklichkeitssplitter vollständig erfassen und in all ihren Erscheinungen zeigen oder hervorbringen zu können, war es nach Reitz notwendig, ein entsprechendes Konzept zu finden, das den realistischen Kern des Mediums von Neuem zeigt und den Film wieder an seine eigentliche, anfängliche Bestimmung zurückführt und so auch aus der langen Abhängigkeit von althergebrachten Verhältnissen befreit.¹⁰⁷

Das Ergebnis dieses Unternehmens wäre ein *Analytischer Film*. Dieser sei „durch einen überhöhten Realismus gekennzeichnet, bei dem die Intensität auffällt, mit der die Objekte durch die Kamera angeschaut werden“¹⁰⁸. Die filmische Wirklichkeitsanalyse könne durch „die Abbildung von gegenständlichem Material“ so zu evidenten „Assoziationen und Begriffsbestimmungen“¹⁰⁹ führen und verborgene Strukturen analysieren. Derselbe Effekt wäre auch durch analytische Montageverfahren möglich, so könnten „beliebige Eingriffe in die Zeitabläufe größerer Zusammenhänge und in die Chronologie der Ereignisse“¹¹⁰ ebenfalls Assoziationen und Begriffe hervorrufen, die „der menschlichen Realwahrnehmung entzogen sind“.¹¹¹

Für Reitz implizierte die Kameramechanik bereits eine inhärente Struktur, um alle erforderlichen Kenntnisse und Möglichkeiten solch einer künstlerischen Verdichtung zu generieren. Dadurch bescheinigt Reitz der Materialität und der Apparatur gewissermaßen unbegrenzte und konstitutive Möglichkeiten, gleichzeitig wird der Film in die lange Reihe der bildenden Künste erhoben, da die Filmkunst versucht, ähnlich wie die Literatur, Malerei, Musik oder das Theater, die Innen- und Außenwelt durch ungewohnte Modelle auszudrücken, um sie aus der Eindimensionalität traditioneller Glaubenssätze zu befreien. Der Film nähert sich also nur durch seine optische und montagetechnische Immanenz einer literarischen Fiktion und nicht durch bloße Nachahmung literarischer Schreibprozesse.¹¹² Das Medium schöpft innerhalb seiner eigenen Möglichkeiten aus sich selbst heraus, indem es sich seinem Ich stellt, um eine Filmsprache oder eine Ästhetik zu etablieren, ungeachtet von literarischen

¹⁰⁷ Vgl. Werner Barg, *Erzählkino und Autorenfilm*, S. 82

¹⁰⁸ Edgar Reitz, *Utopie Kino* in: *Liebe zum Kino*, Köln: Verlag 78 o. J., S. 19 in: Werner Barg, *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München: Fink 1996, S. 83

¹⁰⁹ Ebd., S. 83

¹¹⁰ Ebd., S. 83

¹¹¹ Ebd., S. 83

¹¹² Vgl. Ebd., S. 83

oder künstlerischen Reglements, von denen sie sich zwar inspirieren, aber keineswegs einnehmen lässt.

„Nur auf der Basis seiner visuellen Qualitäten wird der Film der literarischen Fiktion vergleichbar und kann – so Reitz – in den avantgardistischen Strom der bildenden Künste, der Musik, des Theaters und der Literatur... seit Proust/ Joyce eintauchen, in dem die 'Bewusstseinsinhalte in nicht adäquaten Formen zu formulieren' versucht und – wie etwa in der modernen Malerei – die 'Zwangsvorstellungen der alten Formdogmatik' abgeschüttelt werden.“¹¹³

Auch Kluge verneint, so Barg weiter, ein ästhetisches Modell, das sich ausschließlich durch die Imitation literarischer Schreibprozesse ausdrückt und diese auf den Film hin anwendet. Unabhängig von literarischen Verfahren versucht Kluge daher direkt im Filmmedium das ästhetische Konzept zu ergründen. Dies gelingt ihm dadurch, dass er bereits in der filmischen Werkstruktur selbst eine kritische Rezeptionshaltung beim Zuschauer auszulösen sucht, um dessen Objektivität und Distanz zur Leinwand zu bewahren.¹¹⁴ Um diese inneren Strukturen zu erzeugen, seien daher Produktionsweisen angebracht, die eine Analogie und einen Dialog zwischen filmischer Bewegung und der Hirntätigkeit des Menschen erzielen.¹¹⁵ Der Kern Klugescher Theorie sei daher durch die Technik der Montage zu erklären, worin er hauptsächlich „das Experiment mit Verknüpfungsverfahren von Wort und Bild, Kameraperspektive und Sprache favourisiert [sic].“¹¹⁶ Film könne dadurch mit anderen Künsten eine Verknüpfung herstellen oder korrespondieren und die Möglichkeiten literarischer und künstlerischer Mittel um ein Vielfaches ergänzen und ausdehnen.

„Er entwickelt – ähnlich wie Edgar Reitz – sein Literarisierungskonzept aus den spezifischen Bedingungen des Filmmediums, nicht aber aus den ästhetischen Möglichkeiten literarischer Kunstwerke und fügt dem Grundsatz des *Cinéma Impur* die *unreine* Montagesprache dialektischer Wort/Bild-Verbindungen hinzu.“¹¹⁷

Kluges und Reitz' unterschiedliche Auffassungen über Theorie und Funktionalität des Films sind keinesfalls kontradiktorisch, vielmehr vervollständigen, komplettieren sie sich und stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. Als gemeinsame Grundlage dient dabei der Kerngedanke einer eigenständigen und unabhängigen Filmwissenschaft, die sich zwar an literarischen Vorbildern orientiert, dennoch dessen Methoden auf den Film

¹¹³ Ebd., S. 83

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 85

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 85

¹¹⁶ Ebd., S. 85

¹¹⁷ Ebd., S. 85

angewandt zurückweist. Während nämlich die literarische Sprache allmählich, durch ihre lange historische Tradition poliert wurde, eine Glättung erhielt, welche breite Teile der Wirklichkeit abprallen ließ und sie in ihren Metaphern und Ausdrucksformen auf einen Mittelwert herabsetzte¹¹⁸, verstand der Film die „radikale Anschauung im visuellen Teil und Begriffsmöglichkeiten in der Montage zu einer Ausdrucksform“¹¹⁹ zu verknüpfen, die dann weiter „ein dialektisches Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung ermöglicht“¹²⁰, ohne dabei in ein ähnlich konsolidierendes Mittelmaß abzugleiten, wie es zuvor der literarischen Sprache widerfahren war.

Nach Reitz besteht die filmtheoretische Basis nicht darin, Wort und Bild in der Montage miteinander zu verknüpfen, sie besteht darin, mithilfe der analytischen Kamera verborgene Aspekte „des Gegenstandes (zu) gewinnen, die subjektiv nicht erfahrbare“¹²¹, für das menschliche Auge also nicht fassbar und wahrnehmbar sind. Eine einzige Kameraeinstellung würde daher auslangen, um eine ausreichende Metaphernwelt aufzubauen, die dazu führt, „literaturähnliche Verallgemeinerungen und Differenzierungen zu entwickeln“¹²², um dann unter Zuhilfenahme der Montage „den Film zu komplexeren Aussagen“¹²³ zu erheben. Anders als durch das wechselseitige Spiel zwischen kameratechnischen Methoden und Verfahren der Montage sei diese Komplexität nicht zu bewerkstelligen.

3.2 ABSCHIED VON GESTERN Teil 1

Kluges erster längerer Spielfilm *ABSCHIED VON GESTERN* ist sehr stark durch subjektive Erfahrungen des Autors gekennzeichnet. So stammt die Inspiration zur Hauptfigur Anita Grün etwa von einem tatsächlichen juristischen Fall, den Kluge persönlich als Rechtsanwalt erlebte und anschließend in seinen 'Lebensläufen' literarisch verarbeitete.¹²⁴ Die literarische Vorlage weicht jedoch vom Filmischen größtenteils ab, sodass von einer literarischen Verfilmung kaum die Rede sein kann, sondern lediglich von einer Bezugsquelle, welche mit zusätzlichen Motiven und Ideen aus anderen Lebensläufen kombiniert und erweitert wurde.¹²⁵

¹¹⁸ Vgl. Edgar Reitz, Alexander Kluge, Wilfried Reinke, *Wort und Bild*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Hg. Walter Höller. Sonderheft: *Die Rolle des Wortes im Film*, Stuttgart: 13/1965, S. 16

¹¹⁹ Ebd., S. 16

¹²⁰ Ebd., S. 16

¹²¹ Ebd., S. 15

¹²² Ebd., S. 14

¹²³ Ebd., S. 16

¹²⁴ Vgl. Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, S. 60

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 60

Kluges Arbeitsmethode folgt dabei keiner Stringenz, vielmehr wirkt vieles amorph und improvisiert, sodass im Erzählstil vielmals der Eindruck einer Ungezwungenheit und Unbedecktheit entsteht. Lewandowski sieht darin eine höhere Produktivität und Effizienz bestätigt, da die Strukturlosigkeit bzw. lose Verkettung singulärer Substanzen eine Offenheit suggeriert, die einzelne Momente stärker beanspruchen und einbeziehen kann, was bei einer bloßen oder einfachen Umsetzung zuvor erdachter Szenen andernfalls verloren ginge.¹²⁶ Ein weiteres Klugetypisches Merkmal ist seine Arbeit mit Laiendarstellern, die seine Methode einer situationsbedingten Arbeitspraxis leichter umsetzen und teilen können, im Gegensatz zur determinierten Spielweise einer begrenzten Berufsschauspielerei, welche sich immerzu in einem bestimmten Rahmen bewegt.

Seine Arbeitsweise entspringt also keinem festen oder reglementierenden Schema, da das Material ständig einem Wandel unterliegt und demzufolge jederzeit veränderbar ist, formbar bleibt, „solange daran gearbeitet wird“.¹²⁷ Würde sie jedoch einem festen Muster folgen, würde sie möglicherweise die außerordentliche kreative Wertschöpfung zwischen Autor und Objekt limitieren oder zur Gänze zunichte machen. Deshalb verharret sie nicht innerhalb eines strengen Regelkanons, vielmehr öffnet sie sich, indem sie sich verweigert und dem allgemeinen Dogma konventioneller Erzählmethoden entzieht. Das ermöglicht wiederum mehr Transparenz, was notwendig scheint, um ein Eingreifen, ein Einarbeiten in das Material zu arrangieren. Dieses Recht zeugt von der Selbstbestimmung des Autors und seiner Freiheit, seinen persönlichen Film zu gestalten. Es zeugt aber auch von einem Protest am historischen Text unserer Wirklichkeit, da es ein Umdenken einfordert, ein Umdenken im Verhalten mit der Realität.¹²⁸ Der historische Text wird nämlich als eine reglose einheitliche Größe, als ein undurchsichtiges und festgeschriebenes Weltbild vorgestellt, der keine Einarbeitung toleriert, keine Einschreibung zulässt, sondern ganz und gar abgedichtet scheint. Dieser Realismus lässt keinerlei Zweifel zu und hat sich bereits unwiderruflich zur Wahrheit verdichtet, worin das Subjekt keinerlei Einflussmöglichkeiten mehr besitzt „wenn es seinen Platz gegenüber den Bildern und Tönen der Wirklichkeit einnimmt.“¹²⁹ Kluge sieht hingegen in der Geschichte mehr als nur eine chronologische Reihung, ein Zeugnis oder eine textuelle Sammlung von Vergangenem und Gewesenem, das abgedichtet oder fest verankert ist, für ihn stellt die

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 61

¹²⁷ Ebd., S. 61

¹²⁸ Vgl. Eike Friedrich Wenzel, *Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme*, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 124

¹²⁹ Ebd., S. 120

Realität eine Bewegung dar, „eine Arbeit von Generationen“¹³⁰, welche sich fortwährend verändert und weiter entwickelt. Der Protest am Wirklichkeits-Text beschäftigt sich daher nicht mit der Frage, „wie die Wirklichkeit abgebildet wird, sondern wie sie dargestellt und verändert werden kann.“¹³¹

Es geht also nicht um ein direktes Abbild der Wirklichkeit oder eine präzise Nachahmung derselbigen, sondern darum, mit welchem Blickwinkel der Autor operiert, welche Einstellung er der Wirklichkeit gegenüber einnimmt, kurz gesagt, es geht um seine subjektiven Empfindungen und Erfahrungen, die er am Material durch sein Eingreifen in immer neuen Varianten erprobt, im Wechselspiel erzeugt und sichtbar, empfänglicher werden lässt. Der subjektive Blick des Autors ist mit seinem innersten Lebensarchiv verbunden, mit all seinen Tönen, Bildern und Gerüchen, seinem gesamten Wissen und seinen sinnlichen Erfahrungen. Autorschaft bedeutete eine enge persönliche Haltung gegenüber den Dingen einnehmen, einen individuellen Zugang ergründen und auf Entdeckungsreise gehen, dabei unterschiedliche Wege schreiten und Spuren sichtbar machen.

„[...] Anekdoten im Film erzählen auf Umwegen von den Motiven der Regisseure und dem Erregungspotenzial, das von den Sujets der Filme ausgeht. Sie erzählen davon, was Autorschaft bedeutet, nämlich eine Haltung, die darum bemüht ist, einen Ausdruck für die eigenen Erfahrungen zu finden. Im Idealfall so subjektiv und radikal, dass das Ergebnis fremd wie ein Findling, ein Rätsel in der Landschaft unserer Wahrnehmung steht.“¹³²

Der Autor ist auf seinem langen Weg, den er in sein Innerstes und Äußerstes wagt, wie ein rastloser Spaziergänger, der unentwegt Eindrücke sammelt, um sie in seinem Kopflabyrinth langsam zu einem Bild oder einer Bilderreihe zu installieren. Sobald er sie aus seinem Kopf ins Freie übersetzt, wird seine innere Beteiligung zu seinem subjektiven Ausdruck. Die Anwesenheit oder Präsenz des Autors ist dadurch auch für den Zuschauer spürbar und sollte daher jederzeit offen gehalten und durchschaubar bleiben, sodass das Publikum die Intention des Autors nachempfinden und nacherleben kann, andernfalls würde „eine im Film nicht thematisierte Autor-Position lediglich unkontrolliert, verdeckt, zurückgenommen“¹³³ weiterwirken und so zur reinen Ideologie verkommen.

¹³⁰ Ebd., S. 124

¹³¹ Ebd., S. 124

¹³² Christian Schulte, *Differenz und Erfahrung. Anmerkungen zum Autorenfilm*, In: *Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest – Das Wiener Symposium*, Wien: Synema 2012, S. 15

¹³³ Klaus Eder, Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, S. 140, in Eike Friedrich Wenzel, *Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme*, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 124

In *ABSCHIED VON GESTERN* exponiert sich der Autor Kluge, wie bereits erwähnt, sehr stark durch subjektiv geformte Darstellungsweisen. Sein erster großer Spielfilm *ABSCHIED VON GESTERN* aus dem Jahre 1965/ 66, zeigt bereits seine Ideen und Vorstellungen vom Film als autonomer Kunst und bescherte dem deutschen Autorenfilm erstmals auch international, großen Zuspruch und Anerkennung. Der Film wurde 1966 bei internationalen Filmfestspielen u.a. in Venedig gefeiert und mit dem „Silbernen Löwen“ ausgezeichnet.

Kluge erzählt in *ABSCHIED VON GESTERN* die Geschichte der jungen Frau Anita Grün, die wegen einem Diebstahl vor Gericht steht. Der Film beginnt mit einer schwarzen Schrifttafel, worauf folgender Satz zu lesen ist: „Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage“.¹³⁴ Die Krankenschwester und ehemalige Telefonistin, die aus einer jüdischen Familie stammt und aus der DDR in die BRD geflüchtet ist, antwortet dem Richter, der sie nach dem Grund ihrer Flucht fragt, dass sie sich dort an die Nazizeit erinnert fühlt. Der Richter relativiert daraufhin und antwortet: „Ach, Sie meinen die bewussten aus dem Jahr 1943/44? Das glaube ich nicht. Nach der Lebenserfahrung wirkt das bei jungen Menschen nicht nach.“¹³⁵ Sie wird daraufhin zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, nach kurzer Haft entlassen und ihre restliche Strafe auf Bewährung ausgesetzt. Während ihrer Bewährungszeit bekommt sie vermeintliche Ratschläge von ihrer Bewährungshelferin, welche sie nicht ernst nimmt, da sie mit moralischen Werten bespickt sind. Sie flüchtet aus der Stadt und nimmt eine Stellung als Vertreterin einer Schallplattenfirma an, kann aber ihr anfängliches, ehrliches Engagement nicht aufrecht halten, da sie in alte Gewohnheiten zurück fällt, indem sie Verträge fälscht, worauf ihr Chef sie zur Rede stellt, was jedoch ohne Konsequenzen bleibt. Sie wird die Geliebte des Chefs, dessen Frau Verdacht schöpft, woraufhin er sie anzeigt, um seiner Frau seine Treue zu beweisen. Anita wechselt wieder die Stadt und arbeitet fortan als Zimmermädchen, wo sie diesmal zu Unrecht des Diebstahls bezichtigt und entlassen wird. Nachdem sie ihren Job verloren hat, kann sie ihre Miete nicht mehr bezahlen und fliegt aus der Wohnung. Sie hat eine kurze Affäre mit einem jungen Mann, besucht Vorlesungen, weil sie, wie sie sagt, lernen will. Derweilen lebt sie in einem Hotel, hat jedoch kein Geld um ihre Miete zu bezahlen. Nach einer Weile wird sie vom Hotelchef mit ihren unbezahlten Mieten konfrontiert. Daraufhin flieht sie heimlich, ohne ihre Rechnungen zu bezahlen und wird von der Polizei zur Fahndung ausgeschrieben. Sie wird die Freundin des verheirateten

¹³⁴ *Abschied von Gestern*, Alexander Kluge, BRD 1965/66. Fassung: DVD. Edition Filmmuseum München, Goethe Institut 2007, TC: 00:00:00 Min

¹³⁵ Ebd., TC: 00:03:18 Min

Ministerialrats Pichota, mit dem sie dann einige Zeit verbringt. Nachdem sie von ihm schwanger wird, verlässt er sie und speist sie mit 100 Mark ab. Zielloos zieht Anita mit ihren Koffern umher, ohne feste Unterkunft und Bleibe. Als schließlich die Geburt ihres Kindes naht, stellt sie sich der Polizei und trägt ihr Kind im Gefängnis aus, das ihr sogleich weggenommen wird.

