



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„’Deutschland im Herbst’

– die RAF und der Deutsche Herbst 1977“

verfasst von

Julia Maria Goder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Für meine Familie.

1. Einleitung	6
2. Historische Hintergründe.....	10
2.1. Politische Situation in Deutschland 1977	10
2.1.1. Vorgeschichte, Entstehung der RAF	10
2.1.2. Der Deutsche Herbst 1977.....	14
2.2. Filmgeschichtliche Entwicklung	18
2.2.1. Nouvelle Vague	18
2.2.2. Der Neue Deutsche Film.....	21
2.2.3. Autorenfilm, Politik der Autoren	24
2.2.4. Ulmer Dramaturgien	27
3. Theoretische Hintergründe – Alexander Kluge	29
3.1. Alexander Kluge – kurzer biografischer Überblick.....	29
3.2. Sammeln, graben, erzählen – Alexander Kluges Arbeitsweise.....	32
3.2.1. „Öffentlichkeit und Erfahrung“	35
3.2.3. Der Dialog mit dem Zuschauer.....	38
3.2.4. Realismus als Prinzip	41
3.3. Kluges ästhetisches Verfahren	48
3.3.1. Mischformen – Dokumentation und Fiktion	51
3.3.2. Das Prinzip der Montage	54
4. „Deutschland im Herbst“	58
4.1. Hintergründe und Entstehung des Films	58
4.2. Inhalt	61
4.3. Filmanalyse	64
4.3.1. Beerdigung und Staatsakt für Hanns Martin Schleyer in Stuttgart.....	65
4.3.2. Die Beerdigung in Stuttgart.....	74
4.3.3. Gabi Teichert.....	76
4.3.4. Rainer Werner Fassbinder.....	88
4.3.5. Antigone	91
4.3.6. Gesamtmontage des Films	96
5. Resümee	111
6. Quellenverzeichnis	114
6.1. Bibliografie.....	114
6.2. Filmografie	121
7. Abstract.....	122

1. Einleitung

Historische Ereignisse bieten seit jeher eine äußerst beliebte Vorlage für filmische Adaptionen: SCHINDLERS LISTE, STAUFFENBERG, DAS LEBEN DER ANDEREN und DER BAADER MEINHOF KOMPLEX - um nur ein paar der zahlreichen prominenten Beispiele zu nennen. Der Grund hierfür liegt in der Faszination geschichtlicher Inhalte, dem allgemeinen Interesse an Geschichte und bestimmten historischen Ereignissen und im Idealfall dem damit einhergehenden Auseinandersetzen bzw. Auf- und Verarbeiten eben dieser Ereignisse.

Vom Hollywood-Kino und Blockbuster-Format bis hin zu klassischen Dokumentarfilmen werden immer wieder verschiedenste politische und historische Stoffe im Film adaptiert. Die Ansprüche an solche Filme können dabei ganz unterschiedlicher Art sein: Während die einen rein kommerziellen Zwecken und der Unterhaltung dienen, sind andere geprägt von propagandistischer Natur, wiederum andere sind vor dem Hintergrund der Vergangenheitsbewältigung entstanden.

Ein in den letzten Jahren speziell in Deutschland immer häufiger verfilmtes Thema ist das Phänomen der RAF und des Deutschen Herbstes 1977. STAMMHEIM, TODESSPIEL, DIE STILLE NACH DEM SCHUSS, BAADER, DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, ANDREAS BAADER – DER STAATSFREUND sowie WER WENN NICHT WIR sind dabei längst nicht alle filmischen Bearbeitungen dieses Themas. Betrachtet man die Liste der Filme, die sich in verschiedenster Weise mit den Facetten rund um die Rote Armee Fraktion und den Deutschen Herbst auseinandersetzen, wird schnell klar, dass das Thema Deutscher Herbst 1977 bis heute aktuell und vielschichtig interessant ist. Dies liegt vermutlich auch an der Unabgeschlossenheit dieses Zeitabschnitts deutscher Geschichte und dem Mythos, der das Phänomen RAF nach wie vor umgibt. Dieser besteht unter anderem darin, dass es zahlreiche Unklarheiten gibt, die bis heute die Auseinandersetzung mit dem Deutschen Herbst und der RAF prägen – ein Beispiel hierfür ist der Tod Siegfried Bubacks, der bis heute nicht vollständig aufgeklärt ist.

Die RAF und die damit in Verbindung stehenden Ereignisse, die im „Deutschen Herbst“ 1977 gipfelten, bewegen die Gemüter bis heute. So ist es nicht verwunderlich, dass die RAF seit ihrem Bestehen immer wieder Stoff für verschiedenste Verfilmungen liefert. Interessant ist, dass die Filme zu diesem

Thema, obwohl sie teils sogar identische Text-Passagen aufweisen (was mit unter auf das Heranziehen von Protokollen der Gerichtsverhandlungen in Stammheim und Kassiberinhalten von Baader, Meinhof, Ensslin und den anderen zurück zu führen ist), in ihrer Darstellungsweise doch sehr unterschiedlich sind.

Gründe dafür gibt es vielerlei: Zum einen ist es sicher von großer Bedeutung, dass sich die Filmemacher untereinander bereits in ihrer Herangehensweise und in der Frage nach dem Anstreben einer politischen Aussage des jeweiligen Films unterscheiden. Zum anderen ist - neben zahlreichen anderen Aspekten - das Festlegen auf ein bestimmtes Genre (Dokumentarfilm, Dokumentarspielfilm, Kompilationsfilm, Omnibusfilm, Spielfilm, ...) sowie das Einsetzen der jeweiligen Genre-Spezifika und der filmischen Mittel ausschlaggebend.

Die filmische Auseinandersetzung mit konkreten historischen Ereignissen setzt in den meisten Fällen erst nach einigen Jahren oder gar Jahrzehnten ein, wenn eine distanziertere Betrachtungs- und Bearbeitungsweise möglich ist. Ein herausragendes Beispiel ist unter diesem Gesichtspunkt der Film DEUTSCHLAND IM HERBST, der in der Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Regisseure im direkten Anschluss an den Herbst 1977, bzw. noch währenddessen entstanden ist. Der Film ist ein ganz außergewöhnliches Dokument, weil er Geschichte als aktuelles Ereignis dokumentiert. Er ist mehr Reaktion als Reflektion. Das Stichwort lautet Aktualität.

Der Film setzt sich einerseits dokumentarisch mit den Ereignissen des Deutschen Herbstes 1977 auseinander und versucht andererseits eine Gegenöffentlichkeit im Hinblick auf die vorherrschende Medienberichterstattung zu schaffen; er wird so selbst ein Dokument über die Schwierigkeit im Umgang mit diesem Thema.

DEUTSCHLAND IM HERBST kann somit auch als Dokument angesehen werden, das die Erschütterung, die Hilflosigkeit im Umgang mit dieser damals so aufgeheizten, spannungsgeladenen Phase der deutschen Geschichte widerspiegelt.

DEUTSCHLAND IM HERBST, wie erwähnt in der Zusammenarbeit zahlreicher Regisseure und Filmemacher entstanden, ist dementsprechend von der Handschrift eines jeden Beteiligten geprägt. All diese verschiedenen Handschriften und Herangehensweisen, die sowohl inhaltlich als auch formell wie qualitativ äußerst unterschiedlich sind, sind in dem Film enthalten. DEUTSCHLAND IM HERBST setzt sich aus über zehn verschiedenen Episoden zusammen, die sich zum Teil mit dokumentarischem, zum Teil mit fiktionalem Schwerpunkt mit den aktuellen

Ereignissen des Deutschen Herbstes 1977 auseinandersetzen. Sie behandeln oftmals völlig unterschiedliche Themenschwerpunkte bzw. haben ganz verschiedene Herangehensweisen, die im Zuge der letztlich von Alexander Kluge verantworteten Gesamtmontage einander gegenübergestellt, miteinander verbunden werden.

Gerade die Vielschichtigkeit und Vielseitigkeit in der Bearbeitung dieses komplexen Themas, die die diskrepante Haltung der Bevölkerung in gewisser Weise widerspiegelt, ist überaus interessant und soll in der folgenden Arbeit untersucht und analysiert werden. Angeregt von Alexander Kluge gilt es, sich besonders mit der Thematik des Erzeugens einer gegenöffentlichen Meinung auseinanderzusetzen und den Film diesbezüglich zu analysieren. Dennoch trägt der Film maßgeblich die Handschrift Alexander Kluges, was bei zunehmend genauer Betrachtung immer deutlicher wird.

Zentrales Anliegen dieser Arbeit ist deshalb, die Handschrift der filmischen Gestaltung Alexander Kluges in DEUTSCHLAND IM HERBST herauszuarbeiten und sein Vorgehen dabei aufzuzeigen und verständlich zu machen. Dabei soll analysiert werden, mit welchen Mitteln er versucht Geschichte erzählbar zu machen und Gegenöffentlichkeit herzustellen und inwiefern er all das im Film umsetzt.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in ihrem Verlauf in drei Abschnitte: Nach mit einer Passage über die historischen und politischen Hintergründe setzt sich der zweite Teil mit der Theorie Alexander Kluges auseinander, die den Film DEUTSCHLAND IM HERBST maßgeblich prägt. Anschließend wird im Zuge der Filmanalyse deren Umsetzung im Film erörtert.

Zuerst werden demzufolge die historischen Hintergründe skizziert, die dem Deutschen Herbst vorausgegangen sind und die politische Situation in Deutschland im Jahr 1977 wesentlich beeinflussten. Dabei soll neben der gesellschaftspolitischen Situation in Deutschland auch die Entstehungsgeschichte der RAF klar werden, die schließlich in den Ereignissen des Deutschen Herbstes ihren Höhepunkt fand. Neben der politischen Situation ist auch die filmgeschichtliche Entwicklung für die Bearbeitung des Themas von wesentlicher Bedeutung: Die Entstehung des sogenannten Neuen Deutschen Films, das Phänomen der Nouvelle Vague, die Politik der Autoren einschließlich Autorenfilm und der Begriff der Ulmer Dramaturgien bilden unter anderem den filmtheoretischen und filmpolitischen Hintergrund des Films.

Im zweiten Abschnitt setzt sich die Arbeit mit den theoretischen Hintergründen des Films in Bezug auf Alexander Kluge auseinander. Dabei wird nach einem kurzen Abschnitt über die Person Kluge dessen Arbeitsweise als Chronist und seine Tätigkeit des Sammelns und Erzählens genauer betrachtet: Dies erfolgt zum einen in der Auseinandersetzung mit seinen theoretischen Schriften, allen voran ÖFFENTLICHKEIT UND ERFAHRUNG, das in der Zusammenarbeit mit Oskar Negt entstanden ist und bezüglich der Intention der Regisseure von DEUTSCHLAND IM HERBST maßgeblich prägend ist. Zum anderen wird Kluges Methode des filmischen Erzählens diskutiert, für die die Rolle des Autors und dessen Dialog mit dem Zuschauer von wesentlicher Bedeutung ist. Dabei wird deutlich gemacht, dass der Zuschauer - entsprechend Kluges Theorie - nicht allein Rezipient, sondern zugleich Produzent der Geschichte im Film sein soll. Aufbauend auf dem Realismus als Prinzip der Klugeschen Theorie werden dann die ästhetischen und stilistischen Merkmale seines Schaffens untersucht. Diese zeichnen sich neben den sogenannten Mischformen und dem vielschichtigen Verhältnis von Dokumentation und Fiktion insbesondere durch Kluges Prinzip der Montage aus.

Anhand des im Theorieteil Erarbeiteten wird schließlich der Film DEUTSCHLAND IM HERBST im Hinblick auf Kluges individuelle Handschrift untersucht und dabei analysiert, inwieweit diese den Film kennzeichnet; dazu werden nach einer kurzen Inhaltsabgabe einzelne Sequenzen des Films herausgegriffen und getrennt vom Gesamtfilm genauer betrachtet, bevor abschließend eine Sequenz-übergreifende Analyse der Gesamtmontage erfolgt.