Die Filmsprache, mit der Kluge in *ABSCHIED VON GESTERN* arbeitet, geht zu seiner Zeit über gewöhnliche Formen des fiktiven Filmerzählens hinaus, da er disparate, narrative Erzählweisen miteinander paart. Kluges Ästhetik schafft dadurch Alterität und widersetzt sich dabei deutlich einer simplen Aufteilung in Fiktion und Dokumentation, indem er traditionelle Ästhetiken sperrt und dadurch andere Sicht- und Denkweisen ermöglicht. Er verbindet in *ABSCHIED VON GESTERN* Fiktion mit realen Bildern und dokumentarischen Techniken, die teilweise journalistischen Charakter besitzen oder zumindest suggerieren, dadurch dass bspw. „echte“ Personen vorkommen und sprechen, wie etwa der ehemalige Generalstaatsanwalt oder aber auch der Lager-Überlebende, der von seiner Befreiung durch die russische Armee erzählt. Ferner sieht man permanent Ausschnitte und Aufnahmen von „realen“ Plätzen/ Orten, die auch eine gewisse Authentizität vermitteln und scheinbar einer Wirklichkeit annähern sollen. Andere stilistische Merkmale wie Einblendungen von Zwischentiteln brechen und kommentieren die Handlung, genauso wie der Erzähler, der in regelmäßigen Abständen und wiederholt aus dem Off spricht bzw. kommentiert. Der Kommentar, so Eike Friedrich Wenzel, sei der ideologische Kern des genrehaften Dokumentarfilms, der sich scheinbar unabwendbar aus den Bildern ableitet.¹³⁶ Es heißt dann weiter, dass der Kommentar eine „Autoren-Äußerung darstellt, die aus dem Off kommt, also ohne sichtbaren Absender realisiert wird“¹³⁷, sodass sich beim Publikum die Vorstellung ergibt „die Wirklichkeit selbst würde aus den Bildern sprechen.“¹³⁸ Dieses Verfahren des Dokumentarischen im fiktionalen Film kommt in *ABSCHIED VON GESTERN* mehrfach zur Anwendung, so etwa in schriftlicher (Tafeln) oder akustischer (Off-Stimme) Form, allerdings stets mit dem „Hinweis im Erzählten“¹³⁹ durch Exposition des Erzählvorgangs, der fortwährend die Maske des Fiktiven bewahrt und dadurch auch wiederholt das fiktive Erzählen ins Bild rückt und deutlich, sichtbar macht. Dieses scheinbare ins Bild Rücken wechselt sich mit dem Umstand

¹³⁶ Vgl. Eike Friedrich Wenzel, *Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme*, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 119

¹³⁷ Ebd., S. 119

¹³⁸ Ebd., S. 119

¹³⁹ Reinhard Baumgart, *Das Erzählen wird erzählt*, Frankfurt am Main: Literatur für Zeitgenossen 1966, S. 29, in Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, S. 17

ab, diesem abermals zu entschwinden, zu entrücken, indem der Erzähler hinter „Dokument und Protokoll“¹⁴⁰ tritt, die vermeintlich und kurzerhand den weiteren Fortgang bestimmen, d.h. das Dokument übernimmt die Handlung und spricht selber. Der Erzähler ist nun nicht mehr als Erzähler erkennbar, vielmehr sieht er nun „wie ein Sammler und Arrangeur [...] aus. Was er herstellt, ist nicht mehr Handlung, sondern Collage aus Tatsachen und Aspekten.“¹⁴¹ Dadurch ändert sich auch die Perspektive des Betrachters, er nimmt unfreiwillig wieder die Rolle des distanzierten, objektiven Beobachters ein, was natürlich auch anhaltend seine Aufmerksamkeit erfordert.

Lewandowski betont, dass Kluges literarischer Erzählstil weit über das Prinzip „Dokument und Protokoll“ hinausgeht, obgleich sie doch zentrale Aspekte seines Erzählens sind, denn manches, was im Film als tatsächliche Gegebenheit präsentiert wird oder anmutet, ist in Wahrheit Fiktion und eigens für die Geschichte erdacht und konzipiert worden. Der Erzähler sei also trotz seiner Abwesenheit mitunter noch anwesend, selbst wenn er vorgibt, nicht anwesend zu sein und der gegenteilige Eindruck entsteht, indem er wiederholt Materialien, wie Dokumente und Protokolle in sein Werk einfließen lässt und als Surrogat für den Erzählvorgang vorschiebt. Dieses korrelative Verhältnis zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, diese ruhelose, unstete Bewegung zwischen zwei Polen, birgt eine spezifische Vorstellung von Wirklichkeit, die offen und fragmentarisch bleibt, da sie andernfalls geschlossen, somit abgeschlossen wäre. Um diese Spannung zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu halten, wechselt Kluge häufig die Erzählperspektive durch den Einsatz disparater Techniken.

„Das, wovon Kluge in seiner Arbeit ausgeht, ist gleichermaßen fest und hart (Objektivität der Dingwelt, Materie der Geschichte) wie beweglich, undeutlich und unvollendet. Wenn es für Kluge ein Zentrum gibt, dann liegt es zwischen diesen Polen, selber nur als Bewegung faßbar. Realität ist für Kluge etwas Doppeltes, Schimärenhaftes. Sie umfaßt nicht nur die Objektivität der Gegenstandswelt, sondern auch die Tiefendimensionen der einzelnen menschlichen Strebungen und Eigenschaften, ihren eigenen Sinn, vielfach zum Eigensinn verhärtet, die von der gesellschaftlichen Wirklichkeit unterdrückt und verzerrt werden.“¹⁴²

Die Verwendung von Dokumenten hat aber auch eine andere Funktion, sie verhindert eine vollständige Absorption durch den Betrachter, da sie die Kontinuität der Narration

¹⁴⁰ Ebd., S. 18

¹⁴¹ Ebd., S. 18

¹⁴² Hans-Peter Burmeister, *Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge*, Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang Verlag 1985, S. 208 ff.

unterbricht. Ihre willkürliche, fast unauffällige Anordnung scheint mit dem Rest der Handlung wenig oder in keinem näheren oder engeren Zusammenhang zu stehen oder zufällig gewählt und weist dementsprechend wenig oder keine direkte Verbindung zum Erzählten auf. Die verwendeten Dokumente und Materialien wirken vielmehr wie Fragmente, die sich störend in die lineare Handlung eingenistet haben, wodurch sie wie Fremdkörper wirken. Die Handlung wird dadurch nur beschränkt als Ganzes wahrgenommen, die vollständige Aufnahme durch den Betrachter so verhindert, der in zyklischen Abständen mit unterschiedlichen Dokumenten konfrontiert wird. Kluges Filme sind „nicht auf unmittelbare Beeinflussung aus, sondern wollen im Zuschauer verborgene Erkenntnispotentiale mobilisieren.“¹⁴³ Der Betrachter wird dadurch aus einer komatösen Versenkung, Behaglichkeit herausgerissen und durch scheinbar fehlerhafte Momente an komplexere Ebenen erinnert, die eine blinde, unreflektierte Absorption unmöglich machen und ebenso verhindern, diesen blind zu folgen. Der objektive Betrachter ist nunmehr kritischer Leser und entzieht sich mechanischer Denkweisen und Formen, die die Vereinnahmung des Individuums anstreben. Der Leser weigert sich, die auferlegten Zwänge und Regeln zu akzeptieren und stellt damit auch konventionelle Formen des Erzählens in Frage.

3.3 Zur Fiktion

3.3.1 Modelle zur Fiktion

Fiktion und Realität stehen als Begriffspaar seit je her in einem kontroversen, zuweilen auch in einem ambivalenten Verhältnis und finden bereits in frühesten Strömungen der Kunst und Literatur ihren diskursiven Eingang, worin sie durchweg als konträre Kräfte oder Gegensatzpaare auftreten, auch hinsichtlich ihrer terminologischen Abstufungen, da beide Begriffe mit z.T. verwirrenden, starren, manchmal auch pejorativen Synonymen gebraucht werden. So wird bspw. Realismus oder Wirklichkeit sehr oft mit Wahrheit oder Authentizität assoziiert, Fiktion dagegen mehrheitlich mit Dichtung, Schein oder aber auch mit Lüge übersetzt und in Verbindung gebracht. Es ist auch fraglich, ob eine einfache Aufteilung

¹⁴³ Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, S. 120

Evidenzen vermitteln und der einzelnen Bedeutung gerecht werden kann und im Weiteren, ob nicht darüber hinaus andere Fiktionstypen, d.h. Mischtypen existieren. Außerdem setzt eine klare Aufteilung bereits eine genaue Kenntnis oder Gewissheit dessen voraus, was Fiktion und Realität im Konkreten sind.

In der Alltagssprache wird etwas als fiktional bezeichnet, das als *erfunden* oder als *hinzugedacht* beschrieben wird. Als realistisch wird hingegen etwas bezeichnet, das eine weitgehend objektive Darstellung der Alltagswelt anstrebt. Während also die realistische Methode fortwährend als größtmögliche Annäherung an eine Wirklichkeit beschrieben wird, verhält sich die fiktionale Darstellung – je nachdem was sie beansprucht – sehr unterschiedlich. Gerade in der Kunst widersetzte sich die Fiktion resolut – ähnlich wie der Dissident oder Häretiker – eben durch diesen Mehrwert des Schöpferischen und ihre dadurch bewusst eingenommene Denkweise, einer offiziellen Denknorm und verstand die Abweichung von der Realität als spielerische und kreative Freiheit des Künstlers, welcher dadurch andere Sinnzusammenhänge oder andere Bedeutungen (er)schafft oder ermöglicht. Abweichungen können „als Hinweise auf eine besondere Gestaltungsabsicht oder auf eine über das Gegebene hinausreichende ‚Wahrheit‘ (allegorischer, metaphysischer, satirischer oder utopischer Art) verstanden werden.“¹⁴⁴ Diese kurze Einführung zeugt bereits von der Komplexität und Dimension des Themas, es ist daher fraglich, ob eine angemessene und differenzierte Definition überhaupt möglich ist, was auch die unzähligen Theorien über Fiktion belegen.

Die Bestimmung des Fiktionsbegriffs geht bis auf Platon und Aristoteles zurück. So schildert Platon in seinem 10. Buch des Staates die Fiktion – die er Nachahmung/ Mimesis nennt – als im dritten Grade von der Wahrheit entfernt¹⁴⁵ und in Bezug auf ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten nicht einmal dem einfachen Handwerk gleichgestellt oder gewachsen, sondern diesem maßlos unterlegen. Durch ihre erwiesene Minderwertigkeit, könne sie nur Schaden anrichten, da sie sich „an diesen anderen Teil der Seele wendet und nicht an den besten“¹⁴⁶, wodurch sie „eine schlechte Verfassung in der Seele jedes einzelnen“¹⁴⁷ hervorruft. Gleichzeitig wirkt sie dadurch in einem Staat destruktiv im Sinne eines Anarchischen.

¹⁴⁴ Daniel Fulda, *Fiktion*, in: Helmut Reinalter, Peter J. Brenner, *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2011, S. 184

¹⁴⁵ Vgl. Platon, *Der Staat*, 2. Band, Zürich: Artemis Verlags AG 1950, S. 483

¹⁴⁶ Ebd., S. 495

¹⁴⁷ Ebd., S. 495

Bei Aristoteles heißt es über die Fiktion/ Nachahmung/ Mimesis hingegen, dass sie nicht dazu bestimmt sei uns mitzuteilen, „was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte“¹⁴⁸, sie orientiert sich somit mehr an der Wahrscheinlichkeit als sich an eine geschichtliche oder tatsächliche Wahrheit zu binden. Für den Fall, dass bspw. etwas nicht wirklichkeitstreu dargestellt sei, wendet Aristoteles ein, „es sei dargestellt, wie es sein sollte“¹⁴⁹, die Wahrscheinlichkeit in Aussicht gestellt und ungeachtet einer Verzerrung, da die Nachahmung, wie oben erwähnt, nicht an der historischen Wahrheit interessiert ist. Dennoch räumt er der Dichtung im Gegensatz zu Platon die Möglichkeit einer Wahrheit ein, so heißt es weiter, dass das Mögliche auch Glaubwürdigkeit vermitteln könne.¹⁵⁰

Ungeachtet der unterschiedlichen Disziplinen – Platon redet von der Staatskunst während Aristoteles über die Dichtkunst schreibt – unter denen beide ihre Theorien aufstellen, zeigt sich bei Aristoteles ein gewisser Spielraum, indem er der Dichtung oder Nachahmung einerseits einen nahen Wirklichkeitsbezug bescheinigt, andererseits folgt und gehorcht die Dichtkunst dabei ihren eigenen Regeln und Gesetzmäßigkeiten, nämlich jenen der Dichtkunst „der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit mögliche.“¹⁵¹ Er konstatiert weiter, dass in der Dichtkunst etwa die Richtigkeit einer Sache nicht so beschaffen ist wie in der Staatskunst oder irgendwo sonst,¹⁵² womit er der Dichtkunst mehr Ausdrucksmöglichkeiten einräumt, da sie über die „Richtigkeit einer Sache“ hinausgeht und dadurch ihre Befugnisse und Potenziale erweitert, auch im Hinblick einer Wahrheit.

Aleida Assmann beschreibt Fiktion innerhalb der literarischen Praxis als ein Modell der Realität. Charakteristisch für dieses Modell ist ihre doppelte Inkongruenz, die daraus besteht, dass sie über das faktische weit hinausreicht *und* gleichzeitig hinter ihr zurückbleibt.¹⁵³ So vermag sie zwar mehr als das Reale zu formen oder schaffen, kann an sie aber niemals zur Gänze heranreichen. Fiktion als ein Modell der Realität bewegt sich sonach kontradiktorisch in einem Spannungsfeld und ist beides zugleich, sie ist ein Mehr und sie ist ein Weniger. Die Stringenz und Kontinuität der Fiktion, so Assmann weiter, beruhen auf dieser zweifachen Divergenz „gegenüber der Zusammenhanglosigkeit und Zufälligkeit des Realen.“¹⁵⁴ Im Fall eines Zuwenig, wird „durch deutende Verbindungen und die Herstellung von Zusammenhängen“¹⁵⁵ dieser Mangel oder die Leerstelle des Vorhandenen mit Essenziellem

¹⁴⁸ Aristoteles, *Die Poetik*, Stuttgart: Reclam Verlag 2005, S. 29

¹⁴⁹ Ebd., S. 89

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 31

¹⁵¹ Ebd., S. 29

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 87

¹⁵³ Vgl. Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion*, S. 14

¹⁵⁴ Ebd., S. 14

¹⁵⁵ Ebd., S. 14

oder Signifikantem wieder aufgefüllt, im Fall eines Zuviel hingegen verfährt sie nach dem Prinzip der Selektion, indem sie wiederum weniger Essenzielles herausnimmt und die Handlung so weit komprimiert, dass sie wieder einen sinnvollen Zusammenhang ergibt.¹⁵⁶ Was jedoch genau als essenziell oder signifikant bezeichnet werden kann und was weniger, so Assmann weiter, hängt von unterschiedlichen, meist zeittypischen Faktoren oder Strömungen ab, denen Disziplinen oder Künste wie Literatur ausgesetzt sind, da jede Epoche andere Ideale und Ziele verfolgte.

„Das Spiel stellt den Erwerb einer Fertigkeit, eine Einübung in einer fiktiven Situation dar, die Kunst den Erwerb der Welt (die Modellierung der Welt) in einer fiktiven Situation. Ziel der Kunst ist die Wahrheit, ausgedrückt in der Sprache fiktiver Regeln[...]Künstlerische Modelle nun stellen eine in ihrer Art einzige Vereinigung von wissenschaftlichem und Spielmodell dar, indem sie gleichzeitig den Intellekt und das Verhalten organisieren. Das Spiel erscheint im Verhältnis zur Kunst als *inhaltlos* und die Wissenschaft als *wirkungslos*.“¹⁵⁷

Ihre besondere Eigenart oder Fertigkeit überschreitet dadurch gewöhnliche Möglichkeiten. Fiktion dient in dieser Form nicht nur als Realitätsmodell, das alternative Formen durchspielt, sie kann darüber hinaus tatsächliches Leben konstituieren, indem sie faktische Lebensmodelle im Realitätsmodell erprobt bzw. erforscht und ihre Wesenheiten darin beschließt, um daraus gezielte Erkenntnisse für das Kommende zu gewinnen.

Manchmal weist Fiktion seinen fiktionalen Charakter zur Gänze zurück, indem sie sich als unmittelbare Realität, als historische Wahrheit ausgibt. So schlüpft die Fiktion in verschiedene Rollen, wie etwa dem Augenzeugenbericht oder Tatsachenbericht, um ihren Wirklichkeitsbezug zu beweisen oder ihren Anspruch auf Authentizität zu erheben. Sie behauptet bspw., dass eine Geschichte in ihrer Darstellung voll und ganz der Wahrheit entspricht, indem sie diese mit faktischen Materialien untermauert oder durch referenzialisierende Elemente belegt, die eine Person, ein Ereignis oder einen Gegenstand als solche, für den Leser/ Zuschauer klar und deutlich erkennbar machen oder identifizieren. So weisen manche Literatur und mancher Film zu Beginn ihrer Erzählung – obgleich sie sich anderer oder fremder Verfahren bedienen als die historische Wissenschaft – explizit auf ihren Wahrheitscharakter hin, indem sie beteuern, dass das Erzählte oder Gezeigte auf einer wahren, also historisch belegbaren Begebenheit beruht und die Geschichte in exakt derselben historisch-wahren Weise, wie sie sich tatsächlich zugetragen hat, wiedergegeben wird. Fiktion

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 14

¹⁵⁷ Jurij M. Lotman, *Struktur literarischer Texte*, S. 109 ff. in: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 16

stellt hierdurch einen Authentizitätsanspruch, indem sie ihre rechtmäßige Legitimität „durch historische Wahrheit, durch Faktizität und raumzeitliche Aktualität“¹⁵⁸ belegt.