Um einen angenehmeren Lesefluss dieser Arbeit zu ermöglichen, wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass im gesamten Textverlauf auf Gender-spezifische Formulierungen verzichtet wird. Bei der Verwendung einer maskulinen Form ist selbstverständlich die feminine Form inkludiert.

2. Historische Hintergründe

2.1. Politische Situation in Deutschland 1977

Um die politische Situation in Deutschland 1977 sowie die Entstehung der RAF zu skizzieren, ist zunächst auf verschiedene Entwicklungen hinzuweisen, die dem Deutschen Herbst vorangegangen sind - insbesondere ab dem Jahr 1968.

Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass ein Großteil der in dieser Arbeit verwendeten historischen Informationen Stefan Austs Werk *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX*¹ entnommen sind, das man als Basislektüre zur Geschichte der RAF bezeichnen kann und das weitere detaillierte Informationen zur Vertiefung dieser Thematik beinhaltet.

2.1.1. Vorgeschichte, Entstehung der RAF

Die 60er und 70er Jahre waren in Deutschland, wie auch in vielen anderen Ländern der Welt, geprägt von einer kulturellen und politischen Aufbruchsstimmung, in deren Folge es zu Protestbewegungen, Jugendrevolten und Studentenrebellionen kam. Man strebte nach Umbruch, wollte die starren Strukturen und die überkommenen Moral- und Wertevorstellungen der Nachkriegsgeneration aufbrechen. Im Mittelpunkt dieser Protestbewegungen standen - speziell in Deutschland - neben hochschulpolitischen Themen („Unter den Talaren der Muff von 1000 Jahren!“) und dem Kampf gegen den Erlass von Notstandsgesetzen besonders die US-Intervention im Vietnamkonflikt seit 1965 (die die Bundesregierung unterstützte), sowie die völlig unzureichende Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus.

Gruppierungen wie der SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) sowie die APO (Außerparlamentarische Opposition) waren hierbei von großer Bedeutung. Ihnen schlossen sich unter anderem Vertreter der – teils extremen – Linken an, die

¹ Stefan Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, München: Wilhelm-Goldmann-Verlag 2010.

oftmals das lateinamerikanische Konzept der Stadtguerilla zum Vorbild hatten, unter ihnen auch einige der späteren RAF-Mitglieder.

„Das war keine Revolution aus einem spezifischen Klasseninteresse heraus zur Erlangung der Macht für eine bestimmte Klasse, sondern eine Fundamentalopposition gegen bestehende Verhältnisse, eine Rebellion der Söhne gegen die Väter, eine Revolte der utopischen Phantasien gegen die sinnentleerte Macht.“²

„Aus Empörung wurde Protest, aus Protest Widerstand, aus Widerstand Gewalt.“³

Verschiedene politische Ereignisse führten nach und nach zu einer Radikalisierung der Studentenbewegung: Zum einen ist hier die Ermordung des Studenten Benno Ohnesorg zu nennen, der am 2. Juni 1967 im Zuge der Unruhen und Demonstrationen bei dem Besuch des Schahs von Persien in West-Berlin durch den Polizeibeamten Karl-Heinz Kurras erschossen wurde. Ein weiteres in diesem Kontext zu nennendes Ereignis ist das Attentat auf Rudi Dutschke, einen der Hauptakteure der Studentenrevolte, durch den Rechtsextremisten Josef Bachmann. Letzterer stand, wie man annahm, unter dem Einfluss der „antistudentischen Hetzkampagnen des Springer-Verlages“⁴. In diesen einschneidenden und politisch brisanten Ereignissen sahen viele den Verdacht bestätigt, in einem „postfaschistischen System“⁵ zu leben.

Der Beginn des Terrorismus wird häufig auf den 14. Mai 1970 datiert, den Tag der Befreiung Baaders aus dem „Deutschen Zentralinstitut für soziale Fragen“ durch Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin u. a.. Tatsächlich wurden jedoch bereits zuvor von späteren Mitgliedern der RAF, welche zu diesem Zeitpunkt noch zumeist als

² Peter Buchka, „Von der Utopie zur Atopie. Eine polemische Bilanz und der Versuch einer Prognose“, *Jahrbuch Film 77/78. Berichte/Kritiken/Daten*, Hg. Hans Günther Pflaum, München, Wien: Hanser 1977; S. 9-26, hier S. 11.

³ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 66

⁴ Jan-Hendrik Schulz, „Einführung: Zur Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF) und ihrer Kontexte. Eine Chronik“, *Zeitgeschichte-Online*, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/einfuehrung-zur-geschichte-der-roten-armee-fraktion-raf-und-ihrer-kontexte>, Mai 2007, 2.07.2013.

⁵ Ebd.

„Baader-Meinhof-Gruppe“ bezeichnet wurde, zahlreiche Anschläge verübt - wie beispielsweise die Frankfurter Kaufhausbrände, in deren Folge Andreas Baader und andere verhaftet wurden.

Der Entstehung der RAF als namentlich definiertes Phänomen gingen zunächst einige Strategiedebatten voraus, an denen unter anderem auch Rudi Dutschke beteiligt war. Obwohl Dutschke nicht den „militärischen“ Kampf der RAF anstrebte, tauchte sein 1966 entwickeltes Stadtguerillakonzept später – in radikalisierter Form – auch bei der RAF auf.⁶

Der Begriff „Rote Armee Fraktion“ selbst wird schriftlich erstmals von Ulrike Meinhof in ihrem Manifest *DAS KONZEPT STADTGUERILLA*⁷ im April 1971 erwähnt:

„Die Rote Armee Fraktion leugnet [...] ihre Vorgeschichte als Geschichte der Studentenbewegung nicht, die den Marxismus-Leninismus als Waffe im Klassenkampf rekonstruiert und den internationalen Kontext für den revolutionären Kampf in den Metropolen hergestellt hat.“⁸

„Die Rote Armee Fraktion stellt die Verbindung her zwischen legalem und illegalem Kampf, zwischen nationalem und internationalem Kampf, zwischen politischem und bewaffnetem Kampf, zwischen der strategischen und der taktischen Bestimmung der internationalen kommunistischen Bewegung. Stadtguerilla heißt, trotz der Schwäche der revolutionären Kräfte in der Bundesrepublik und Westberlin hier und jetzt revolutionär intervenieren!“⁹

Im Zuge der sogenannten „Mai-Offensive“ verübte die erste Generation der RAF¹⁰ - neben zahlreichen Banküberfällen - Bombenanschläge auf amerikanische Militäreinrichtungen, deutsche Sicherheitsbehörden und ihre Vertreter, sowie Medienunternehmen. Insgesamt wurden dabei vier Menschen getötet und 41

⁶Vgl. Stephan Trinius, „Die 68er Bewegung. Interview mit Prof. Gerd Langguth“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49198/die-68er-bewegung?p=all>, 08.2007, 30.03.2013.

⁷ Ulrike Meinhof, „Das Konzept Stadtguerilla“, *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Hg. ID-Verlag, Martin Hoffmann (Bearb.), Berlin: ID-Verlag 1997, S. 27-48.

⁸ Meinhof, „Das Konzept Stadtguerilla“, S. 36

⁹ Meinhof, „Das Konzept Stadtguerilla“, S. 48

¹⁰ Im Lauf ihrer Geschichte gliedert sich die RAF bis zu ihrer Auflösung am 20. April 1998, in insgesamt drei Generationen, die sich in ihrer jeweiligen Ideologie, Zielsetzung und Brutalität zum Teil nicht unerheblich voneinander unterschieden – auch wenn die Grenzen zwischen eben diesen Generationen teilweise verschwommen.

verletzt.¹¹

In Folge der bis dato größten Fahndung in der Geschichte der BRD, wurden im Juni 1972 Andreas Baader, Holger Meins, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin, Brigitte Mohnhaupt, Ulrike Meinhof und weitere Mitglieder der RAF verhaftet.

Es wurde - eigens für die „in strenger Einzelhaft“¹² gehaltenen RAF-Gefangenen - ein „Katalog von Sondermaßnahmen“¹³ erstellt, der die Haftbedingungen für diese deutlich verschärfte. Ihre Haft verbrachten die RAF-Gefangenen somit zunächst auf verschiedene Gefängnisse verteilt, sowohl voneinander als auch vom restlichen Anstaltsbetrieb fast völlig isoliert – teilweise sogar akustisch. Später wurden die Kernmitglieder der Gruppe Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Holger Meins und Jan-Carl Raspe in den siebten Stock des Hochsicherheitstraktes in Stuttgart-Stammheim verlegt.¹⁴

Gegen die strengen Haftbedingungen, die sogenannte „Isolationshaft“, die vor allem von Seiten der RAF häufig auch als „Isolationsfolter“ im „toten Trakt“ bezeichnet wurde¹⁵, protestierten die RAF-Insassen unter anderem in Form von mehreren kollektiven Hungerstreiks. Diese fanden häufig eine breite Öffentlichkeit, auch bedingt durch die schließlich verhängte Zwangsernährung und besonders den Tod Holger Meins’ in Folge des Hungerstreiks - mit ein Grund dafür war, dass die Haftbedingungen phasenweise partiell gelockert wurden.

¹¹ Wolfgang Kraushaar, „Das Ende der RAF“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49302/das-ende-der-raf?p=all>, 08.2007, 30.03.2013.

¹² Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 367

¹³ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 368

¹⁴ Im Zuge der Prozessvorbereitungen wurde in Stammheim ein neues Gerichtsgebäude erbaut: „Der Neubau des Gerichts direkt neben dem Gefängnis war notwendig, weil man Befreiungsaktionen fürchten musste, wenn die Gefangenen quer durch die Stadt zum Hauptgebäude des Oberlandesgerichts transportiert würden. Der Prozess begann am 21. Mai 1975 in diesem großen Neubau aus Stahl und Beton. Der Gerichtssaal hatte keine Fenster, nur Neonlicht und Wände aus rohem Beton. Es herrschte eine Festungsatmosphäre. 400 bewaffnete Polizisten in und auf dem Gebäude und drum herum, ein Stahlnetz über dem Hof gegen Befreiung mit Hubschraubern, Überwachungskameras, Außenscheinwerfer, Spanische Reiter vor dem Gebäude.“

Uwe Wesel, „Der Prozess von Stammheim“, *Bundeszentrale für politische Bildung* <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49264/prozess-von-stammheim>, 08.2007, 15.04.2013.

¹⁵ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 367 ff.

Der Prozess selbst (Prozessbeginn war der 21. Mai 1975, die Verurteilung erfolgte am 8. April 1977), in dessen Verlauf Ulrike Meinhof am 8. Mai 1976 Suizid beging, war geprägt von etlichen Anträgen und Debatten um die Haftbedingungen und die - aus Sicht der Verteidigung und der Angeklagten - daraus resultierende Verhandlungsunfähigkeit, von Ablehnungsanträgen, dem Verdacht von Abhörmaßnahmen, sowie von Gesetzesänderungen, welche wiederum ermöglichten, Hauptverhandlungen in Abwesenheit der Angeklagten stattfinden zu lassen.¹⁶

Es prallten hier zwei Welten aufeinander: Auf der einen Seite die Justizbehörden, die ein „normales“ Strafverfahren führen wollten, auf der anderen die Angeklagten und ihre Anwälte, die versuchten, „den Prozess auf eine politische Ebene zu heben, der Öffentlichkeit ihre Motive für den Untergrundkampf zu vermitteln.“¹⁷

„Erst im Gefängnis entwickelte die Gruppe eine politische Präsenz, die sie vorher nie gehabt hatte. Die überdimensionalen Sicherheitsvorkehrungen verliehen den Gefangenen den Rahmen politischer Bedeutung, den sie mit ihren Schriften und Aktionen nicht annähernd erreicht hatten.“¹⁸

All dies waren auch Themen, die bereits im Vorfeld des Deutschen Herbstes in den Medien eine hohe Präsenz hatten und in der Öffentlichkeit viel diskutiert wurden.