Fiktion und somit Dichtung erheben dadurch zwangsläufig den Anspruch konstitutiv zu wirken und dienen fortan als Quelle von Erkenntnis und Wissen. Die sinnliche Erfahrung ermöglicht in dieser Form nämlich erstmalig Geschichte zu schreiben und vermag, ähnlich wie rationale und kategorische Einheiten, auch implizit Wahrheit und somit eben auch Wissen zu generieren. Der Dichter ist daher nicht mehr nur fiktiver Erzähler und Dichtung nicht mehr länger Mythos. Der Mythenerzähler wird zum Historiker und Dichtung wird zu einer formalen Größe und setzt sich mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen auf dieselbe Stufe. Das erfordert jedoch vom Geschichtsschreiber ein anderes Verhältnis zum Medium, nämlich eines, das sich von den unterschiedlichen Formzwängen befreit, denen es ständig unterworfen ist.¹⁵⁹ So widmet oder verpflichtet er sich nicht wie der Historiker, vorwiegend einer faktischen Darstellung, um seinen Realismusanspruch zu bezeugen, vielmehr muss er „seiner Geschichte den Rang des Natürlichen und Allgemeinen sichern.“¹⁶⁰ Indem er das Allgemeine hervorhebt, weist er zugleich die Partikularität zurück. Während Partikularität auf das einzelne Detail, das Spezielle und Individuelle fokussiert ist und dadurch die Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit einer Sache, Person oder eines Ereignisses exponiert, so wie es in der historischen Wissenschaft üblich ist, deduziert das Allgemeine vielmehr grenzüberschreitende Bedeutungszusammenhänge zu schaffen, ohne genau ins Detail zu gehen, da das Besondere, Individuelle schlussendlich immer zu einem allgemeinen Gesetz führt.¹⁶¹ Es steht nicht mehr länger das Faktische im Vordergrund, sondern vielmehr gilt das Wesentliche als absoluter Maßstab des neuen Realismus und ist fortan von Interesse.¹⁶²

Wie bereits erwähnt, hatte die Animosität gegenüber Fiktion in der Geschichte eine lange und altbewährte Tradition. Jedes Zeitalter oder jede Epoche brachte jeweils andere Probleme und (Gegen-)Argumente hervor. So war auch die Beziehung von Historie und Fiktion nicht grade von höchster Reziprozität oder Produktivität bestimmt, sondern von Beginn an in einem prekären und dualen Verhältnis. Im Mittelalter herrschte bspw. die apodiktische Auffassung, dass nur Gott Geschichte schreibt, der Mensch hingegen nur Fiktion.¹⁶³ Im rationalistischen Zeitalter wurde diese mittelalterliche Idee und Praxis jedoch schnell verdrängt, da man

¹⁵⁸ Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion*, S. 125

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 126

¹⁶⁰ Ebd., S. 126

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S. 126

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 126

¹⁶³ Vgl. Ebd., S. 127

erkannte und wusste, dass der Mensch sehr wohl in der Lage war, Geschichte zu schreiben. Fiktion war trotzdem davon ausgenommen, sie besaß vielmehr in diesem Zustand und unter diesen Umständen keinerlei Wahrheitswert, während „die historische Erzählung ihren relativen Eigenwert“¹⁶⁴ behielt. Geschichtsschreibung war nach konservativer und damit auch vorwiegend mehrheitlicher Auffassung, nur auf eine Weise möglich, nämlich durch die Feder eines ungeschminkten Realismus und niemals durch Fiktion. Fiktion war „Sache der Komödie“,¹⁶⁵ des Theaters, an dem sich das gemeine Volk ergötzte und Ablenkung vom Alltag suchte.

Man assoziierte Theaterspiele nämlich immer mit einer sinnlichen, körperlichen Scheinwelt, die es zu bekämpfen galt. Stattdessen idealisierte man eine körperlose bzw. geistige Welt oder Idee, die mit moralischen und ethischen Vorstellungen verbunden war. Es waren allen voran christliche Apologeten, die die Freiheit des Menschen, durch die Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Theaters bedroht sahen, aber auch die Furcht der Kirche, selber an Einfluss und Macht zu verlieren. Das Theater hatte als Spielstätte daher oft eine ambivalente Rolle, denn es wurde einerseits als ein Ort der Sünde verklärt, gleichzeitig aber auch als ein Ort transparenter Öffentlichkeit genutzt und gefeiert. In diesem Sinne wurde das Theater und seine Fähigkeit des Spiels auch instrumentalisiert und für religiöse und machtpolitische Zwecke missbraucht. Schein konnte aber auch im Dienste einer Wahrheit stehen, wenn er auf der Bühne durchschaut wurde. Dieser Aspekt kam vor allem zu Zeiten des Humanismus auf, der größtenteils die völlige Verwerfung des Theaters ablehnte. Während die Fiktion also zur Zerstreuung der Massen diene und mehrheitlich zu Unterhaltungszwecken genutzt wurde, hatte die Historiographie die Aufgabe von Bildung und den Anspruch, Wahrheit zu dokumentieren. Mit der Unterscheidung in Unterhaltung und Lehre war letzten Endes auch die Spaltung vollbracht, obwohl „die *Ars Poetica* das rechte Mischverhältnis beider Qualitäten empfiehlt.“¹⁶⁶ So wurde der Fiktion kaum Spielraum eingeräumt und im Grunde auch ihre Entbehrlichkeit propagiert, zumindest in Angelegenheiten der Wissenschaft und Bildung.

Assmann führt als einen dieser Fiktionsfeinde René Rapin an, einen Geschichtstheoretiker, der in seinen *Instructions for History* aus dem Jahre 1680 die Inferiorität der Fiktion betonte und Historie als die einzige Entität propagierte, die Wahrheit besitzt und vermittelt. Wahrheit

¹⁶⁴ Ebd., S. 127

¹⁶⁵ Ebd., S. 128

¹⁶⁶ Ebd., S. 128

und Fiktion sieht er dagegen als einander ausschließend an, als Antinomie, daher müsse Fiktion ausnahmslos des Feldes verwiesen werden.¹⁶⁷ Für Historie bedurfte es jedoch der menschlichen Feder, was wiederum bedenklich war, da zu Rapins Zeit, wie Eingangs erwähnt, immer noch die mittelalterliche Meinung vorherrschte, dass der Mensch nur Geschichten erzählen könne, nicht jedoch Geschichte, die ausschließlich in Gottes Händen lag. Das Problem mit dem sich Rapin konfrontiert sah, war nun diese göttliche Eigenschaft auf den Menschen zu übertragen, ohne dabei „die Unterstützung der Fiktion“¹⁶⁸ zu beanspruchen. Kern des Problems war daher, die rechte Darstellung von Wahrheit, dessen höchste historische Methodik, mit den Formen eines Palastes und den strukturellen Gesetzen der Architektur vergleichbar sei und Idealerweise einem Kunstwerk gleiche.¹⁶⁹ Indem Rapin diese Feststellung macht, räume er jedoch indirekt ein, so Assmann, dass das Erzählen von Geschichte nur deshalb möglich ist, indem das Geschichtswerk selbst zum Kunstwerk, zur Dichtung wird. Indem sie dies tut, nimmt sie unweigerlich die strukturellen Prinzipien der Fiktion an und somit auch ihre Form und Gestalt.¹⁷⁰ Dies beweise, auch wenn Rapin dies nicht beabsichtigt habe, einen neuen Begriff von Fiktion „im Sinne von künstlerischer Wahrheit“¹⁷¹, welche in Gestalt der Realität auftrete.

Die politische Dimension der Fiktion ist stark abhängig von einem Wahrheitsanspruch, welcher gleichzeitig einen Einspruch gegen implizite Denkformen darstellt. Wenn Fiktion diesen Einspruch erhebt, sich dem widersetzt also, muss sie gegebenenfalls diesen Wahrheitsbeweis erbringen und Zeugnis davon liefern. Gottfried Gabriel erläutert dieses epistemologische Problem zwischen Fiktion und Wahrheit am Beispiel der Literatur. Demnach liegt genau dann ein Wahrheitsanspruch vor, wenn sich „durch Interpretation (mindestens) eine Aussage des primären Sprechers auf der Ebene der Reflexion ausfindig machen läßt.“¹⁷² Es sei also zunächst einmal erforderlich, die Aussagen durch Interpretation sicherzustellen und auf die Ebene der Reflexion Bezug zu nehmen. Dieser Vorgang führt zu These(n) des fiktionalen Werkes.¹⁷³ Der nächste Schritt wäre den Wahrheitsanspruch einzulösen. Die These(n) die einen Wahrheitsanspruch einfordern, stellen dabei keinen Grundsatz dar, sondern fordern den Leser auf, als einzelnes Individuum mit all seinem Wissen und seiner Lebensgeschichte, Stellung zu beziehen. Weiteres ist der

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 128

¹⁶⁸ Ebd., S. 128

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 129

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 129

¹⁷¹ Ebd., S. 129

¹⁷² Gottfried Gabriel, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag 1975, S. 94

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 94

Wahrheitsanspruch der Literatur nicht aus der Perspektive des Literaturwissenschaftlers objektiv einzulösen, sondern muss subjektiv formuliert werden.¹⁷⁴

3.3.2 Fiktion bei Kluge

Der Aspekt Klugescher Erzählung überwirft sich mit etablierten und traditionellen Erzählweisen und sucht oder ermittelt einen Weg, andere Zugänge zum Gegenstand zu finden, indem er Dispositive hinterfragt und lang erprobte Grenzen fiktiver und realer Darstellung aus ihrer leblosen Ordnung sprengt, um sie abermals neu zusammenzusetzen. Es geht Kluge keineswegs um eine strenge mimetische Abbildung oder Annäherung an eine Wirklichkeit, er versucht auch nicht, einen Konsens zwischen dem Gegenstand und seinem Abbild zu schaffen. Vielmehr spürt er durch die Legierung fiktionaler und realer Elemente ihre Asymmetrien auf, die sowohl die verschiedenen Dissonanzen als auch ihre Regelmäßigkeiten sichtbar, erfahrbar machen und ins Verhältnis setzen. Fiktion und Realität sind unter diesen Umständen nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden und der Begriff der Wahrheit bekommt ebenfalls eine andere Bedeutung. Fiktive Dokumente, die als reale Materialien auftreten, geben sich plötzlich und überzeugend als „echte“ Dokumente aus, auch wenn die Wahrheit darüber dem Urteil des Lesers/ Betrachters überlassen wird und nicht

¹⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 95 ff.

immer verifizierbar ist. Der Leser hat dadurch die Möglichkeit zu wählen, „was er für authentisch, was er für fiktiv nimmt.“¹⁷⁵

Fiktion hat also auch die Macht, Realität zu konstruieren und zu konstituieren, eben glaubhaft zu gestalten. Kluges Versuche zeigen, dass Fiktionen, genauso wie Tatsachendokumente, Realitäten schaffen und Sinn bzw. Bedeutung konstituieren können. Dies birgt sicher Gefahren, gleichzeitig aber auch Möglichkeiten, denn der Rezipient hat, wie oben bemerkt, selber die Wahl, darüber zu entscheiden, ob er das Gezeigte/ Gelesene annimmt oder ablehnt. Er kann also im Gegensatz zum Tatsachendokument – unabhängig von seinem Wahrheitsgehalt – selber bestimmen und eine Wahl treffen, während er beim Tatsachendokument von einer einzigen Wahrheit ausgeht, nämlich derjenigen, die vorgetragen, gezeigt oder aber auch aufgezwungen wird oder wirkt. Die Trennung in Fiktion und Realität wird dadurch aufgehoben, die Trennung selber wird als anmaßend, ausgrenzend und selektierend deklariert, da sie rein vom Gegenstand und von Tatsachen ausgeht, ohne dabei „die unerfüllten Träume und Wünsche der Individuen“¹⁷⁶ zu berücksichtigen, denen Kluge hingegen größte Aufmerksamkeit widmet. Denn „Wünsche haben nicht weniger Real-Charakter als die Tatsachen“¹⁷⁷ und sind wie Tatsachendokumente ebenfalls als Dokumente zugänglich und in derselben Form möglich, was ihre Objektivität nicht weniger schmälert. Selbst Dokumente sind irgendwann einmal von einem Verfasser, also Erzähler, geschrieben worden¹⁷⁸, daher ist ihr Anspruch auf Objektivität, somit Authentizität nicht weniger zweifelhaft als beim fiktiven Dokument. Lewandowski ist der Ansicht, dass Tatsachendokumente weniger in der Lage sind, Authentizität und Objektivität zu vermitteln, als Dokumente mit fiktiven Inhalten und geht sogar soweit zu sagen, dass Fiktion „den Bericht jedes Augenzeugen an Authentizität“¹⁷⁹ übertrifft und untermauert seine These mit dem Zitat: „Kunstverstand, wenn er wirklich realistisch, das heißt ‚zeitadäquat‘ arbeitet, leistet mehr als Empirie.“¹⁸⁰ Fiktion kann demzufolge auch Authentizität vermitteln, die jedoch erst produziert, geschaffen werden muss, was einen erheblichen Aufwand für den Erzähler bedeutet, da die fiktive Authentizität mehr als ein Zusammentragen oder Recherchieren von Materialien bedeutet. Die Materialien müssen selber erst „erfunden“ und

¹⁷⁵ Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, S. 19

¹⁷⁶ Friedemann J. Weidauer, *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995, S. 101

¹⁷⁷ Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 204

¹⁷⁸ Vgl. Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, S. 18

¹⁷⁹ Ebd., S. 19

¹⁸⁰ Gottfried Just, *Von der Literatur zum Film, Alexander Kluge*, in: ders., *Reflexionen, Zur deutschen Literatur der Sechziger Jahre*, Pfullingen 1972, S. 56, in: Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, München: C.H. Beck und Edition Text und Kritik 1980, S. 19 ff.

in einer Weise zusammengefügt werden, sodass sie glaubhaft wirken. Um diese erwünschte Authentizität zur Wirkung zu bringen oder noch zu steigern, greift Kluge auf verschiedene Mittel zurück und fügt sie mithilfe der Montage zusammen.

„Das geschieht sicherlich einmal durch die Montage von realem Dokument und Protokoll mit fiktivem Dokument und Protokoll, durch Kombination von Berichten, von Zitaten aus anderen literarischen oder theoretischen Texten, von fiktiven Zitaten, von richtigen Detailinformationen, von falschen, von Gutachten, Bewerbungsunterlagen, Geburtsdaten, Ausbildungsgängen, Lebensläufen, von Briefen, von Geschichten und Versen, von Auszügen aus wissenschaftlichen Arbeiten, die seine Figuren gerade schreiben, von Stellungnahmen verschiedener Interessenvertreter, von physikalischen Formeln und Berechnungen, von Tagebuchauszügen, von Fußnoten, von Monologen, von Interviews, von Dialogen, die entweder in wörtlicher Rede oder als Resümee in knappster indirekter Rede eingesetzt werden, von Redebericht, Beschreibung, Zustandsbericht. Später, 1973, in ‚Lernprozesse mit tödlichem Ausgang‘ fügt Kluge ein weiteres Ausdruckselement hinzu: das Bild, als Skizze, Stadtplan, Landkarte, Familienfoto, Grafik, Notenblatt, das durch Augenschein u.a. auch Authentizität fingieren soll.“¹⁸¹

Er schöpft gewissermaßen alle ihm zur Verfügung stehenden Informationen, Materialien, Mittel und Quellen und verrichtet, wenn man so will, die Aufgaben eines Redakteurs, Bildhauers und Autors gleichermaßen. Darüber hinaus ist er kreativer Gestalter und Erzähler, der nach passenden Teilen sucht, andere erfindet oder formt, um diese wieder zusammen zu setzen und neue Sinnzusammenhänge zu erzielen, damit seine Vorstellung oder Idee einer fiktiven Authentizität real wird. Die bewusste Vermengung verschiedener Genres macht vor allem deutlich, dass Kluge sehr intensiv an der Aufhebung dieser bestehenden Aufteilungen und Ordnungen arbeitet, um rigide Formen und verhärtete Praktiken einseitiger Erzähl- und Denkweisen aufzubrechen. Durch diese völlige Neubestimmung strebt Kluge, trotz der Unterschiede, eine Gleichheit der Formen an und zeigt zugleich ihre Interdependenzen auf, wodurch eben bestehende Hierarchien und gängige Sichtbarkeitsanordnungen durcheinander gebracht und spezifische Verhaltensweisen und Muster abgelegt werden, die jene Bewegungen und Schwingungen disparater Teile paralysieren bzw. lähmen und mehr als nur einer auferlegten Bestimmung oder Einteilung folgen.

Die Aufhebung bestehender Ordnungen ist auch als Protest und Widerstand gegen eine Sichtweise zu verstehen, welche die Wahrheit ausschließlich aus logischen und vernünftigen

¹⁸¹ Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge*, S. 20

Prämissen ableitet, ohne dabei die sinnliche Wahrnehmung und individuelle Erfahrung zu berücksichtigen, die jedoch maßgeblich an der Bildung von kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Systemen beteiligt ist und ebenso menschlichen Existenzweisen. Die Koexistenz heterogener Elemente und der Dissens zwischen ihnen ermöglicht nämlich Alterität, welche dazu dient, „das Selbst in Bezug auf das Andere, das es nicht ist, zu denken.“¹⁸² Bilder befriedigen das Auge, indem sie Identitäten stiften, die gleichzeitig Ideologieträger sind und vermitteln dabei dem Leser/ Betrachter ein Prinzip der Ähnlichkeit der Menschen untereinander. Dies wird zur gesellschaftlichen Norm erklärt, Abweichungen werden dabei als Anomalie, somit krankhaft empfunden und nicht akzeptiert, die Andersheit, die Alterität des anderen wird nicht anerkannt, da sie eben den gegebenen Normen widersprechen. Kluges Protest schafft undenkbbare Koalitionen, nämlich Unvereinbares miteinander in Beziehung zu bringen und Gegensätze zu akzeptieren oder zu schaffen und diese zugleich nicht als Hindernisse zu empfinden, sondern als Möglichkeit, *sinnliche* und – wenn man will – *intelligente* Wahrnehmung als selbständig operierende, emanzipierte Teile ins Verhältnis zu bringen, jedoch nicht im konsensuellen Sinn, sodass vielmehr ein Dialog über den *Dissens* entsteht und eröffnet wird, der bis dahin verschlossen war.

3.3.3 Fiktion nach Rancière: Konsens vs. Dissens

Es gibt nach Jacques Rancière zwei Arten, Fiktionen zu produzieren. Dazu zählt er zuerst einmal diejenige Fiktion, welche fortwährend den *Konsens* mit der Realität sucht und auf Repräsentation zielt und nach dem schlichten Prinzip der Aufteilung verfährt, indem sie alles Vorhandene in bekannte Muster zwingt und somit klassifiziert. Des Weiteren gibt es dann solch eine Fiktion, welche mit dem *Dissens* operiert und den direkten Bruch mit diesem repräsentativen System sucht, indem sie sich ganz bewusst der Aufteilung dieser Ordnung entzieht. Die konsensuelle Fiktion versucht demnach eine Ähnlichkeit zwischen dem Gegenstand und dem Abbild herzustellen, mit starkem Wiedererkennungswert für den Zuschauer. Sie versucht die Realität nachzuahmen, um sich selbst mit dem Realen zu identifizieren. Das Dilemma und das Paradoxon, in dem sich die konsensuelle Fiktion nun befindet, liegt darin, dass sie ihre fiktionalen Merkmale dadurch völlig negiert, indem sie derselben Aufteilung mittels Anpassung folgt und schließlich auch erliegt, wie das Reale selbst. Rancière spricht dabei vom Zwang der Realität auf die Fiktion, da sie der Fiktion ihre eigenen Gesetze aufdiktirt.¹⁸³ Sie verdeckt durch diese Vorgehensweise jedoch ihre

¹⁸² Bettina Henzler, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013, S. 73

¹⁸³ Vgl. Jacques Rancière, *Die schwierige Fiktion*, in: Sulgie Lie, Julian Radlmaier (Hg.), *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Köln: August Verlag 2012, S. 21

Diversität, Differenz und ihre Widersprüche, die er prinzipiell vorhanden sieht. Ein völliger Konsens ist daher nicht möglich. Den Anspruch den sie erhebt, nämlich einen Konsens zwischen dem Gegenstand und der Abbildung zu schaffen, kann sie daher nie zur Gänze erfüllen, sondern immer nur bedingt einlösen, womit sie bereits in Auflösung scheint und disqualifiziert wäre. Da die Realität sich auch in der Sphäre des Fiktionalen bewegt, kommt sie nämlich um ihren fiktionalen Charakter nicht umhin. Dieses fiktionale Merkmal der Realität wird aber von der konsensuellen Fiktion nicht zur Kenntnis genommen oder weiter beachtet, stattdessen präsentiert sie sich *per se* als die unmittelbare Wirklichkeit, ohne dabei ihre spezifisch, fiktiven Merkmale zu berücksichtigen, die ihr ebenfalls anhaften.

„Das Reale ist immer ein Gegenstand der Fiktion, das heißt eine Konstruktion des Raumes, wo sich das Sichtbare, das Sagbare und das Machbare miteinander verknüpfen. Die herrschende Fiktion, die konsensuelle Fiktion leugnet ihre fiktionale Eigenschaft und gibt sich als das Wirkliche selbst aus und zieht eine einfache Trennlinie zwischen dem Bereich des Wirklichen und dem der Repräsentationen und Erscheinungen, der Meinungen und Utopien.“¹⁸⁴

Die dissensuelle oder wie Rancière sagt, ästhetische Fiktion hingegen, wird von einer Denk- und Handlungsweise bestimmt, die sich selbst fremd geworden ist, sie lässt das „Reale sich selbst gegenüber in ein Verhältnis der Nicht-Identität und Fremdheit“¹⁸⁵ treten. Die Verbindung zu einem sich-selbst-identischem Gegenstand löst sich dadurch auf und erhebt keinerlei Anspruch auf irgendwelche Nachahmungsphantasien und Evidenzen, vielmehr verhüllt sie den eigentlichen Gegenstand, statt Identitäten zu stiften.

„Innerhalb des repräsentativen Regime [sic] bezeichnet Fiktion die kausale Anordnung von Handlungen gemäß den Regeln einer mimetischen Rationalität. Die Handlungsverkettungen der Fiktion müssen dabei den Logiken und Wahrscheinlichkeiten des Realitätsprinzips Rechnung tragen [...] Die ästhetische Fiktion befreit sich nunmehr von der rationalen Nachahmung von Handlungen und wird zum Ort einer enthierarchisierten Semiose, in der Worte, Körper und Dinge ihre repräsentative Wiedererkennbarkeit verlieren und sich selbst gegenüber fremd werden.“¹⁸⁶

In der Entfremdung entfernt sich nunmehr jedes Partikel vom Gegenstand und ist zugleich die Rückkehr des Wesens in sich selbst, das auf einer anderen Ebene liegt, nämlich „auf der

¹⁸⁴ Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, S. 91, in: Sulgie Lie, *Die widerständige Fiktion*, in: Jacques Rancière, *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Berlin: August Verlag 2012, S. 200

¹⁸⁵ Sulgie Lie, *Die widerständige Fiktion*, in: Jacques Rancière, *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Berlin: August Verlag 2012, S. 200

¹⁸⁶ Ebd., S. 201

Ebene der Formen, die die Erforschung der Wahrheit strukturieren.“¹⁸⁷ Die alte Ordnung, in der sich die konsensuelle Fiktion befand oder bewegte und sich bis dahin als mimetische Seinsweise präsentierte, wird durch den dissensuellen Einwand wider dem Realitätsprinzip unterbrochen und die kausale Kette einer Kontinuität dadurch aufgehoben. Zwischen Gegenstand und Abbildung/ Darstellung herrscht nur mehr ein unklarer, nicht näher bestimmbarer Zusammenhang, die der repräsentativen Logik zuwiderläuft und eigene Bahnen entwirft.

Der Dissens, der sich Rancière nach in der ästhetischen Revolution abspielt, stellt also eine Möglichkeit dar, Geschichten neu oder anders zu erzählen und in ein Wechselspiel zu bringen, als es bis dahin und im Allgemeinen üblich war. Außerdem schafft er dadurch eine Form der Gleichsetzung, indem er die Modalitäten nicht nur ändert, sondern innerhalb des Rahmens in dem er sich bewegt, völlig aufhebt. Durch die Aufhebung der Grenzen ist eben jenes Wechselspiel zwischen Dichtung und Wahrheit möglich, was bis zu dem Zeitpunkt unmöglich schien, es herrscht ein Zustand der Unbestimmtheit vor und was primär evident außerhalb lag oder klar voneinander getrennt war, unterliegt jetzt einer Spannungsdifferenz, worin sich *fictiae* und *factae* verwischen. Diese Fiktionalität entfaltet sich zwischen „der Bedeutungsmacht, die jedem stummen Ding inhärent ist, und der Vermehrung der Sprachmodi und Bedeutungsebenen.“¹⁸⁸ Die Trennlinie, worin man anfänglich „Gesunde“ von „Kranken“, die „Wahrheit“ von der „Lüge“, die Wirklichkeit von der Fiktion separierte, ist durchschnitten und beide operieren nun gemeinsam als emanzipierte Teile unter demselben Sinnstiftungsregime. Geschichte ist nicht mehr länger nur die empirische Abfolge von Ereignissen, „das in Gestalt von Spuren und Abdrücken erscheint“¹⁸⁹, sie lässt vielmehr ihre eigene, *konstruierte* Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit in ihrem Aufbau erkennen und nähert sich dadurch immer weiter einer Dichtung an.

Rancière nach hat diese Verbindung zuerst in der Literatur stattgefunden bevor sie dann auf das Kino übergegangen ist. Das Kino sei dann auch diejenige narrative Kunst, welche die Verknüpfung oder Kombination von Spur und Konstruktion am vollkommensten und besten veranschaulichte. Er stellt dabei die These auf, dass der Dokumentarfilm viel eher im Stande ist dissensuelle Fiktionen zu gestalten und zu generieren als das Kino der Fiktionen, „das

¹⁸⁷ Jacques Rancière, *Politiken der Fiktion. Etwas ist mit dem Realen geschehen*, in: Sulgie Lie, Julian Radlmaier (Hg.), *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Köln: August Verlag 2012, S. 142

¹⁸⁸ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books Verlag, 2. Aufl. 2008, S. 59

¹⁸⁹ Ebd., S. 60

leicht einer gewissen Stereotypie von Handlungen und Charakteren unterliegt.“¹⁹⁰ Historische Ereignisse hingegen, welche auf Tatsachen beruhen, seien so in Form von Dichtung möglich, ohne als erfundene Geschichten zu gelten und blieben demzufolge dem ursprünglichen Ereignis treu, selbst unter dem Deckmantel der Fiktion. Das gelingt vor allem durch die „Kombination verschiedener Typen von Spuren (Interviews, aussagekräftige Gesichter, Archivdokumente, Ausschnitte aus dokumentarischen und fiktionalen Filmen etc.), um Möglichkeiten vorzuschlagen, wie man diese Geschichte denken kann [...] Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann.“¹⁹¹ Damit also Geschichte gedacht werden kann, muss sie zur Dichtung werden, was nicht bedeutet, so Rancière weiter, dass alles zur Fiktion werden muss. Er hebt dabei hervor, dass gerade das ästhetische System oder Modell dieser eindimensionalen Denkweise oder Anordnung klar widerstrebt, indem es schlicht und einfach die Trennung und Aufteilung zwischen der Logik der Fakten auf der einen und der Logik der Fiktionen auf der anderen Seite aufhebt und so der repräsentativen Aufteilung entgegen hält. Denn *Geschichte* schreiben und *Geschichten* schreiben gehören derselben ästhetischen Logik und demselben ästhetischen Sinnstiftungsregime an.¹⁹²

3.4 Zur Rolle der Phantasie

„Fürst Vasilij, ob er nun kluge oder dumme, lebhaft oder gelassene Worte sprach, redete immer in einem Ton, als wiederhole er diese Worte wie ein Schauspieler seine Rolle in einem alten Stück zum tausendsten Male, als entsprängen sie nicht seiner Phantasie, sondern seinem Gedächtnis, als spräche er sie nicht mit dem Verstand und dem Herzen, sondern lediglich mit den Lippen.“ Leo Tolstoi, *Krieg und Frieden*

Der radikale Kern des Realismusproblems, so Kluge und Reitz, enthalte einen merkwürdigen Widerspruch, denn gerade die „Vertiefung in die persönlichen Impulse und das individuell erlebte Phantasiegesetz macht den Autor zum Realisten“¹⁹³, um mit dem kurzen Einwand abzuschließen, dass dabei nur dasjenige übertragen wird, was bereits „eine objektive Entsprechung in der Welt hat“¹⁹⁴, d.h. bereits gedeutet, bekannt ist und folglich auch von jedem problemlos identifiziert, (wieder)erkannt werden kann. In der Tat herrscht hier ein frappanter Widerspruch zu herrschenden Normverhältnissen vor, von der sie sich grundlegend

¹⁹⁰ Ebd., S. 61

¹⁹¹ Ebd., S. 61

¹⁹² Vgl. Ebd., S. 61

¹⁹³ Edgar Reitz, Alexander Kluge, *„In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“: Was heißt Parteilichkeit im Kino? Zum Autorenfilm – dreizehn Jahre nach Oberhausen (1975)*, In: Ralph Eue, Lars Henrik Gass (Hg.) *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: edition text + kritik 2012, S. 112

¹⁹⁴ Ebd., S. 112

unterscheidet, da der Realismus gerade durch die erwähnten subjektiven Merkmale (Phantasie und Erfahrung) seiner eigentlichen Bedeutung eines wertneutralen Objektiven enthoben ist und sich soweit von seinem ursprünglichen Wesen entfernt hat, dass man in jeder Beziehung von einem Entfremdungsprozess sprechen kann.

„Es geht um Phantasie und Erfahrung. Die Phantasiebegabung des Autors soll nicht dazu dienen, die Wünsche der Zuschauer auf eine Fährte zu locken, die sie von selbst nie gehen würden, sondern der Autor spricht von seinen persönlichen Erfahrungen, weil er sein Vorstellungsvermögen im Zuschauer voraussetzen kann.“¹⁹⁵

Es ist vor allem ein Realismus, der seinen Ausgang nicht von einer normentsprechenden Nüchternheit und Sachlichkeit heraus in eine Richtung definiert, sondern einer, der sich in der Individualität und im subjektiven Ausdruck des Autors, zum Erfahrungshorizont und zur Einbildungskraft des Zuschauers rückend, sucht und findet. Der Autor setzt daher im Zuschauer nicht nur ein Naheverhältnis oder einen ähnlichen Erfahrungshorizont zu seinem eigenen voraus, vielmehr ist der Wunsch sich auszudrücken oder mitzuteilen eine Art natürliches Bedürfnis eines jeden Menschen, um persönliche Erfahrungen zu kommunizieren und aus diesem Grunde jedem Individuum bereits inhärent. Der Zuschauer wird dadurch zu einem ebenbürtigen Partner und folgt wie der Autor, einem „sonst in der Welt unterdrückten Interesse, das allerdings jeder Mensch von Natur aus hat [...]: sich auszudrücken.“¹⁹⁶ Phantasie und Erfahrung sind unerlässlich beim bilden eines persönlichen Ausdrucks, so wird der Zuschauer wie der Autor selbst zum erkennenden Subjekt, zum Autor seiner eigenen Erfahrung.¹⁹⁷

Folgende Diskussion stammt aus einer Tonbandaufnahme, die Kluge in seinem Band „*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*“ erzählt, mit dem Verweis in der Fußnote, dass die Beiträge der Teilnehmer aufgrund einer fehlerhaften Platzierung des Tonbands nicht oder nur spärlich wiedergegeben werden konnten. So diskutierten Kluge/Negt darin eben mit verschiedenen Teilnehmern über die Rolle der Phantasie am historischen Beispiel des Marxschen Arbeitsbegriffs, dass nämlich die Hand des Arbeiters immer nur eine geistige Vorstellung oder Idee verrichte, die der Verrichtende zuvor bildlich in seinem Kopf erzeugt sieht. Zwischen Kopf und Hand bestehe daher unmissverständlich eine Assoziation, eine gewinnbringende und produktive Zusammenarbeit unterschiedlicher Sinnesorgane, die infolgedessen einen symbiotischen Kreis bilden, eine untrennbare Einheit, worin ihre

¹⁹⁵ Ebd., S. 111

¹⁹⁶ Ebd., S. 122

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 122

gegenseitige Abhängigkeit deutlich wird. Sie operieren nicht ohne Wissen vom jeweils anderen, der Kopf steuert vielmehr die Hand und jede andere Ausdrucksbewegung. Dieses Bild oder die Vorstellung einer Sache spiegelt immer auch ein kollektives Bedürfnis wider,¹⁹⁸ da sie gesellschaftlich erzeugt ist und stellt demzufolge eine, durch gemeinsame Bildung und Erziehung erworbene Haltung dar, die im Individuum ganz konkrete oder spezifische Vorstellungen einer Sache hervorruft: „Also die ganze Entstehung des menschlichen Hirns unter Steuerung der Hände und die Entstehung der Hände sind bereits gesellschaftliche Produktionen.“¹⁹⁹ Jede Denk- und Handlungsweise ist folglich der Befangenheit verdächtig und zeigt im Grunde einen gewissen Manierismus auf, statt wertneutral zu wirken. Da alles bereits eine Entsprechung in der Welt hat, ist es schwierig, etwas Unvoreingenommenes oder Neues zu finden, das „unberührt“ ist.

Die natürliche Einheit zwischen Kopf und Hand scheint jedoch unterbrochen, da sie in Einzelvorgänge zergliedert und daher von ihrer ursprünglichen Funktion entfremdet ist, sodass Kluge Marx' Hoffnung teilt, „die arbeitsteilig aufgespaltene Arbeit wieder zusammenfügen“²⁰⁰ zu können, um besagte Einheit zu erreichen oder wieder herzustellen. Die Hand ist entgegen ihrer Natur nur mehr eine wertlose, mechanisch ausgeführte Bewegung, willenloses Handwerk und zeigt keine Zusammenhänge oder Funktionen mehr, da sie von der Kopfarbeit getrennt handelt. Sobald sie von der Kopfarbeit getrennt ist, verliert sie also ihre sinnliche Eigenschaft. Die Kopfarbeit wiederum wird in „Rationalität und das gebildete Denken [...] abgegrenzt, separat treibhausmäßig vorwärtsgetrieben und spezialisiert.“²⁰¹ Der Einzelne hat dadurch seine angeborene Ausdrucksfähigkeit verloren, indem er seine Arbeitskraft an die ökonomischen Bedingungen angepasst oder ihnen unterworfen hat. Gleichzeitig ist sein „geistiger Besitz“ durch gesellschaftlich erzeugte Produktionen wie etwa Rationalität, Bildung und Erziehung kontaminiert und veräußert. Darunter befindet sich jedoch laut Kluge ein noch umfangreicheres Können, das dieser Trennungs- und Vereinnahmungspolitik vornehmlich geopfert wurde: das Vorstellungsvermögen.²⁰²

Im Weiteren erklärt Kluge wie das menschliche *Vorstellungsvermögen* beim einzelnen Individuum entsteht bzw. funktioniert und schlussendlich auch, wie es durch menschlich

¹⁹⁸ Vgl. Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 242

¹⁹⁹ Ebd., S. 242

²⁰⁰ Ebd., S. 243

²⁰¹ Ebd., S. 243

²⁰² Vgl. Ebd., S. 243

erzeugte Produktionen beeinflusst, kontrolliert und organisiert ist. Er veranschaulicht das mit Sigmund Freuds Theorie über das Vorstellungsvermögen, welches dieser als einen sukzessiven Entwicklungsprozess beschreibt, als eine reflexive Wanderung, ausgelöst durch sinnliche Wahrnehmungsmechanismen. Demnach entwickelt oder arbeitet das Hirn stufenweise dieses Vorstellungsvermögen aus, indem es sich zuerst an einem gegenwärtigen Beispiel oder konkreten Ereignis entflammt, diese weiter mit vergangenen, bereits erlebten Bildern und Informationen abgleicht, um schließlich „daraus eine Projektion in die Zukunft für eine konkrete Handlung“²⁰³ zu skizzieren.

Freuds Begriffsbestimmung birgt für Kluges eigene Definition bereits alle notwendigen und entscheidenden Kriterien einer spezifischen Vorgangsweise, die ihrer eigentlichen Funktionalität beraubt ist und zweckentfremdet scheint. Kluges Definition von Vorstellungsvermögen lautet daher, „die freie selbstregulierte Entfaltung dieser Art von Hirntätigkeit, die sich dann allerdings auch vom Handeln nicht trennen läßt.“²⁰⁴ Diese freie und selbstregulierende Kraft scheint indes keinen großen Nutzen oder Wert mehr übrig zu haben, da sie bereits durch verschiedene kollektive Einflüsse beeinträchtigt ist. Wie bereits erwähnt, ist dieses Vermögen das Ergebnis einer gesellschaftlichen Produktion, gleichzeitig sind ihre verschiedenen Formen mit Ideologien, Gesetzen und politischen Interessen im Sinne einer herrschenden Gesellschaft durchsetzt²⁰⁵, daher handelt es immer im Namen einer Hegemonie, deren Grundsätze sie blindlings übernimmt. Alles was für den Arbeitsprozess oder Reproduktionsprozess von Nutzen ist, wird ganz nach den Prinzipien der Herrschaft, mit erzieherischen Methoden stabilisiert und organisiert.²⁰⁶ Es bleibt folglich in seinen Möglichkeiten und Ausführungen begrenzt, da es sich stets in besagten Kreisen bewegt und dadurch immer wiederholt.