2.1.2. Der Deutsche Herbst 1977

Am Montag den 5. September 1977 wurde der Präsident der Bundesvereinigung der Deutschen Arbeiterverbände und Vorstandsmitglied der Daimler-Benz AG, Hanns Martin Schleyer, von Mitgliedern der RAF entführt. Bei dem Überfall wurden sein Fahrer und drei Begleitpolizisten erschossen.

¹⁶ „Der Paragraph 231 a der Strafprozessordnung war für das Stammheimer Verfahren maßgeschneidert. Nach Einführung dieses neuen Gesetzes konnte auch in Abwesenheit der Angeklagten verhandelt werden, wenn diese ihre Verhandlungsunfähigkeit - zumindest nach Einschätzung des Gerichts – selbst herbeigeführt hatten.“ Vgl. Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 508.

¹⁷ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 494

¹⁸ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 426 f.

In einem Brief an die Bundesregierung forderten die Entführer neben der Freilassung der Gefangenen aus der RAF die „sofortige [E]instellung aller [F]ahndungsmaßnahmen – oder [S]chleyer wird sofort erschossen.“¹⁹

Am 6. September wurde um 23.30 vom Bundeskanzler ein Großer Krisenstab einberufen, welcher unter anderem beschloss, die RAF-Gefangenen sowohl untereinander als auch nach außen hin vollkommen zu isolieren.

„Für eine solche *Kontaktsperre* gab es zwar keine Rechtsgrundlage. Zur Abwehr einer *gegenwärtigen Lebensgefahr* sei sie aber geboten und nach dem *Rechtsgedanken des rechtfertigenden Notstandes* erlaubt.

Von diesem Zeitpunkt an waren alle RAF-Gefangenen vollständig isoliert; sie durften auch keinen Verteidigerbesuch empfangen.“²⁰

Das Kontaktsperregesetz wurde, anders als üblicherweise bei Gesetzesänderungen etc. nach Monaten oder Jahren, in kürzester Zeit offiziell gemacht: innerhalb einer Woche lag das Gesetz vor, mit dem man den Kontakt von Gefangenen und ihre Verbindung mit der Außenwelt vollkommen unterbinden konnte.²¹

Etwas mehr als einen Monat nach der Entführung Schleyers, am 13. Oktober 1977, wurde die Lufthansamaschine „Landshut“ von Palästinensern entführt. Auch jetzt wurde die Freilassung der elf RAF-Gefangenen gefordert. Die Geiseln an Bord der „Landshut“ konnten am 18. Oktober 1977 von der GSG9 befreit werden, die das Flugzeug auf dem Flughafen der somalischen Hauptstadt Mogadischu stürmte.

Noch am selben Tag wurde der Tod der drei in Stuttgart-Stammheim inhaftierten RAF-Mitglieder Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan Karl Raspe gemeldet. Die Todesursache Suizid wurde vom RAF-Umfeld angezweifelt.

Am Tag darauf, dem 19. Oktober 1977, wurde dann nahe der belgisch-französischen Grenze die Leiche des erschossenen Hanns Martin Schleyer im Kofferraum eines Audi gefunden.

Seine Beerdigung fand am 25. Oktober in Stuttgart statt.

¹⁹ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 666

²⁰ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 669

²¹ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 722

Parallel dazu sind weitere Ereignisse zu nennen, die dazu führten, dass der Begriff des „Polizeistaates“ in der Öffentlichkeit mehr und mehr präsent wurde. Hierzu gehörten besonders die Nachrichtensperren, eine weitgreifende behördliche Telefonüberwachung und die staatlich verordnete Kontaktsperre.²² Auch erfolgte bundesweit eine regelrechte Verfolgung mutmaßlicher RAF-Sympathisanten, was, wie schon andere Themen im Kontext der RAF, bereits im Vorfeld des deutschen Herbstes in der Öffentlichkeit und in den Medien intensiv thematisiert wurde. Den Ruf eines RAF-Sympathisanten erlangte man zu dieser Zeit schnell: man zählte zu diesen damals bereits jene, „die versuchten, in der sich allgemein ausbreitenden Hysterie einen Sinn für Proportionen zu bewahren“²³.

„Das unmittelbare und offen unmenschliche Vorgehen der an den Ereignissen unmittelbar Beteiligten und die angeordneten Sicherheitsmaßnahmen, die der Staat für notwendig hielt, schufen ein politisches Klima in der Bundesrepublik, das von Misstrauen, Verfolgungsangst, Ratlosigkeit und Hysterie geprägt war.“²⁴

Die Stimmung in Deutschland, die auf Grund der Ereignisse der letzten Wochen und Monate ohnehin schon sehr angespannt war, spitzte sich in den darauf folgenden Tagen noch weiter zu – Grund hierfür war die Debatte um die Beisetzung der drei toten RAF-Mitglieder. Der Stuttgarter Oberbürgermeister Rommel entschied daraufhin kurzerhand, dass Ensslin, Baader und Raspe trotz der teils massiven Proteste in der Bevölkerung und in den Medien ein menschenwürdiges Begräbnis erhalten sollten. Er weigerte sich zu akzeptieren, „da[ss] es Friedhöfe erster und zweiter Klasse geben soll.“²⁵

„Es erschien mir eine Selbstverständlichkeit, dass diese Frage rasch und sauber [im menschlichen Sinne] entschieden wird [...]. Es wäre mir unerträglich gewesen, dafür verantwortlich zu sein, oder dafür mitverantwortlich zu sein, dass wochen- und monatelang über die Frage der richtigen Beerdigung der Terroristen diskutiert wird.“²⁶

²² Dietrich Scheunemann, „'Konstellationen'. Ästhetische Innovation und politische Haltung in *Deutschland im Herbst*“, *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 77–88, hier S. 78.

²³ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 314

²⁴ Scheunemann, „'Konstellationen'“, S. 78

²⁵ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 848

²⁶ *Deutschland im Herbst*, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer

Für Alexander Kluge und Oskar Negt haben all diese Ereignisse des Deutschen Herbstes 1977 „bei vielen Menschen eine Durchbrechung der Erinnerungslosigkeit ausgelöst“, es ist für sie „kein Zufall, da[ss] eine Bewegung in den Gefühlen entstanden ist, die nach Deutschland und nach der Geschichte fragt“.²⁷

Eben dieses Klima, diese Stimmung, die zu besagter Zeit in Deutschland herrschte, bildete die Ausgangslage, war sozusagen der Anlass für die Produktion des Films DEUTSCHLAND IM HERBST. Er war gedacht als eine Art Gegenreaktion auf die von der Regierung veranlassten Maßnahmen und auf die gleichförmige und einseitige Darstellung dieser Geschehnisse in der deutschen Presse. Es war ein „Versuch, der ‚offiziellen‘ Version der Ereignisse eine inoffizielle entgegenzustellen.“²⁸ Dazu später mehr.

„Der Begriff vom „Deutschen Herbst“ ist geblieben seither. Synonym für den Anschlag einer Gruppe politischer Desperados auf das Machtssystem des deutschen Nachkriegsstaates, Synonym für die staatliche Reaktion, für die Härte und ihren Preis. Kein Verantwortlicher, der sich nicht im Laufe der vergangenen Jahrzehnte gefragt hätte, ob er, ob der Staat sich richtig verhalten hat.“²⁹

Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009, 01:39f (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

²⁷ Alexander Kluge, „Deutschland im Herbst“, *Die Patriotin. Texte / Bilder 1-6*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1979, S. 19-37, hier S. 28.

²⁸ Anton Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, *Geschichte des Internationalen Films*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 566–581, hier S. 570.

²⁹ Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, S. 849

2.2. Filmgeschichtliche Entwicklung

Neben der historischen und politischen Situation und Deutschland sind im Verlauf dieser Arbeit auch die filmhistorischen Entwicklungen dieser Zeit von Bedeutung.

2.2.1. Nouvelle Vague

In den 1950er Jahren wurde in Frankreich der Ruf nach einem thematischen und ästhetischen Wandel, nach einer Revolution im Kino laut. Schlüsselfunktion dieser Bewegung, die schließlich als „Nouvelle Vague“ (franz.: Neue Welle) bezeichnet wurde, war eine Gruppe junger Filmkritiker, bzw. Filmemacher im Umfeld der filmtheoretischen Zeitschrift „Cahiers du Cinéma“. Zu den Protagonisten zählten neben André Bazin und Francois Truffaut (*SIE KÜSSTEN UND SIE SHCLUGEN IHN*, 1959) auch viele ihrer Kollegen von den „Cahiers du Cinéma“. Claude Chabrol (*SCHREI, WENN DU KANNST*, 1958), Louis Malle (*DIE LIEBENDEN*, 1958) Eric Rohmer (*DAS ZEICHEN DES LÖWEN*, 1959), Jean-Luc Godard (*AUßER ATEM*, 1960) und Alain Resnais (*HIROSHIMA, MON AMOUR*, 1959) sind nur einige von ihnen.

Der Begriff Nouvelle Vague bezeichnet eine Bewegung, die ihre Namensgebung von außen erhalten hatte: Für Francois Truffaut stellte 1961 die Bezeichnung Nouvelle Vague zwar einerseits „Qualität“ dar, vor allem aber „einen Sammelbegriff, von der Presse erfunden“ für eine rasant angewachsene Berufssparte. Für andere handelt es sich dabei um eine thematisch und ästhetisch relativ kohärente Bewegung.³⁰ Was diese zunächst einte, war die Grundintention, das zwar handwerklich perfekte, aber langweilige „Cinéma de qualité“ zu kritisieren und die festgefahrenen Konventionen aufzurütteln.³¹

Ein wesentlicher Terminus im Kontext der Nouvelle Vague lautet „politique des auteurs“: Im Zentrum der Filmkritik stand nicht mehr nur die Bemühung um

³⁰ Vgl. Heinz-B. Heller, „Nouvelle Vague“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 481-486, hier S. 481f.

³¹ Vgl. Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs Film*, Köln: Dumont ³2007, S. 130f.

Anerkennung des Films als eigenständige Kunstform mit Verweis auf die Bildende Kunst und die Literatur, sondern der Filmemacher selbst war es, auf dem der Fokus nun lag³²:

„Auf den Regisseur wurden nun alle Topoi des schöpferischen Subjekts aus den alten Künsten übertragen. [...] der Streit um Form und Inhalt verlagerte sich auf die Frage nach dem *auteur* im Film.“³³

Eine ähnliche Vision hatte bereits 1948 Alexandre Astruc, die er in seinem Artikel DIE GEBURT EINER NEUEN AVANTGARDE: DIE KAMERA ALS FEDERHALTER (NAISSANCE D'UNE NOUVELLE AVANT-GARDE: LA CAMÉRA-STYLO ³⁴) veröffentlichte. Dieser gilt heute als wichtiger theoretischer Impuls der Nouvelle Vague. Darin heißt es: „Der Autor schreibt mit seiner Kamera, wie ein Schriftsteller mit einem Stift schreibt.“³⁵

Zum theoretischen Hintergrund der Nouvelle Vague zählt außerdem Truffauts beinahe schon legendäres Buch MR. HITCHCOCK, WIE HABEN SIE DAS GEMACHT?, in dem Hitchcock Truffaut in langen Interviews Rede und Antwort steht.³⁶ Zum ersten mal wird für den Leser offengelegt, wie das Denken eines Filmemachers funktioniert – sowohl aus der Perspektive des Fragenden, als auch des Antwortenden.

In der Mitte des 20. Jahrhunderts brachten verschiedene technische Neuerungen (leichtere, bewegliche Kameras, synchrongesteuerte Originaltonaufnahmen etc.) zum einen wesentlich mehr Mobilität beim Filmen - auch an Originalschauplätzen - mit sich, und ermöglichten so auch vermehrt das Filmen alltäglicher Lebensräume und das Experimentieren und Improvisieren mit Kameraeinstellungen bzw. -bewegungen, sowie neuen, innovativen Formen der Filmsprache. Zum Anderen ebneten sie auch Amateuren den Zugang zum Film, da diese nun kostengünstig

³² Vgl. Simon Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007, S. 153.