„Das, was dann vom Vorstellungsvermögen herausfällt, wird als die sogenannte Phantasie [...] gewissermaßen als etwas bohémehaftes hingestellt“²⁰⁷, dem keinerlei Glauben geschenkt oder sonst irgendeine Fertigkeit zugetraut wird, außer derjenigen, bestehende Ordnungen durch vernunftwidrige Ideen zu verunsichern oder zu unterminieren, da sie grundlegend von Illusionen, Träumereien nascht und dadurch eigenwillige Wagnisse, Ideale transportiert, denen Hegemonien von Grund auf misstrauen. Dieses Misstrauen erwächst eben aus dieser

²⁰³ Ebd., S. 243

²⁰⁴ Ebd., S. 244

²⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 244

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 244

²⁰⁷ Ebd., S. 244

Urangst heraus, der konservative Herrschaftssysteme in ihrem uferlosen Verwirklichungsdrang und gelegentlich auch in ihrem paranoiden Größenwahn immer wieder mit Argwohn begegnen. Die Phantasie wird darin als ein Ungehorsam gegen den Staat geschildert, als eine Tätigkeit verstanden, welche ein irrationales Feld bewohnt und im Gegensatz zur Ratio staatlicher Ordnungen, mit Sinnlich-, bzw. Körperlichkeit verbunden, die Lebensführung der Menschen verderbend, einen Materialismus transportiert und folglich, nach gegnerischer Auffassung, auch mit einem moralischen und sittlichen Verfall gleichgesetzt wird, als etwas Verwerfliches mit hetzerischem, destruktivem Charakter, als unmittelbare und zügellose Gefahr, welche die öffentliche und staatliche Ordnung zu vernichten oder mindestens zu destabilisieren droht. Die ständige Angst vor einem Eingriff in das Gemeinsame, wurde daher immer als ein Angriff auf die Einheit des Staates und seine Souveränität gedeutet und war so lange vorhanden, so lange dieses Irrationale unkontrolliert und frei wirken konnte.

Dieses fragwürdige Bild knüpft sowohl an Platons Theorie über die Minderwertigkeit der Mimesis an, als eine im dritten Grade von der Wahrheit entfernt, als auch an etliche, religiös motivierte, apologetische Ansichten aus dem Mittelalter, die in Bezug mit Kunst/ Theater als Orte der Phantasie, Verführung und des Scheins immer wieder diffamierend geäußert wurden. Die Phantasie operiert jedenfalls wie das Vorstellungsvermögen, so Kluge weiter, auf einer anderen Ebene, sie haben daher „keine Organisationsstufe auf hochindustrialisierter Basis, auf der Basis unseres Erziehungswesens, und sie sind schwer verbindbar mit dem Code der Rationalität, nach dem die Gesellschaft beherrscht wird und technisch funktioniert.“²⁰⁸

Demnach zu urteilen, scheint die Phantasie eine Art Immunität gegen äußere Einflüsse zu besitzen, was jedoch täuscht, ebenso ein wenig irritierend und widersprüchlich ist, wenn man im Weiteren Kluges Kapitel zur „Phantasie und Herrschaft“ liest. Denn genau wie das Vorstellungsvermögen, das er eigentlich als etwas Unabhängiges und Natürliches präsentiert, das zwar frei von jeglicher Vereinnahmung scheint, trotzdem jedoch „in den Herrschaftsprozess“²⁰⁹ eingeht, ist auch die Phantasie in diesen Prozess vereinnahmt und das, obwohl sie keine Organisationsstufe auf hochindustrialisierter Basis besitzt und mit dem Code der Rationalität unvereinbar ist, wie er zuvor noch erklärt. Dieser Widerspruch löst sich folgendermaßen. Demnach gibt es jeweils zwei verschiedene Formen von Phantasie/ Vorstellungsvermögen, ohne sie konkret beim Namen zu nennen: zum einen gibt es die ökonomisch benutzte Phantasie/ Vorstellungsvermögen, die Vereinnahmungstendenzen im

²⁰⁸ Ebd., S. 244

²⁰⁹ Ebd., S. 244

Sinne einer hegemonialen Macht aufzeigen, die also in die Öffentlichkeit und gesellschaftlichen Ereignisse eingebunden, in den Arbeitsprozess integriert, daher Teil der hochindustrialisierten Gesellschaft sind und nach ihren Regeln spielen, aber auch als eine Bedrohung, eine Angst inszeniert werden können, wenn man die Regeln bricht. Zum anderen gibt es wiederum jene Phantasie/ Vorstellungsvermögen, die nicht auf der Basis industrialisierter oder ökonomisch-kommerzieller Herrschaftsprinzipien beruhen und demzufolge auch nicht funktionieren, die also von der herrschaftlichen Produktion ausgeschlossen eine Immunität besitzen und folglich frei von jeglichen Vereinnahmungstendenzen sind. Sie hat also Doppelcharakter. Ein anderer Faktor ist auch der Zusammenhang, der Hintergrund also, in dem sie stehen, d.h. sie sind variabel und verändern je nachdem, in welcher gesellschaftlichen Schicht sie stattfinden, ihre Funktion und Wirkung.

„Die Phantasie und das Vorstellungsvermögen, die in den Herrschaftsprozess eingehen, kommen vor als die Angst, im Betrieb einfach davonzulaufen, die Angst, aus der Schule zu flüchten, die Angst, Widerstand zu leisten, das heißt als Hemmfaktor, als Vorstellung der Folgen, die einen bedrohen, wenn man irgendetwas macht, das was anderes ist, als jemand zu gehorchen. Diese Vorstellungen in Form von Furcht vor Strafen, Liebesentzug usw., da wird Vorstellungsvermögen im Sinne der Herrschaft gebunden. Das ist *auch* Phantasie. [...] Ein anderer Teil der gleichen Energie, des gleichen Vorstellungsvermögens, wird departementalisiert, von der Herrschaft ausgeschlossen. Und das *nennen* wir Phantasie.“²¹⁰

Der Zugriff wird verweigert, stattdessen spielt sich alles in einem anonymen Rahmen im Verborgenen ab. Es weilt im Untergrund gewissermaßen, während an der Oberfläche ein öffentlicher Nahkampf mit der industrialisierten, ökonomischen Phantasie veranstaltet wird. Ihre Funktion ist rein pragmatischer Natur, die ausgegrenzte Phantasie hingegen wird zu einem mystischen Etwas, das zwar in der Namenlosigkeit des Verborgenen weilt, trotzdem aber in die Öffentlichkeit durchsickert, nur im unorganisierten Zustand, d.h. nicht im Sinne einer Herrschaft.²¹¹ An diesem Punkt angelangt, so Kluge weiter, versuchen *rechte* Kräfte diese Energie auf eine opportune Weise zu übernehmen und zu organisieren, indem sie diese abgedrängten, unterdrückten *linken* Eigenschaften annectieren und für ihre eigenen Interessen und Vorteile nutzen.²¹² Er bezeichnet diesen Vorgang als einen Krieg „der nach den Regeln der Gefängnisverwaltung abläuft, mit äußerster Disziplin und hochindustrialisiertem Hintergrund“²¹³, als einen Akt approximativen Marschierens von professionellen Gelegenheitsmaterialisten, wie er abfällig die Nationalsozialisten bezeichnet, zu einer

²¹⁰ Ebd., S. 244 ff.

²¹¹ Vgl. Ebd., S. 245

²¹² Vgl. Ebd., S. 245

²¹³ Ebd., S. 246

wahrhaften, materiellen Kraft einer subliminalen Phantasie, die für die bürgerliche Gesellschaft zuvor noch als unproduktive, profane Tätigkeit galt und deswegen von ihr bekämpft wurde und ausgegrenzt war.²¹⁴

Die bürgerliche Gesellschaft sieht sich seit der Weltwirtschaftskrise 1929, so Kluge/ Negt weiter, mit einer neu gearteten Realität konfrontiert und befindet sich in einer existentiellen Krise, da ihre Axiome nicht mehr ohne Weiteres funktionieren. Sie steht daher in der Pflicht, „wirtschaftliche Widersprüche aus der Ökonomie in den politischen Bereich zu transformieren“²¹⁵. Damit dieses Unterfangen gelingt, benötigt sie die unterdrückte, ausgegrenzte Phantasie, die sich allerdings nicht so leicht organisieren lässt, wie die ökonomisch dominierte Phantasie. Der Widerspruch in der Wirtschaft im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise, von dem Kluge/ Negt sprechen, deutet gewissermaßen auf einen Fehler hin, einen Mangel an Glaubwürdigkeit, aber auch auf die missliche Ursache derselben, die eben zur besagten Krise geführt haben. Inwiefern sieht sie sich also in der Dringlichkeit gerade dieses Schuldbewusstsein in die Politik einzuführen, wenn sie denn nicht von Beginn an täuschend oder falsch für den ökonomischen Betrieb war? Das kann nur bedeuten, dass die feudalistisch geprägte, fehlerhafte und widersprüchliche Ökonomie ihre Täuschungspolitik mithilfe der ausgegrenzten Phantasie fortsetzen und in den politischen Bereich ausweiten will, um ihre radikalen Fehler zu überdecken, aber auch um die Politik mit ihren feudalen Gedanken zu infiltrieren.

Auf die Frage eines Teilnehmers, warum man die Phantasie, die in den Arbeitsprozess integriert ist und jene, die nicht integriert ist, nicht mit konkreten Namen versehe, um sie besser zu unterscheiden, antworten Kluge/ Negt, dass dies aufgrund verschiedener Faktoren nicht möglich sei. So spielt bspw. der Zusammenhang, in welcher sich die Phantasie befindet, eine ausschlaggebende Rolle, denn sobald man die Energie „die sich im *Herrschaftszusammenhang* als Phantasie bindet“²¹⁶ aus ihrem Herrschaftszwang ins Freie herauslöst, wird „aus etwas, was dort als Angst vorkommt, in einer anderen Situation ein Krach“²¹⁷. Phantasie kann bspw. Angst in Widerstand umwandeln, sobald man es aus seinem ästhetischen oder politischen Zusammenhang herausreißt, den Wirkungsbereich oder das spezifische Milieu wechselt, in dem sie operiert, sie kann also immer ihre Bedeutung, ihre Form chamäleonartig verändern, indem sie sich der jeweiligen Umgebung anpasst. Daraus

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 256

²¹⁵ Ebd., S. 246

²¹⁶ Ebd., S. 247

²¹⁷ Ebd., S. 247

induzieren Kluge/ Negt, dass die ästhetische und politische Organisation den einzelnen Menschen keinesfalls als eine geschlossene Ganzheit oder Allgemeinheit wahrnehmen oder beurteilen dürfen, sondern je nach Ermessen, individuell bestimmen sollten, da sie „als Träger einzelner Eigenschaften, die gesellschaftlich verschieden entwickelt [sic!] sind“²¹⁸ existieren. Für jede dieser einzelnen Eigenschaften sollte daher die Frage nach der Organisation gestellt werden, die Kluge/ Negt auch materialistische Analyse nennen, d.h. wer oder was bestimmt die Vorgänge und welche Interessen stehen dahinter? Sind sie ökonomischer oder nicht ökonomischer Natur? um sie dann anschließend auf diese bestimmten Bedingungen bzw. Bedürfnisse hin prüfend auszurichten, andernfalls würden sie scheitern. Diese hypothetische Überlegung führen Kluge/ Negt auf Marx zurück, der die „Quelle der Theorie in den einzelnen menschlichen Sinnen ansetzt und nicht etwa im Gesamtkopf [...] der sich ganz konsequent als Gegenbild, als Produkt der ungeheuren Warensammlung, der zerrissenen Produktionsweise des Kapitalismus organisiert.“²¹⁹

Den Abschluss der Diskussion bildet eine Abhandlung über Aneignungsmethoden, welchen Kluge/ Negt mit der Überschrift „Aneignung von Phantasien“ versehen. Darin erklären sie zuerst einmal den Unterschied zwischen Materialismus und Gelegenheitsmaterialismus, die bereits weiter oben kurze Erwähnung fand. So wird jede Form von linker Politik als echter, wirklicher Materialismus bezeichnet. Gelegenheitsmaterialismus hingegen ist der Versuch von rechten Kräften sich diese linken Ideen, Eigenschaften anzueignen. Der Prozess der Aneignung müsse dabei vorsichtig erfolgen, also geheim bleiben und dürfe niemals radikalisiert, sondern nur umfunktioniert oder manipuliert erfolgen, da nämlich Radikalität, die Dinge an der Wurzel packt und somit eventuell auf die Spur bringt, auf den Ursprung der Idee zurückführt von denen sie stammen.²²⁰ Dieser Gefahr des Enthüllens darf sie sich nicht hingeben, wenn sie Erfolge verbuchen will. Genauso aber hat die Linke die Möglichkeit rechte Eigenschaften für eigene Ziele zu nutzen. Kluge/ Negt sprechen dann aber mehr von logistischen Errungenschaften und überwiegend als Mittel zum Zweck, wie bspw. erbeutete Waffen, Panzer gegen den Feind benutzen oder als linker Partisan, einen Wald eines feudalen Großgrundbesitzers durchqueren und als letztes Beispiel, als ein deutscher Flieger englische Lufträume durchfliegen, ohne dabei etwas Verwerfliches oder geistigen Verrat zu empfinden.²²¹ Linker Idealismus opfert sich (aus Eigennutz?) einem Gemeinwohl, jedoch immer in dem Bewusstsein der individuellen Differenzierung. Es komme nämlich darauf an,

²¹⁸ Ebd., S. 247

²¹⁹ Ebd., S. 248

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 249

²²¹ Vgl. Ebd., S. 249

wie man die verfügbaren Rohstoffe verarbeite, was auch letzten Endes den großen Unterschied zwischen Sozialismus und Faschismus ausmache.²²² Zum Schluss bestreiten beide, dass es sich bei der Begriffsbestimmung, um die Aktivierung eines bewusst Irrationalen handle, da dieses Irrationale in Wirklichkeit nicht irrational sei. Denn die Ratio selbst sei weit mehr als sie vorgibt, sie schließe nämlich alle menschlichen Eigenschaften, wie etwa Fiktionen, Wünsche oder Ideen in ihren Wirkungsbereich ein. Sie beschränke sich nicht auf eine rein technische, herrschaftsbezogene Selektion, die darüber hinaus „jede Menge Krisen produziert, also irrationalen Charakter hat“²²³, während das Vorstellungsvermögen dagegen, viel mehr rationale Momente besitzt, die bloß passend organisiert werden müssten.

3.5 Kluges Realismuskonzept

Ausgehend von der Marxschen Ökonomie bestimmt Kluge in „*Die realistische Methode und das sog. Filmische*“ filmische Verfahrensmethoden, was zwar ein wenig überrascht, da Ökonomie und Film zwei unterschiedliche Ebenen darstellen, im Weiteren jedoch den Sinn und die Analogie dieses Vergleichs deutlich macht.

Die klassische, also herkömmliche Beschreibung einer Sache, ginge dabei immer vom „Realen und Konkreten, der wirklichen Voraussetzung“²²⁴ aus. Im Falle der Ökonomie wäre dieses Reale und Konkrete, d.h. der tatsächliche Gegenstand des Interesses, die Bevölkerung. Sie bildet die unumstößliche Basis und den Anfang aller gesellschaftlichen Produktivität. Marx zweifelt jedoch an dieser Vorgehensweise, da sich die Bevölkerung aus vielen unterschiedlichen Elementen zusammensetzt und zur Abstraktion wird, sobald diese ausgeklammert, sie also nicht als konstruierte Ganzheit wahrgenommen und dabei ihre verborgene Vielschichtigkeit beachtet wird. Sie besitzt eine Tiefenstruktur und Intensität, deren äußerste Schicht sie bildet, daher wäre es eine chaotische Vorstellung vom Ganzen, dass „von dem vorgestellten Konkreten auf immer dünnere Abstrakta“²²⁵ führt, je tiefer man in sie eindringt und in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt, um dann anschließend von dort aus „die Reise wieder rückwärts anzutreten, bis ich wieder endlich wieder bei der Bevölkerung anlangte, diesmal aber nicht als bei einer chaotischen Vorstellung eines Ganzen, sondern als einer reichen Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen.“²²⁶

²²² Vgl. Ebd., S. 249 ff.

²²³ Ebd., S. 250

²²⁴ Ebd., S. 206

²²⁵ Ebd., S. 207

²²⁶ Ebd., S. 207

Kluge appliziert Marx' Beschreibung auf das „sog. Filmische“, das gleichfalls „mit dem Realen und Konkreten, der wirklichen Voraussetzung“ beginnt. Die normale Verfahrensweise ist dabei der „handwerkliche Direktzugriff“²²⁷, den der fiktive/ nonfiktive Film immer wieder der jeweiligen Entsprechung nach vollzieht, ohne jedoch in die Tiefendimension subjektiver Wahrnehmungsweisen, die ihr eigen sind, einzudringen. Kluge bezeichnet diese Methode daher als Raubbau, als defizitär, weil sie die Ganzheit nicht mit einbezieht, sondern sich lediglich Teile zurecht legt und Stereotype bedient, die sich an der sichtbaren Oberfläche sammeln. Aus diesem Grund ist sie auch nicht konkret oder real in ihrer Darstellung, sondern immer nur bruchstückhaft, fragmentarisch. Die Komplexität und das Verdrängte, Sinnliche, welche sich durch oder mit dem subjektiven Dringen entfaltet, werden nämlich unterdrückt und isoliert im Verborgenen gehalten. Um diese Ganzheit, also die reiche Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen zu ermitteln – als Erkenntnisgewinn sozusagen –, ist es daher unabdinglich, alternative Verfahrensweisen, durch eine „radikale Aufmerksamkeitsverschiebung innerhalb des gesamten Sinnenapparates, einschließlich der Hirn-Sinne“²²⁸ zu erproben. Kluge schlägt dazu eine analytisch-sinnliche Methode vor, die seiner Auffassung nach ebenjene Protestarbeit der Sinne leistet und alle Erfahrungen mit einbezieht, die eine wechselseitige Korrespondenz zwischen Subjektivität und Objektivität erlauben. Den Gegenstand, das Rohmaterial wie Kluge sagt, bildet eine Konsequenz, nämlich radikale Fiktion und radikale Beobachtung.²²⁹

Technische Medien allein können die Wirklichkeit nicht vollständig abbilden, so Kluge weiter, sie sind lediglich eine historische Ergänzung, Teil der Evolutionsgeschichte und deshalb gesellschaftliche Produktion, die dem menschlichen Kopfkino durch technisch reproduzierbare Gegenbilder ein Neues, Weiteres hinzugefügt hat. Kluge nennt diese produzierte Wirklichkeit daher auch nur *mittleren* Realismus. Nur eine komplexe Hinwendung zum Subjektiven vermag ein ganzes, allumfassendes Bild der Wirklichkeit, einen Realismus zu liefern, d.h. als eine reiche Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen. Dies geschieht durch die „lebendige Arbeit, die das ununterdrückbare Produktionsverhältnis ist.“²³⁰ Die lebendige Arbeit besitzt durch ein ihr Zugehöriges, Ureigenes, das Kluge *autonomen* Realismus nennt, eine unerforschte, schöpferische Kraft und Entfaltungsmehrheit, welche die Irrtümer und Defizite realistischer Konstruktionsarbeiten ganz ohne äußere Eingriffe, durch eigene Dynamiken und Mechanismen korrigiert,

²²⁷ Ebd., S. 207

²²⁸ Ebd., S. 212

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 208

²³⁰ Ebd., S. 208

vorausgesetzt, dass sie nicht gerade vom gesellschaftlichen Systemzwang unterdrückt werden.²³¹ Kluges Gedanke ist also, diese Inneren und Verborgenen Kräfte der Subjektivität zu entfesseln und auf eine Weise frei wirken zu lassen. Die lebendige Arbeit steht dabei keinesfalls in einem Wettstreit mit einer toten Materialität oder sonst in irgendeinem dualen Verhältnis oder einem Antagonisten gegenüber, sondern sie steht in einem produktiven und unsteten Spannungsverhältnis mit dem, was sie umgibt. Sinnlichkeit bildet daher keinen Gegenpol zur Vernunft/ Ratio, denn diese sieht er wie jedes Andere, als erzeugte und herstellbare, konstituierte Entität an, welche sich mit der Zeit und durch jahrelange und endlose gesellschaftliche Prozesse, sukzessive entwickelt hat. Vernunft ist also nicht als ein Gegenbild der menschlichen Sinne zu verstehen, sie ist selber ein Konstrukt und Ergebnis dieser Sinnlichkeit.

In der praktischen Anwendung versagt das vermeintlich konsequent geführte realistische Verfahren, da es – wie bereits oben erwähnt – zuerst einmal vom Konkreten zu immer dünneren Abstrakta führt, wodurch höchstens die Konstruktionsarbeit, aber nicht der beabsichtigte Realismus sichtbar wird. Das domestizierte Kino leistet also nur halbe Arbeit und bleibt nicht mehr als ein Versuch „einer noch nicht entwickelten Produktivkraft“²³², solange sie nicht die subjektiven Interessen und Wahrnehmungskräfte der Zuschauer mit einbezieht oder diese nicht vernachlässigt. Das Ergebnis eines solchen filmischen Unternehmens wirkt brüchig, da es weder die Einheit noch die Mannigfaltigkeit darzustellen vermag, stattdessen aber versagt. Seine völlige Entfaltung erfährt es nur, wenn sich die Bedingungen der Kinorealität komplett verändern und konsequent weiterdenken lassen. Radikal authentische Beobachtung und radikale Fiktion hingegen durchbrechen die Mauern des mittleren Realismus/ Durchschnittsrealismus, da sie herkömmliche Erwartungshaltungen enttäuschen, den vertrauten Blick also mit ungewohnten Vorgehensweisen konfrontieren, sodass ein befremdendes Ergebnis entsteht. Diese Fremdheit resultiert daraus, „daß die Perspektiven des mittleren Realismus eine ideologische Ballung bilden, eine Schein-Wirklichkeit, an die sich Gewöhnungen kristallisieren.“²³³ Diese Gewöhnungen stimmen mit dem schulmäßig erlernten Bewusstsein überein, das an der gesellschaftlichen Entstehung mitwirkt. Diese Gewohnheitsbilder werden nun durch radikal authentische Beobachtung und radikale Fiktion gestört, die wiederum dem offiziellen, domestizierten Bewusstsein des Herrschaftssystems gegenüber als etwas Fremdes und Übertriebenes auftreten.²³⁴ Die von der

²³¹ Vgl. Ebd., S. 208

²³² Ebd., S. 208 ff.

²³³ Ebd., S. 209

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 209

herrschenden Klasse unterdrückte lebendige Arbeit nennt Kluge subdominantes Bewusstsein, das von ihr nicht kontrolliert wird und auch nicht domestiziert wurde, da sie aufgrund der Unterdrückung keine Zeit dafür fand.²³⁵ Ihr spezifisches Merkmal ist die Selbstregulation. Sie ist autark und besitzt nicht den „organisierten Standard der gesellschaftlich nützlichen Arbeitskraft.“²³⁶ Gleichzeitig drängt sie danach, die Gewalt repressiver, traditioneller Herrschaftsformen, die Identitäten stiftet, zu durchbrechen. Dies sei nur möglich durch die Allianz einer radikal analytischen Methode mit subjektiven Zuschauerinteressen.

4. Politik und Ästhetik

4.1 Fiktion als Protest und Widerstand

Der Fiktion liegt eine Politik zugrunde, denn sobald sie zur Wahrheit wird, leistet sie Protestarbeit und wird zumeist als Widerstand gegen eine apodiktische oder doktrinaire Wirklichkeitsauffassung gebraucht, die dagegen durch Vereinnahmungsmechanismen zumindest eine Präponderanz beansprucht. Diese funktionieren Getriebeartig und leiten ihre Wahrheitsformulierungen ausschließlich aus logischen Prämissen her. Fiktion nach Klugeschem Verständnis hingegen leistet Widerstand und sucht den Bruch mit dem Herkömmlichen, dem herrschenden System, indem sie unerwartete Einfügungen erstreitet, die das Andere und Unerwartete innerhalb des Konventionellen entstehen lässt und eine innere Logik sichtbar macht. Durch diese „bestimmte Beziehung zwischen Innen und Außen“²³⁷ verrichtet sie von innen heraus Protestarbeit gegen die äußerliche Arbeit/ Doktrin der herrschenden Klasse – die Kluge Real-Terror nennt²³⁸ – welche regelmäßig an der Oberfläche Scheinrealitäten produziert und Sinnersatz liefert.

Die Beziehung zwischen Innen und Außen gibt Auskunft darüber, wie die Verhältnisse der Körper und Gegenstände zueinander stehen, d.h. im Besonderen zwischen Subjekt und Objekt. Andererseits macht sie aber auch deutlich, wie diese Körper und Gegenstände im Raum verteilt werden. Die Einteilung oder Verortung der einzelnen Körper/ Gegenstände zeigt nämlich die Intensität, mit der sie Anteil am Leben haben und ihren Platz innerhalb der Gesellschaft einnehmen. Die Ordnung und die Einteilung der Gesellschaft weist jedem seinen Platz zu. Diese Einteilung findet nicht nur räumlich statt, sondern erstreckt sich auf weite Teile menschlicher Wahrnehmungsweisen, wie etwa das Denken und Handeln. Sie zeigt die

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 209

²³⁶ Ebd., S. 209

²³⁷ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 76

²³⁸ Vgl. Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 215

Hierarchien und die Grenzen zwischen denen, die am gesellschaftlichen und politischen Prozess teilnehmen und denjenigen, die von ihr ausgeschlossen sind und isoliert im Verborgenen weilen. Das Verborgene ist der unsichtbare, irrationale gleichzeitig Ent-Sinn-teil der Geschichte, das nicht zur Sprache kommt, während das Rationale allein als logische Prämisse und Sichtbares, die Wahrheit verkündet, Sinn verspricht, somit ausschließlich Geschichte schreibt und repräsentiert. Die Fiktion oder Dichtung wird von dieser rationalen Herrschaft als dasjenige angesehen, was die Lüge und das Falsche vertritt, die folglich von ihr ausgeschlossen und aus den Geschichtsbüchern verbannt, auch unwiderruflich aus den Köpfen und den Erinnerungen verschwindet.

Realität ist keinesfalls das, „was sie zu sein scheint“²³⁹, ihre Unmittelbarkeit besitzt Scheincharakter und kann demzufolge kein objektives Abbild der Wirklichkeit liefern. Da alles durch gesellschaftliche Produktion konstruiert ist, bleibt sie immer künstlich, artifiziell, somit immer unvollständig, lückenhaft. Realität, die der Kontrolle einer herrschenden Klasse unterliegt, kann daher nur unzureichend ihren Anspruch auf Vollständigkeit bzw. Objektivität geltend machen und die Komplexität einer Sache erfassen oder berücksichtigen. Realität lässt sich in Wahrheit von der Fiktion nicht einfach trennen, genauer gesagt ist sie Bestandteil von ihr und Teil ihrer Existenz, die nur unterdrückt wird und ohne sie nicht funktioniert. Beide leben in einer Art Symbiose, die sich nicht so leicht auflösen lässt. Dieses ihr Wahre, tatsächlich Eigenes liegt im Verborgenen und wird von der repräsentativen Logik der herrschenden Klasse versklavt und ihren Konventionen, Ideologien unterworfen. Das Ausgegrenzte, Unbenannte, das im Untergrund jedoch weilt, als verstecktes Motiv, sei die eigentliche „Spur des wirklichen Lebens“²⁴⁰, die vom Scheincharakter des toten Lebens nur überdeckt ist und daher keinen Einfluss in sie findet.

Das Innere soll nun in eine Korrespondenz mit dem Äußeren treten, dadurch rigide Formen überwinden und das, was dazwischen liegt, offen legen. Nur mithilfe der Korrespondenz/ dem Dissens zwischen den zwei heterogenen Logiken, zwischen Realität und Fiktion, ist dieses Geschick zu bewältigen, um diese unterdrückte Intelligenz zu entfesseln. Genau auf diese Weise, so Rancière in *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, sei „die geläufigste Figur der kritischen Kunst entstanden: das Zusammentreffen von heterogenen, unvereinbaren Elementen, wodurch ein Konflikt zwischen zwei sinnlichen Regimen erzeugt wird. [...] Man

²³⁹ Hans-Peter Burmeister, *Kunst als Protest und Widerstand*, S. 12

²⁴⁰ Ebd., S. 10

kann es einfach auf die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Schein reduzieren.“²⁴¹ Politisches/ Kritisches entsteht also im Dissens, in der Reibung und im Widerstand disparater Teile. Durch die Kollision der unterschiedlichen Ebenen werden probate Aufteilungen durcheinandergebracht und unterdrückte Elemente freigesetzt, die zuvor aus der kollektiven Erinnerung gelöscht, in die Welt der Märchen und des Aberglaubens verbannt wurden.

In *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* zeigt Rancière auch dieses wechselseitige Verhältnis zwischen Widerstand und Fiktion auf. Am Beispiel der Kunst erläutert er das Politische darin und wie die Praktiken und Formen der Kunst „in die Aufteilung und Neuordnung des Sinnlichen eingreifen.“²⁴² Diese Aufteilungen des Sinnlichen finden in allen Bereichen statt, so auch in der kinematografischen Welt. Ästhetik kann nun Politisches leisten, indem sie ein raum-zeitliches Gespür oder Bewusstsein erzeugt, Rancière sagt, ein neues *Sensorium* entwickelt, das Kunst dadurch politisch macht, „dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt, und dass die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie diese Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht.“²⁴³ Die Erweiterung der Sensorien bewirkt demnach Politisches, da sie eben zu einer grundlegenden Veränderung und Neugestaltung der verfügbaren Bedeutungszusammenhänge führt und gleichzeitig ein Anderes, Neues der sinnlichen Erfahrung herstellt, indem sie diese einfordert.

„Denn bevor Politik die Ausübung von Macht oder ein Machtkampf ist, ist sie die Aufteilung eines spezifischen Raums der gemeinsamen Angelegenheiten. Politik ist der Konflikt um die Frage, welche Gegenstände diesem Raum angehören und welche nicht. Wenn Kunst politisch ist, dann nur, wenn sich die von ihr aufgeteilten Räume und Zeiten und die von ihr gewählten Formen der Besetzung dieser Zeiten und Räume mit jener Aufteilung von Räumen und Zeiten, Subjekten und Objekten, von Privatem und Öffentlichem, von Fähigkeiten und Unfähigkeiten überlagern, durch die sich die politische Gemeinschaft definiert.“²⁴⁴

Gerade die Gegensätze und Paradoxien machen die geläufigste Figur der kritischen Kunst erst lebendig und (über-)lebensfähig. Das kritische Werk bildet die Einheit beider Ebenen, es vereint Wissen mit Nicht-Wissen, Aktivität mit Passivität oder eben Fiktion mit Realität und versammelt sie trotz ihrer heterogenen Eigenschaften, an einem gemeinschaftlichen Ort.

²⁴¹ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 88

²⁴² Maria Muhle, in: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books Verlag, 2. Aufl. 2008, S. 8

²⁴³ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 77

²⁴⁴ Ebd., S. 77

Rancière nennt diese Reziprozität, diese Form der Neugestaltung, ästhetische Revolution, welche die gegensätzlichen Wirklichkeiten neu konstruiert, indem sie zweckgerichtete Zuschreibungen zurückweist und die Möglichkeit eines Anderen hinzufügt. Das was vorher autokratisch und selbstherrlich Identitäten bestimmte, sieht sich nun einem anderen Denkreime gegenüber als etwas, „das die Gegenstände der Kunst als Gegenstände des Denkens identifiziert, als Arten eines seinem Anderen immanenten Denkens, das gleichzeitig von seinem Anderen bewohnt ist.“²⁴⁵ Der Kern autokratischer oder polizeilicher Ordnung, d.h. die Ordnung an sich, trägt demgemäß ihr Anderes bereits in sich, nämlich die Unordnung, das Chaos und die Anarchie. Genauso wird die Realität von ihrem Anderen bewohnt, nämlich der Fiktion und Phantasie etc., auch wenn sie unter Verschluss gehalten wird. Nur der politische Akt, der Dissens vermag es, die Illusionen der herrschenden Ordnung zu entlarven oder zu vereiteln und ihr Eigentliches, Wesentliches heraufzubeschwören oder freizusetzen. Sie hat demnach aufklärerische Tendenzen.

Die Trennungen und Grenzen zwischen der „Vernunft der Fiktion und der Vernunft der empirischen Tatsachen“²⁴⁶ werden aufgehoben, das alleinige Monopol der herrschenden Klassen zerschlagen. Die Folge ist die Emanzipation der Abwesenden, Namenlosen und Benachteiligten – deren Wissen wir anerkennen müssen²⁴⁷ – mit den Anwesenden und Beteiligten bis hin zu einer radikalen Gleichheit und Neutralisierung der alten Ordnung. Die durch politische und gesellschaftliche Konventionen aufgestellten und formulierten Unterschiede der herrschenden Ordnung – Rancière nennt sie polizeiliche Ordnung –, welche die Kriterien des Sagbaren, Denkbaren und Sichtbaren definierten, werden im ästhetischen Zeitalter abgelehnt und ihrer Funktionen enthoben. In dieser Form der Neuaufteilung ist jeder mit jedem gleichgestellt und alles mit allem auf die gleiche Weise verknüpfbar, denkbar oder realisierbar.

Das finale Einreißen von herkömmlichen, sozialen und gesellschaftspolitischen Mustern hat auch die Aufhebung der Trennung zur Folge, nämlich dass Kopf und Hand – als Synonyme für Körper und Geist – wieder einheitlich, gemeinsam handeln und arbeiten, einen Gemein-Sinn ausüben. Dieser ist die dritte Sache, von der Rancière spricht, „die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“²⁴⁸ Dieses ihr Fremde macht eine genaue

²⁴⁵ Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2005/2009, S. 138

²⁴⁶ Ebd., S. 78

²⁴⁷ Vgl. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009, S. 28

²⁴⁸ Ebd., S. 25

Zuordnung oder Identifizierung unmöglich, gleichzeitig öffnet sie sich beiden Hälften auf gleiche Weise durch ihre Unvoreingenommenheit, deren Sinn niemandem gehört. Sie ist als ein neuer Ort zu betrachten, worin sich unterschiedliche Vorstellungen kreuzen.

4.2 Widerstand und Alterität

Die Essenz der Fiktion liegt darin, dass sie anarchische Züge trägt, sobald sie aus dem Schatten konventioneller Denkschemata heraus in eine Öffentlichkeit tritt, die vormals nur geglättete und faltenlose Realitäten darstellte. Fiktion als Alterität ist derjenige Grundsatz, das sich dem Identitätsprinzip widersetzt. So ist es auch möglich, einem etablierten System eine Alternative entgegenzusetzen und ihren auferzwungenen Konventionen zu widerstehen, um diese letztendlich zu verändern und so auch aus den Fängen dieser Herrschaft zu befreien. Dazu ist es notwendig, dem Sichtbaren und Erlaubten, die Immanenz und Komplexität eines Anderen einzugestehen, der als ungeglättete Diskontinuität, als Sand im Getriebe existiert und nur darauf wartet, diesen Sand weiter nach allen Seiten und in alle Richtungen zu verstreuen. Aus diesem Grund hat Fiktion in ihrer politischen Dimension als von diesem herrschenden System Ausgeschlossenes und Verachtetes, die Möglichkeit und Fähigkeit, Alterität zu schaffen und dagegen Widerstand zu leisten.

Seit jeher wird der kritischen Kunst im Gegensatz zu einer klassischen Auffassung, eine Resilienz und Widerstandsfähigkeit gegen Vereinnahmungstechniken zugeschrieben, da sie andere Ursprünge aufweist als die verstandesmäßige und „normal“ gesteuerte Welt. Ihre Ideen kommen aus der Welt des Übersinnlichen und Phantastischen, von einer spezifischen sinnlichen Erfahrung, die sich im Laufe der Zeit von der „normalen Erfahrung“ losgelöst hat. Sie bedient sich dabei unkonventioneller Mittel und denkt oder handelt nach dem Prinzip einer Prinzipienlosigkeit, einer dem Vernehmen nach paradoxen Vorstellung, die eine völlige Absorption unmöglich macht, sodass sie die Stichhaltigkeit der rationalen Welt zum einen stört, andererseits aber auch um ein Vielfaches übersteigt. Sie lässt unterschiedliche Schaffensebenen in das Werk mit einfließen und miteinander in einen Dialog treten, wodurch sie in den exerzierten Köpfen kein direktes Verstehen auslöst, sondern Irritation und Unverständnis, was ihre rebellische Aura um ein Mehrfaches verstärkt. So beschreibt Alain Bergala Kunst als ein „Ferment der Anarchie, des Skandals, der Unordnung. Sie stiftet per

definitionem Unruhe in der Institution.“²⁴⁹ Kunst als Alterität besitzt die Mittel gegen die normative Bemühung einer ambitionierten und hochmütigen Massenkultur zu bestehen, welche im Gegensatz zur kritischen oder, Rancières Definition nach, *ästhetischen* Kunst, nur das Produkt ihrer eigenen Ideologien ist.