³³ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 154

³⁴ Jörg Tüschmann, „caméra stylo“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=571> 2011, 3.06.2013.

³⁵ Ebd.

³⁶ Berthold Seewald, „François Truffaut, ein Revolutionär des Kinos“, *Die Welt.de*, <http://www.welt.de/kultur/kino/article13852485/Francois-Truffaut-ein-Revolutionaer-des-Kinos.html> 2012, 06.05.2013.

Filme produzieren konnten - ohne einen allzu hohen Qualitätsverlust.³⁷

„[A]ll dies verstärkte die Atmosphäre des Unverbrauchten und Spontanen, eben des Authentischen“³⁸, was andererseits von zeitgenössischen Kritikern oftmals „als mangelnde, provokant zur Schau gestellte handwerkliche Professionalität“³⁹ verstanden wurde.

Auf Grund der in der Filmgeschichtsschreibung herrschenden Uneinigkeit über die Dauer der Nouvelle Vague, über die Anzahl ihrer Vertreter und die speziellen filmischen bzw. ästhetischen Merkmale ihrer Filme versucht man in verschiedensten Ansätzen den Stil der Nouvelle Vague „als Generationsphänomen, als Philosophie oder über die Modi der Produktion“⁴⁰ zu definieren und einige gemeinsame Charakteristika zu erkennen. „Das Spezifische der Nouvelle Vague ist Bildung: Kinobildung.“⁴¹, fasst Frieda Grafe dies, laut Heller sehr treffend zusammen. Und weiter:

„Die Regisseure machen ihre Filme mit dem Wissen aus allen Filmen, die sie zuvor gesehen haben [...]. Es geht darum, dramaturgische Konventionen, die den Blick auf die Realität verstellen, abzutragen und Grundformen freizulegen. [...] [Ihre Filme] brauchen ein informiertes Publikum, das nicht blindlings den Bildern vertraut, das optische Gegebenheiten als konstruierte erkennt, das mit den Bildern denkt.“⁴²

Alexander Kluge schreibt dazu in dem von Christian Schulte herausgegebenen Werk *IN GEFAHR UND GRÖßTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD. TEXTE ZU KINO, FILM, POLITIK*, dass „die große anonyme Bildungsstätte Paris und der Redaktionsstab der Zeitschrift ‚Cahiers du cinéma‘“ einen deutlich größeren Anteil an dem Bildungsprozess des Films hatte, als die französische Filmhochschule.⁴³ Jedoch

„ohne die Frage nach neuen filmischen Inhalten, nach neuen filmischen

³⁷ Heller, „Nouvelle Vague“, S. 482f

³⁸ Heller, „Nouvelle Vague“, S. 483

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Frisch, *Mythos Nouvelle Vague*, S. 13

⁴¹ Grafe, zitiert nach: Heller, „Nouvelle Vague“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 485

⁴² Ebd.

⁴³ Alexander Kluge/Christian Schulte (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Berlin: Vorwerk 8³1999, S. 48.

Methoden, bleibt eine Filmbildung steril. Neue Inhalte und neue Ausdrucksformen aber brauchen ihre Inkubationszeit in formellen oder informellen Bildungseinrichtungen.“⁴⁴

In Frankreich übernahm diese Rolle die Nouvelle Vague. Doch revolutionierte sie nicht nur das französische Kino, sie erlangte internationale Bedeutung und inspirierte auch einige junge Filminteressierte und Regisseure in Deutschland, die 1962 auf dem Oberhausener Kurzfilmfestival das OBERHAUSENER MANIFEST unterschrieben.

2.2.2. Der Neue Deutsche Film

Nachdem der Faschismus und der zweite Weltkrieg die Filmindustrie in Deutschland praktisch zum Erliegen gebracht hatten, schwächte die Fernsehkrise Ende der 1950er Jahre auch die deutsche Filmindustrie erheblich, was dazu führte, dass einige Produktions- und Verleihfirmen bankrott gingen. Dies allerdings kam einer neuen Generation von jungen Filmmachern zugute: Sie wollten den bewusst unpolitischen Unterhaltungs- und Heimatfilmen, die zu dieser Zeit das Bild des deutschen Filmmarktes prägten, eine Alternative entgegensetzen, da diese Filme bloß die konventionelle Tradition fortsetzten.⁴⁵

So kam es also, dass auf dem Oberhausener Kurzfilmfestival am 28.02.1962, unter der Parole „Papas Kino ist tot“⁴⁶, 26 junge, von der Nouvelle Vague inspirierte Regisseure, ein Manifest entwarfen, das als Grundstein des „Neuen Deutschen Films“ (zunächst unter der Bezeichnung *Junger Deutscher Film*) gilt. In diesem erhoben sie ihren Anspruch,

„den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner, Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs Film*, S. 138

⁴⁶ Norbert Grob, „Neuer Deutscher Film“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2007, S. 464-470, hier S. 465.

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.“⁴⁷

Eine der zentralen Figuren des „Oberhausener Manifests“ war Alexander Kluge. Damals in erster Linie als Schriftsteller bekannt, erlangte er durch seine juristische Ausbildung sowie sein kulturpolitisches Verhandlungsgeschick⁴⁸ eine besondere Rolle im Kontext des Oberhausener Manifests:

„Was die praktische, politische, institutionelle, rechtliche Seite der Geschichte des Neuen Deutschen Films betrifft, so war Kluge zweifellos die Lokomotive, an die sich viele Wagen der filmischen Bewegung anhängen konnten.“⁴⁹

Eine der elementaren Forderungen des *Oberhausener Manifests* war die Gründung von Film- und Fernsehakademien, welche – auch auf Initiative Kluges hin – mit der Einrichtung des *Instituts für Filmgestaltung in Ulm* erfüllt worden war. Es sollten weitere Filmakademien in München und Berlin folgen.⁵⁰

Ein weiterer Bestandteil des Manifests betraf die Filmförderung: Man forderte die staatliche Förderung von Debutfilmen, da die Vergabe von Staatsgeldern bis dato an eine Einspielklausel gebunden war. Nach Verhandlungen Kluges mit dem Bundesinnenministerium⁵¹ wurde schließlich das *Kuratorium Junger Deutscher Film* gegründet, welches über die finanziellen Mittel verfügte, „dem deutschen Nachwuchs die ersten Debütfilme unabhängig vom guten Willen der Filmwirtschaft zu finanzieren“.⁵²

Die ersten Filme ließen allerdings über vier Jahre auf sich warten. Zu Ihnen gehörten schließlich: Ulrich Schamoni's *ES*, Volker Schlöndorff's *DER JUNGE TÖRLESS*, Peter Schamoni's *SCHONZEIT FÜR FÜCHSE*, Edgar Reitz' *MAHLZEITEN* und viele mehr (alle 1966/67).