Die ästhetische Erfahrung, so Rancière, unterscheidet sich von der klassischen Erfahrung durch „die eines zweifach abgetrennten Sinnlichen. Es ist abgetrennt vom Gesetz des Verstehens, das die sinnliche Wahrnehmung seinen Kategorien unterwirft, und vom Gesetz des Begehrens, das unsere Affektionen der Suche nach einem Guten unterwirft [...] Es ist dieses „weder noch“, das die Erfahrung des Schönen als Erfahrung eines Widerstands bestimmt.“²⁵⁰ Die ästhetische Erfahrung widersetzt sich den beiden großen Gesetzen klassischer Denk- und Handlungsweisen, wonach entweder alles nach rationalen Bestimmungen bewertet oder aber nach sinnlichen Aneignungsweisen geregelt wird. Die ästhetische Erfahrung ist der Bruch und das Nichterfüllen mit dem dreifachen Einklang der verschiedenen Naturen (1. sinnliche, 2. produktive und 3. rezeptive Natur), welcher nach Aristoteles die menschliche Natur definiert, folglich auch den Bruch mit ihnen darstellt.²⁵¹

Das ästhetische Regime unterhält keine notwendige Beziehung zu jener Aufteilung und ordnet sich keinem dieser auferlegten oder kategorischen Zwänge unter, die nach Einklang oder Identität „zwischen den Regeln der Kunst und den Gesetzen der Sinnlichkeit“²⁵² streben und versuchen, die Materie der Form ihrer Herrschaft zu unterwerfen und deren Regeln/ Gesetze aufzuzwingen. Die ästhetische Erfahrung bricht mit diesem Einklang und hält sich vielmehr *zwischen* ihnen auf, sie ist dieses „weder noch“, also mehr Vermittlerin heterogener Kategorien, die eine neue sinnliche Erfahrung verkünden. Der Widerspruch, der durch diese Unbestimmtheit entsteht, scheint eine Grundbedingung für ihre Seinsweise zu sein, denn so sehr sie die Zwänge der Natur und Menschheit ablehnt, kann sie eben nicht umhin, zwischen ihnen zu vermitteln, womit sich die Notwendigkeit der Beziehung zwischen ihnen relativiert. Ihr eigentliches Merkmal ist jedoch ein entfremdetes Denken, eines das sich selbst vergessen hat und von sich selbst nicht weiß, mehr also im Unklaren, im Unwissen seines Wissens steht. In der ästhetischen Erfahrung ist das absolut Andere gleichzeitig auch das absolut Selbe, daher ihr innerer Widerspruch und ihre gegensätzliche Bewegung.²⁵³ Unbeachtet der Gesetze

²⁴⁹ Alain Bergala, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren Verlag 2006, S. 30

²⁵⁰ Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve Verlag 2008, S. 15

²⁵¹ Vgl. Ebd., S. 16

²⁵² Ebd., S. 20

²⁵³ Vgl. Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, S. 15

und Regeln klassischer Repräsentationsweisen besteht oder lebt sie in dieser unaufhörlichen, schleierhaften Spannung der Gegensätze zwischen Gedachtem und Ungedachtem und sprengt die Ordnung mit ihrer Unordnung.

Der Begriff Widerstand beschreibt insbesondere die Beziehung zwischen Subjekt und Kunstgegenstand.²⁵⁴ Die bewusste Fremdheit eines Kunstgegenstands ist Irritation, weil sie nicht direkt zugänglich und begreifbar, erfassbar ist, sie verursacht daher beim Zuschauer eine seltene Empfindung der Unsicherheit und des Unverständnisses, ist aber gleichzeitig einer seiner grundlegendsten Merkmale.²⁵⁵ Die Methoden der Kunst sind irrational, daher nicht begreifbar, der Wiedererkennungswert, d.h. die Identifikation mit dem Werk ist durch seine Fremdheit gestört und nicht nachvollziehbar, da der Zuschauer „in ihr nicht die beruhigende Bestätigung seiner Erwartungen und seines Selbstbildes findet, sondern vielmehr aus der Bahn geworfen, irritiert wird.“²⁵⁶

Die Gestalt oder Materialität des Kunstwerks besitzt darüber hinaus eine physische Form und Widerstandskraft, die seiner inneren Konsistenz entspricht und auch als Schutzmechanismus gegen Identifikations- oder Vereinnahmungsversuche dient und damit auch gegen Formen möglicher Weltanschauungsoffensiven, die denkwürdige Inhalte transportiert oder vermittelt. Sowohl ihre Abstraktheit als auch ihre Materialität, erschweren eine völlige Kontrolle und Ausnutzung bzw. Beeinflussung durch subjektiv oder parteiisch geführte Diskurse. Sie ist daher zweifach verhüllt und weder als etwas zu bezeichnen, das zu Erkenntniszwecken dient, noch als etwas zu bezeichnen, das sich zu einem reinen Objekt der Begierde erheben lässt. Gerade dieser Defekt, nämlich ihre Unbrauchbarkeit oder Unzweckmäßigkeit machen ihre Resilienz, ihre Widerständigkeit aus und verweigert sie dem klassischen Schema von Aufteilung und Reglementierungsordnungen, das Anderes unterbindet oder versucht, als Identitäten zu verteilen und ihrer Macht zu unterwerfen.

Der Begriff der Alterität ist nicht nur in Bezug auf den ästhetischen Diskurs zu verstehen, sondern auch im cinephilen Zusammenhang zu sehen, um andere Formen zu etablieren und diese erfahrbar zu machen, die abseits gängiger Denkschemata existieren. Alterität jedoch nicht im Kontext der Kulturtheorie als Gegenteil von Identität, sondern im Sinne der

²⁵⁴ Vgl. Bettina Henzler, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013, S. 75

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 75

²⁵⁶ Ebd., S. 75

Phänomenologie als das konkret Andere und damit als die Erfahrung einer Fremdheit an sich „mit dem das Subjekt in Beziehung tritt und das es in seiner Allmacht und Zentralität in Frage stellt.“²⁵⁷

4.3 Alterität bei Kluge

Die Alterität, das Andere ist bei Kluge die unterdrückte, lebendige Arbeit die in Konflikt mit dem Sichtbaren, dem Real-Terror tritt und neue Erfahrungen ermöglicht, Beziehungen sichtbar macht und Zusammenschlüsse, aber auch Trennungen und Aufteilungen offenbart, die zuvor undenkbar, weil noch nicht enthüllt oder erprobt, sondern im Untergrund als Verdrängtes alle Arbeit verrichtete. Die Bilder in *ABSCHIED VON GESTERN* zeugen von dieser Alterität, die im Besonderen den Konflikt mit dem Anderen, d.h. der Realität mit der Fiktion aufzeigt, welche als befremdliches Element, als Sand im Getriebe erfahren wird und ebenso Widerstand gegen ein direktes Verstehen leistet, dass von einer rudimentären Auffassung lebt oder nur bedingt einer Wahrheit entspricht, da das Gezeigte Teil einer viel umfangreicheren und komplexeren Wirklichkeit ist. Dieser Realismus ist äquivok, „er ist wirklich und fiktiv zugleich, realer Schein und zugleich wirkliches Erleiden“²⁵⁸. Diesem steht nun „antirealistisch die Realität des Protestes der menschlichen Sinnlichkeit gegenüber [...] als unterdrückte Energie in den verschiedensten Formen des Ausweichens.“²⁵⁹

Kluge erfüllt weder gewisse Erwartungshaltungen, noch enttäuscht er die Sehnsüchte oder Wünsche einer Zuhörerschaft aus einem einfachen Grund: er stellt diese Ansprüche erst gar nicht, stattdessen ermöglicht er mit seinen Bildern, andere Erfahrungsweisen zu sammeln und diese mit der Erfahrung einer Fremdheit zu besetzen, die auch den Zuseher in seiner Wahrnehmung provoziert und zum aktiven Gestalter erhebt oder gänzlich mit einbezieht. Die Einstellung des Zuschauers ändert sich dadurch, seine Erfahrung wird zur Abwehrhaltung und seine Perspektive beleuchtet auch die andere Seite, den Blickwinkel des Gegners und dessen Wahrheitsverständnis. In dieser Aufforderung des gleichzeitigen Annehmens und Verweigerns steckt auch ein ethisches Prinzip, nämlich der Grundsatz nicht ständig nach Identitäten oder Sinnzusammenhängen zu suchen, sondern lernen die Unterschiede und Gegensätze des Anderen oder der Andersheit zu akzeptieren, auch wenn diese für den eigenen Standpunkt keinen Sinn erzeugen oder einen Zusammenhang ergeben. In der Annahme des

²⁵⁷ Ebd., S. 74

²⁵⁸ Hans-Peter Burmeister, *Kunst als Protest und Widerstand*, S. 214

²⁵⁹ Ebd., S. 214

Anderen, wird die Trennung zwischen Fiktion und Realität aufgehoben, die Linearität konventioneller Narrative zurückgewiesen und „normale“ Vorgehensweisen hinterfragt. Kluge lässt Fiktion und Realität in eine unvermutete und fruchtbare Korrespondenz treten. Beide operieren nun unter demselben Sinnstiftungsregime.

„Ähnlich ergänzen einander, richtig angewendet, die musikalisch-poetisch erzählenden und die dokumentarischen Formen des Films. Auch hier ist es die Mischform, die zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Montage und ungekürzter Wiedergabe, zwischen Phantasie und Wirklichkeitssinn vermittelt. Soziologie und Märchen sind eben nicht, wie man annimmt, Gegensätze, sie sind Pole in ein und derselben Sache, die verschieden aussieht, je nachdem, ob man von der Fähigkeit des Menschen, es mit den Fakten auszuhalten, oder von seiner Fähigkeit, Wünsche zu bilden, ausgeht.“²⁶⁰

Fiktion und Dokumentation sind also keine Gegensätze, vielmehr verfügen sie über dasselbe Wissen, dieselben Kenntnisse, aber auch denselben Erfahrungshorizont, denn das absolut Andere ist auch das absolut Selbe, das nur vom herrschenden System ausgeschlossen war und seinen rechtmäßigen Anteil nun einfordert. Die Alterität ermöglicht Widerstand gegen dieses repressive System der Unterdrückung und ermöglicht, dass Unvereinbares, Fremdes miteinander in ein Spiel, in Verbindung treten. Kluge setzt auf Alterität, indem er den Scheingegensatz zwischen Fiktion und Dokumentation aufhebt und das Andere auf mannigfaltigste Weise auftreten lässt. So montiert er bspw. reale Aufnahmen mit fiktiven Bildern oder fügt Kommentare aus dem Off ein, mit der Absicht die Ordnung und Kontinuität der Darstellung zu stören, gleichzeitig treten die unterschiedlichen Elemente in eine wechselseitige und spielerische Beziehung ein. Noch befremdender oder irritierender, sind verschiedene Auftritte realer Personen, die dieses Gefühl der Unsicherheit darüber auslösen, ob nun das Gesehene, eine reale Handlung oder Schauspiel darstellt. Eine ähnliche Wirkung haben auch die eingefügten Materialien und Dokumente, die eine gewisse Authentizität beweisen, aber auch die Arbeit und Spur des Regisseurs Kluge sichtbar werden lassen, der mit seinen Einfügungen und Einspielungen auch Marx' Einsicht empirisch überprüft, „daß nämlich die Menschen ihre Geschichte selbst machen, aber davon kein Bewußtsein haben“.²⁶¹ Fiktion als Alterität leistet Widerstand gegen die Vereinnahmung durch identifizierende Begriffe, die ideologisch geprägt sind.²⁶²

²⁶⁰ Alexander Kluge, Klaus Eder, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1980, S. 7

²⁶¹ Rainer Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*, S. 71

²⁶² Vgl. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, S. 15

4.4 ABSCHIED VON GESTERN Teil 2

Die Kontinuität der Erzählung wird in *ABSCHIED VON GESTERN* immer wieder von unterschiedlichen Brüchen begleitet und durch unerwartete, interaktive Einschübe/ Zusätze, wie etwa das Einbringen oder Präsentieren von vermeintlich realen Hotelrechnungen, Interviews, Notizen und persönlichen Gegenständen, Fotos aus Privatalben oder aber auch durch komische, ins Absurde getriebene, Ideen in seinem Erzählfluss gestört oder gespalten, die dann verschiedene Erscheinungsformen sichtbar machen und eine Art Aufwachen auslösen oder eine neue Wahrnehmung beim Zuseher/ Leser entwickeln. Die Fragmentierung der Bilder bewirkt, im Gegensatz zur narrativen Verkettung, ein ursprünglicheres Bild zu liefern. Gewohntes Sehen das immer mit einer bestimmten Erwartungshaltung einher ergeht, wird stattdessen durch ein Anderes, Fremdes ersetzt, in diesem Fall nämlich mit dem subjektiven, manchmal naiv-kindlichen Blicken und Erfahrungsgehalten des Autors Kluge, die wesentlich von reglementierenden Praktiken und normativen Bestimmungen stark abweichen. Dadurch gewährt Kluge dem Zuseher/ Leser tiefe Einblicke in seine Psyche und sein Denken, ein befremdendes Denken mit den Augen eines Anderen, mit Kluges Augen zu sehen, und sich auf Fremderfahrungen einzulassen. Durch die subjektive Perspektive wird die Spur des Dritten, des Anderen erst denkbar. Der nicht neutrale Blick neutralisiert zuerst einmal das Objektive und ermöglicht somit in untere Schichten vorzustoßen, die lediglich vom Gegenstand verdeckt sind. Die verschiedenen Beziehungen zwischen den Elementen rufen beim Zuseher/ Leser entweder eine bestimmte Erwartung oder Assoziation hervor oder aber ein Befremden und Unbehagen. Die Bilder und Worte scheinen in einem Widerspruch, einer Inkompatibilität zu stehen, selbst die aufeinanderfolgenden Bildersequenzen zeugen durch ihre plötzlichen und teilweise übergangslosen Wendungen von einem Missverhältnis und der Unvereinbarkeit zwischen Bild, Wort und der individuellen/ kollektiven Erwartungshaltung.

Eine dieser Einfügungen oder Brüche die der Film bspw. immer wieder unternimmt, ist es die „eigentliche“ fiktive Erzählung durch private Fotos aus dem Familienalbum zu unterbrechen. Während man in der einen Sequenz noch Anita im Gespräch mit ihrem Chef sieht, wird in der nächsten Sequenz plötzlich ein Foto von Anita (oder vielmehr Alexandra Kluge) und weitere

Bilder aus dem Familienalbum eingeblendet, die scheinbar mit der vorhergehenden Szene in keinerlei Verbindung stehen.²⁶³ Es folgen Fotos von Alexandra als Baby mit ihrer Mutter und ein weiteres von der Mutter alleine. Das nächste Bild zeigt dann Blumen und direkt danach ein Foto von ihrem Vater lächelnd und in ausgelassener Abendgesellschaft zusammen mit Nazioffizieren und deren Gattinnen. Eine weitere Aufnahme zeigt den Vater Violine spielen, während neben ihm ein Nazifunktionär das Piano begleitet. Ein anderes Foto folgt und zeigt ein Gruppenbild von derselben, festlich gekleideten Abendgesellschaft, darauf zu sehen, ebenfalls ein Mann in Nazimontur. Es herrscht eine fröhliche und gesellige Stimmung. Dann sieht man ein Foto von einem, etwa 10 jährigen jungen Mädchen, das allem Anschein nach auf Alexandra hindeutet. Es folgen weitere Aufnahmen aus dem prunkvoll eingerichteten, elterlichen Haus mit eigenem Wintergarten, die nebenbei auf ihren Reichtum und eine sorglose Kindheit schließen lassen. Den Abschluss bildet ein Foto von der prächtigen Fassade der Villa, die, ähnlich wie bei einer Burg, zu beiden Seiten hin mit runden Türmen versehen ist.²⁶⁴ Ein unscheinbares, flüchtiges Detail auf der rechten Seite zeigt im Hintergrund jedoch eine Erscheinung, das auf den ersten Blick oder oberflächlich betrachtet, bloß einem Schatten von einem dieser Türme ähnelt. Beim genaueren Hinsehen jedoch, erkennt man wie Rauch aus diesem „Schatten“ aufsteigt und wie unterhalb davon, Konturen eines fabrikähnlichen Geländers hervorragen. Die Konstellation der Fotos und allen voran ihr Inhalt mit Nazikommandeuren lässt verschiedene Spekulationen aufkommen oder Rückschlüsse zu. Zweifel über die historische Wahrheit kommen zwar auf, da sie im Rahmen einer fiktiven Erzählung erfolgen, werden jedoch durch die Disposition der Bilder, wenn auch nicht zu einhundert Prozent, teilweise aufgehoben und dadurch ein wenig entkräftet. Denn die Reihenfolge der Bilder lässt den offensichtlichen Schluss zu, dass es sich bei den Baby-, und Kinderfotos um Alexandra handelt und bei den zwei näher fokussierten Personen, um die Eltern. Ebenso lässt die Disposition der Fotos und die Gesamtsituation die Vermutung laut werden, dass es sich bei den Räumlichkeiten und der Villa, in denen sich die Feste ereigneten, ganz augenscheinlich um das Elternhaus handelt. Eindeutig ist das jedoch nicht zu belegen. Es könnte sich auch einfach um ein fremdes x-beliebiges Foto handeln oder eine inszenierte Fotografie mit Schauspielern, das durch die bloße Aneinanderreihung oder Konstellation diesen Eindruck eines einzigen Ensembles und der Kontinuität der Bilderreihen erweckt. Die Fotos suggerieren zum mindesten diese Vermutung der Zusammengehörigkeit und beheben so auch manchen Zweifel, die unmissverständlich beim Betrachter entstehen, dass es sich nämlich der Wahrscheinlichkeit nach nicht um eine fingierte Sache oder ein derartiges

²⁶³ *Abschied von Gestern*, 1965/66, TC: 00:13:46

²⁶⁴ Ebd., TC: 00:14:29

Missverständnis handelt. So wird eine historische Wahrheit behauptet und ihre Evidenz durch die Disposition der Fotos zusätzlich bekräftigt.

Es scheint nämlich, als würde dieses Foto auf eine Spur hindeuten, das in die Gegenwart des Films, aber auch in seine Realität hineinreicht. Es könnte sich sicherlich bei der Fotografie um eine ganz gewöhnliche Villa und Fabrik handeln, es kann sich aber auch aufgrund der räumlichen und zeitlichen Nähe der Verdacht nähren, dass es sich bei dem rauchenden Turm um einen Ofenturm aus einem Vernichtungslager handelt und bei der Villa um den Wohnsitz des verantwortlichen Lagerkommandanten. Im zweiten Falle, könnten die Fotos Zeugnisse eines Verbrechens liefern und vom Unaussprechlichen erzählen, von den Gaskammern und den Leichen, die in den Öfen verbrannt wurden. Das Fest verdeckt seine Grausamkeit und Geheimnisse hinter der Fassade einer schmucken Villa, doch sie wird sichtbar im Moment des Einbringens, vielmehr trägt sie das Andere als innere Opposition bereits in sich, denn die Villa ist höchstwahrscheinlich als Zusatz und Ergänzung zum Lager gebaut worden, als logistische Kommandozentrale. Beide gehören derselben Vernichtungsmaschinerie an. Das könnte erst einmal die Konnotation sein, die Assoziation die aus den Bildern spricht. Da dies aber abschließend nicht verifizierbar ist, bleibt diese Frage daher offen. Der Sinn von Kluges Eingriff bleibt deshalb ebenfalls im Unklaren und wirft einige Fragen auf, insbesondere eben über den Sinn dieser Einfügung, wozu und warum er die Handlung plötzlich auf private Fotos aus dem Familienalbum der Darstellerin Alexandra Kluge lenkt, das darüber hinaus auch auf ein latentes Schuldgeständnis hinweist, ebenso wessen Geschichte wir sehen, die von Anita G., Alexandra/ Alexander K./ Eltern oder doch eine Dritte, völlig Fremde? Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen unwiderruflich. Ihre Ambivalenz, ihr mehrdeutiger Charakter ist dabei deutlich zu erkennen, da sie zugleich Sinn bildet und zerstört, genauso wie sie neue Handlungen hervorbringt, gleichzeitig aber reduziert. Die paradoxen Einfügungen Kluges zeigen noch etwas anderes, nämlich die Fähigkeit disparate, unterschiedliche Positionen miteinander in Korrespondenz zu bringen und diese spielerisch miteinander zu verknüpfen. Die Sinnfrage scheint daher nicht vordergründig von Interesse zu sein, sondern nur ein Ablenkungsmanöver, das zuerst einmal für Verwirrung und Unverständnis sorgt. Was wir vielmehr sehen, ist eine Entsagung von gewöhnlichen Methoden narrativer Erzählweisen, die durch das Zusammenwirken, eine Dritte zulässt und (Fremd)Erfahrung weitergibt, die jenseits von üblichen Denkschemata existieren. Die sichtbaren, aber stummen und beweglosen Bilder werden nämlich in eine bewegliche und fremde Relation zur Handlung gesetzt, die verschiedene Affekte und Wirkungen sowohl auslösen als auch einfrieren, indem sie den Platz des bewegten Bildes nicht nur einnehmen, sondern diesen mit ihrer Bewegungslosigkeit und

Fremdheit bewusst verändern und aus dem Rahmen drängen. Ihr Ziel ist daher nie gänzlich eine Unterbrechung der Linearität der Filmerzählung, sondern auch ihre Ergänzung.

5. Conclusio

Das Ineinanderfließen disparater Ordnungen hat gezeigt, dass herkömmliche Einteilungen nur noch bedingt wahrgenommen werden. Stattdessen werden sie durch neue Empfindlichkeiten ersetzt, die mit alternativen Formen spielen und dabei andere Weisen und Möglichkeiten der Erfahrung präsentieren. Die Abwehr von reglementierenden Strukturen ist gleichzeitig die Annahme disparater Ansichten und ihr Bekenntnis der Unordnungen, Paradoxien und Brüche, die sie innerhalb dieser Formationen stiften und die sich dann wirksam dem Domestizierungsversuch und Normierungszwang der herrschenden Klassen entziehen. Fiktion im Sinne eines Dissenses leistet diese Realarbeit, indem sie die Grenzen des Sagbaren ins Widersinnige treibt und mit ihrer Unordnung den verlassenen Raum beerbt, die einsamen Winkel bevölkert, die Geometrien des Verfügbaren versetzt, um die Lücken zu schließen, welche die industrialisierte Aufteilung hinterlassen und für lange Zeit auch ignoriert hat. Was nun hervortritt ist eine Abwandlung oder Abwanderung der Körper und Perspektiven, nämlich weg vom Zentrum des Geschehens hin zu den Nebenschauplätzen, den Peripherien und den Öfen, die sich dem einfachen Blick entziehen. Die Kontinuität und Linearität wird sozusagen mit dem Vergrößerungsglas mikroskopisch oder röntgenartig durchleuchtet, wobei ihre Sonderbarkeiten, Unebenheiten und Schlitze deutlich werden und zum Vorschein kommen. Indem sie nun sichtbar in Erscheinung treten, wird zugleich die schützende Mauer ihrer ewig proklamierten Einheit brüchig der Agonie preisgegeben und ihr festes Versprechen, Ordnung durch Rationalisierung zu schaffen in die Bedeutungslosigkeit ihrer engen Grenzen getrieben. Die radikale Aufmerksamkeitsverschiebung, d.h. die lebendige Arbeit am Material durch Einsatz unterschiedlicher Einfüguungsgrade innerhalb des gesamten Sinnenapparates und dem Zusammentreffen von unvereinbaren Teilen, lenkt den Blick auf denjenigen Part, der vorher ausgeschlossen war und nun eine neue Bedeutung bekommt als reiche Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen. Die Ergebnisse dieser Enthüllung sind neben den Absurditäten, Irritationen und Paradoxien, die sie erzeugt auch eine völlig neue Form von Linearität. Durch die wechselseitige Konfusion, den Dissens mit dem Linearen, die als Störungen empfunden werden, werden automatisch herkömmliche Gewohnheits-, bzw. Geschichtsbilder und Aufteilungen aufgehoben, der Konsens, die Identität dadurch erschwert, der flüssige Lauf der Erzählung, die Vehemenz der narrativen Verkettung mit dem Einbringen eines Neuen unterbrochen. Ein neuer Sinn wird gestiftet, der niemandem gehört und als die

dritte Sache erscheint, als ein Detail, dass sich im Nebel des Bildes auflöst und zur Wahrheit wird. Wir sehen in den Bilderreihen oder im Bild nicht ein Fest, sondern ein Zeugnis, eine Spur. Die verschiedenen Intensitäten mit denen man seinen Anteil bisher am Leben definierte verschieben sich ebenfalls zugunsten einer Substanz, nämlich einer Substanz des Entsinnten, als Gegensinn, d.h. auch konsequent die Möglichkeit eines dem Selbst inhärenten Anderen, das nun auf die Spur gebracht zur Sprache kommt und seinen Anspruch auf (Ko)Existenz einfordert. In Wahrheit ist das Andere oder Fremde nicht etwa ein absolut Anderes oder Fremdes, das von außen herkommt, sondern, wie Ranciere sagt, ein Immanentes, das bereits im Selben wohnt. Ihre gegensätzliche Bewegung, ihr Widersinn, dass mit dem Erkennen des Anderen im Selben entsteht, macht sie aus diesem Grund für etwaige Interessenverbände schwer greifbar und kontrollierbar.

6. Literaturverzeichnis

Andrew, Dudley, *Andre Bazin*, Paris 1983, in: *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Bettina Henzler, Marburg: Schüren Verlag 2013

Aristoteles, *Die Poetik*, Stuttgart: Reclam Verlag 2005

Assmann, Aleida, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Wilhelm Fink Verlag 1980

Barg, Werner, *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, München: Fink 1996

Baumgart, Reinhard, *Das Erzählen wird erzählt*, in: *Alexander Kluge*, hrsg. v. Rainer Lewandowski, München: C.H. Beck und Edition Text und Kritik 1980

Bergala, Alain, *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Marburg: Schüren Verlag 2006

Bliersbach, Gerhard, *So grün war die Heide...Thema: Film. Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm*, gek. Ausgabe, Weinheim und Basel: Beltz Verlag 1989

Burmeister, Hans-Peter, *Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge*, Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang Verlag 1985

Castendyk, Oliver, *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008

de Baecque, Antoine, *La cinephilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, in: *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, hrsg. v. Bettina Henzel, Marburg: Schüren Verlag 2013

Desbarats, Claude und Francis, *Filmstandbilder. Für eine schulische Vermittlung des Kinos als Kunst*, in: *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Marburg 2002, in: *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, hrsg. v. Bettina Henzel, Marburg: Schüren Verlag 2013

Dost, Michael/Hopf, Florian/Kluge, Alexander: *Filmwirtschaft in der BRD und Europa*, in: *Der Neue Deutsche Film*, hrsg. v. Thomas Elsaesser, München: Heyne 1994

Eder, Klaus/Kluge, Alexander, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, in: *Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme*, Eike Friedrich Wenzel, in: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, hrsg. v. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012

Elsaesser, Thomas, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz + Fischer 2012

Elsaesser, Thomas *Der Neue Deutsche Film*, München: Heyne 1994

Faulstich, Werner, *Medien/Medientheorien. Fernsehen*, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, hrsg. v. Helmut Reinalter, Peter J. Brenner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2011

Fulda, Daniel, *Fiktion*, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, hrsg. v. Helmut Reinalter, Peter J. Brenner, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2011

Gabriel, Gottfried, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag 1975

Göttler, Fritz, *Westdeutscher Nachkriegsfilm*, in: *Geschichte des Deutschen Films*, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart: J.B Metzler Verlag 2004

Grob, Norbert, *Film der sechziger Jahre*, in: *Geschichte des Deutschen Films*, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart: J.B Metzler Verlag 2004

Henzel, Bettina, *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*, Marburg: Schüren Verlag 2013

Hickethier, Knuth, *Vom Ende des Kinos und vom Anfang des Fernsehens. Das Verhältnis von Film und Fernsehen in den fünfziger Jahren*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989

Just, Gottfried, *Von der Literatur zum Film, Alexander Kluge*, in: *Reflexionen. Zur deutschen Literatur der Sechziger Jahre*, Pfullingen 1972, in: *Alexander Kluge*, hrsg. v. Rainer Lewandowski, München: C.H. Beck und Edition Text und Kritik 1980

Kluge, Alexander *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, in: *Der Neue Deutsche Film*, hrsg. v. Thomas Elsaesser, München: Heyne 1994

Kluge, Alexander, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975

Kluge, Alexander, Eder, Klaus, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1980

Kochenrath, Hans-Peter, *Kontinuität im deutschen Film*, in: *Film und Gesellschaft in Deutschland*, hrsg. v. Wilfried von Bredow/ Rolf Zurek, Hamburg: Hoffmann und Campe 1975

Kreimeier, Klaus, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962* hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989

Lewandowski, Rainer, *Alexander Kluge*, München: C.H. Beck und Edition Text und Kritik 1980

Lie, Sulgie, *Die widerständige Fiktion*, in: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, Jacques Rancière, Berlin: August Verlag 2012

Lotman, Jurij M., *Struktur literarischer Texte*, in: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München: Wilhelm Fink Verlag 1980

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. 10. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008

Muhle, Maria in: Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books Verlag, 2. Aufl. 2008

Paech, Anne, *Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung* in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989

Paech, Joachim, *Filmwissenschaft, Filmtheorie und Filmkritik in Westdeutschland 1960-1980. Das alte (Klage-)Lied*, in: *Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*, hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1991

Pflaum, Hans Günther/ Prinzler, Hans Helmut, *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1979

Platon, *Der Staat*, 2. Band, Zürich: Artemis Verlags AG 1950

Pommer, Erich, *Interview mit Erich Pommer*, in: *Kölnische Rundschau*, 2.3.1952, hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: 1989

Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009

Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, in: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hrsg. v. Sulgie Lie, Julian Radlmaier, Köln: August Verlag 2012

Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books Verlag, 2. Aufl. 2008

Rancière, Jacques, *Die schwierige Fiktion*, in: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hrsg. v. Sulgie Lie, Julian Radlmaier, Köln: August Verlag 2012

Rancière, Jacques, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve Verlag 2008

Rancière, Jacques, *Politik der Bilder*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2005/2009

Rancière, Jacques, *Politiken der Fiktion. Etwas ist mit dem Realen geschehen*, in: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hrsg. v. Sulgie Lie, Julian Radlmaier, Köln: August Verlag 2012

Reitz, Edgar/Kluge, Alexander/Reinke, Wilfried, *Wort und Bild*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, hrsg. v. Walter Höller, Sonderheft: *Die Rolle des Wortes im Film*, Stuttgart: 13/1965

Reitz, Edgar/Kluge, Alexander, „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod“. *Was heißt Parteilichkeit im Kino? Zum Autorenfilm – dreizehn Jahre nach Oberhausen (1975)*, in: *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, hrsg. v. Ralph Eue, Lars Henrik Gass, München: edition text + kritik 2012

Rivette, Jacques, zit. n. Norbert Grob, *Film der sechziger Jahre*, in: *Geschichte des Deutschen Films*, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart: J.B Metzler Verlag 2004

Roos, Hans-Dieter, *Papas Kino ist tot*, in: *Filmkritik* 1/1962, in: *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, hrsg. v. Ralph Eue, Lars Henrik Gass, München: edition text + kritik 2012

Saul, Louis, *Film und Staat: Ein historischer Abriss*, in: Hundertmark, Gisela/ Saul, Louis: Förderung essen Filme, in: *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*, hrsg. v. Oliver Castendyk, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008

Schmieding, Walther, *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*, in: *Westdeutscher Nachkriegsfilm*, Fritz Göttler, in: *Geschichte des Deutschen Films*, hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, H.H. Prinzler, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2004

Schulte, Christian, *Differenz und Erfahrung. Anmerkungen zum Autorenfilm*, in: *Provokation der Wirklichkeit. 50 Jahre Oberhausener Manifest – Das Wiener Symposium*, Wien: Synema 2012

Seeßlen, Georg, *Durch die Heimat. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre*, in: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1962*, hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, Frankfurt am Main: Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1989

Stollmann, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 1998

Trimborn, Jürgen, *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*, Köln: Leppin 1998

Weidauer, Friedemann J., *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1995

Wenzel, Eike Friedrich, *Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme*, in: *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, hrsg. v. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012

6.1 Mediografie

<http://www.oberhausener-manifest.com/oberhausener-manifest/>

<http://www.oberhausener-manifest.com/unterzeichner/>

6.2 Filmografie

Abschied von Gestern: Regie, Buch: Kluge, Alexander, BRD: Kairos Film, 1965/66, Fassung: DVD, Edition Filmmuseum München, Goethe Institut, 2007. 88´

B. Abstract

Die besondere filmpolitische Situation des westdeutschen Films im Nachkriegsdeutschland erforderte von den Machern und Verantwortlichen dringend einen rigorosen Umstrukturierungsplan, dem man jedoch aus Profitgründen nur widerwillig beikam. Der Nachkriegsfilm produzierte immer noch einen Konsens, der stark an die „Filmästhetik“ des NS-Kinos erinnerte, worin die Einteilungen der Orte und Personen genau festgelegt waren. Diejenigen die sich dem System widersetzten, verfügten demnach über begrenzte finanzielle Mittel, sodass die oberste Priorität der Autoren darin bestand, den Filmemachern finanzielle Sicherheit durch eine ehrlichere Förderungspolitik zu gestatten und dadurch eine Plattform für ihre Interessen zu schaffen. Nach langwierigen Prozessen und vielen Rückschlägen erreichte man schließlich das lang ersehnte Ziel, etwa durch Zuschüsse unabhängigere Filme zu drehen. Doch die Ergebnisse enttäuschten, da es an einem einheitlichen ästhetischen Konzept fehlte, wie es bspw. in Frankreich bereits existierte. Daher liegt der Fokus zu Beginn der Arbeit darin, die ökonomischen Verfehlungen in einem historischen Rahmen aufzuzeigen, um dann anschließend das Interesse auf die Genese einer Ästhetik zu lenken und den direkten Bezug beider zu verdeutlichen, da das eine ohne das andere nicht denkbar war. So machten sich einige Autoren, darunter Alexander Kluge, daran ein ästhetisches Konzept zu formulieren. Die klare Einteilung in Fiktionen und Realitäten empfand Kluge darin von Beginn an als Hindernis für unabhängiges Filmen, da sie eine Politik der Selektion aufzeigend auch einen Diskurs unmöglich machten. Stattdessen sollte die Realität als die geschichtliche Fiktion die sie ist, auch dargestellt werden, da sie als unterdrückte Kraft bereits ihr Anderes impliziert. Kluges Realismusverständnis überragt gewissermaßen die ökonomisierte Realität, da sie mehr ist als eine bloße objektive Abbildung. Vielmehr sollte der subjektive Blick und die persönliche Erfahrung den Autor als Realisten kennzeichnen. Entscheidend ist dabei das Wechselspiel, die Reziprozität zwischen den heterogenen Elementen, der durch den Dissens erfolgt, indem unterschiedliche Positionen entweder miteinander korrelieren oder streiten. Eine Fiktion die mit realen Elementen konstituierend wirkt, stellt gleichzeitig eine Art Gegenstrategie oder Möglichkeit dar, Widerstand gegen traditionelle Formen und Praktiken des Filmens und Denkens zu leisten. Die Fiktion ist im Stande, ein anderes Rationales zu

verkünden. Kluge versucht dieses Andere als die vorhandene, aber als zu Unrecht unterdrückte Kraft durch paradoxe Einfügungen aus dem Untergrund zu locken, von seiner Geiselhaft zu befreien und sichtbar zu machen. Der dritte Teil beschäftigt sich daher mit der politischen Wirkung, d.h. mit der Entwicklung einer Strategie des Ästhetischen.

C. Lebenslauf

Hüseyin Kocintar

Geburtsdatum	07. November 1976
Geburtsort	Duisburg/ Deutschland

Schulische Ausbildung

1994 – 1998	Mercator – Gymnasium, Duisburg
1987 – 1994	Karl – Lehr Realschule, Duisburg
1983 – 1987	Musfeld Grundschule, Duisburg

Studium

2006 – 2015	Theater-, Film- u. Medienwissenschaft, Universität Wien
2001 – 2006	Germanistik, Universität Düsseldorf
1998 – 2001	Rechtswissenschaft, Universität Bielefeld