⁴⁷ Hans Helmut Prinzler/Eric Rentschler (Hg.), „Oberhausener Manifest“, *Augenzeugen. 100 Texte deutscher Filmemacher*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1988, S. 29.

⁴⁸ Vgl. Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S. 9.

⁴⁹ Rainer Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg: Junius ²2010, S. 65.

⁵⁰ Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*, S. 9

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S. 47.

Der erste Höhepunkt des Neuen deutschen Films war dann Alexander Kluges international erfolgreicher und preisgekrönter *ABSCHIED VON GESTERN* (1966). Hierbei handelt es sich um einen Film, der mit den traditionellen Gestaltungsmitteln des Films bricht, der geprägt ist von ästhetischer Radikalität: Kluge kombiniert in diesem Film Interviews, Gedanken, Geschichten, Zitate, Zeichnungen, Fotos und Filme aus Vergangenheit und Gegenwart, Dokumentarisches, Erdachtes und Improvisiertes mit einer assoziativen Montage, sodass vom Zuschauer eine „sinnkonstruierende Eigenleistung“⁵³ gefordert ist. Auch die Kamera (Edgar Reitz) ist nicht im klassischen Stil gehalten, sie orientiert sich teilweise am pointilistischen Stil des Direct Cinema⁵⁴. Kluge locke, provoziere, irritiere, überrasche und amüsiere die Zuschauer, so zitiert Grob Urs Jenny, „doch er zieht und bindet ihr Interesse nicht an den Film [...] sondern lenkt die Neugier zurück auf die Welt, die er abbildet, auf die Menschen, die sich in ihr bewegen.“⁵⁵

Affinität besaß die Arbeit der jungen deutschen Filmemacher – ähnlich wie bei Nouvelle Vague - weniger in einem bestimmten ästhetischen Stil (dieser konnte mitunter sogar sehr unterschiedlich sein) als in ihrer Auseinandersetzung mit sozial- und gesellschaftskritischen Themen, in ihrer politischen, oppositionellen Haltung: Der Neue Deutsche Film

„war ein Kino des Widerstands gegen die massenkulturelle Unterhaltungsindustrie der Nazizeit und der 50er Jahre und gegen die Ideologie des Konformismus, die in der Zeit des Wirtschaftswunders herrschte.“⁵⁶

Die Protagonisten des Neuen Deutschen Films beschrieben die Bundesrepublik „als ein Land zerrütteter Ehen, reaktionärer Eltern und rebellischer Jugendlicher im verzweifelten Bemühen um die Anpassung an die neue Wohlstands- und Konsumgesellschaft“⁵⁷ und thematisierten, neben der deutschen Gegenwart und Identität, außerdem die unzureichende Auseinandersetzung Deutschlands mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Der Neue Deutsche Film verstand sich selbst

⁵³ Gronemeyer, *Schnellkurs Film*, S. 139.

⁵⁴ Vgl. Grob, „Neuer Deutscher Film“, S. 465.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 570

⁵⁷ Gronemeyer, *Schnellkurs Film*, S. 139

„als Beitrag zu einem politischen Diskurs über die historischen und wirtschaftlichen Grundlagen der westdeutschen Demokratie“⁵⁸, verstand das Kino „als Teil der politischen Öffentlichkeitsbildung“⁵⁹. Im Zentrum ihres Wirkens stand das Propagieren sozialkritischer Positionen, man kritisierte

„das Verdrängen der Nazizeit aus der kollektiven Erinnerung. Der Wunsch, als kritische Stimme in der politischen Meinungsbildung zu wirken, korrespondierte mit der Hinwendung zu Themen, die im Kino der Adenauer-Ära selten aufgeworfen worden waren, Themen aus der „jüngsten Vergangenheit“ Deutschlands und ihrem Fortleben in der bundesrepublikanischen Gegenwart.“⁶⁰

2.2.3. Autorenfilm, Politik der Autoren

„Autorenfilm ist eine Protestform: gegen den Überhang des Bankdenkens, Verleiherdenkens und Produzentendenkens im Film. Der Produzent im Film ist auswechselbar, die Arbeitskraft ist es nicht. Insofern sind alle Hollywoodfilme, die gelungen sind, verkappte Autorenfilme.“⁶¹

Die Autorenfilmbewegung, bereits erwähnt unter 2.2.1. Nouvelle Vague, war jedoch nicht auf Frankreich beschränkt, sie fand ihr Pendant unter anderem im italienischen Neorealismus, im „Free Cinema“ in England, im Neuen Film der Tschechoslowakei, in dem lateinamerikanischen „Cinema Nôvo“, im „New Cinema“ in New York, oder natürlich auch im „Neuen Deutschen Film“, bzw. wirkte sich auf diesen aus.⁶² Dennoch sind, wie in dem Buch „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik“ verdeutlicht wird, die Anfänge dieser Autorenfilmbewegungen nicht gleichzusetzen mit der Politik der Autoren, dem Prinzip des Autorenfilms.

⁵⁸ Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 566

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 568

⁶¹ Klaus Eder (Hg.)/Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Arbeitshefte Film 2/3, München/Wien: Hanser 1980, S. 101.

⁶² Vgl. Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S. 57

„Es gibt Filmemacher, die die Konventionen des Gegenwartfilms durchbrechen (nicht sämtliche Autorenfilmer tun das). Nur diese *Autorenfilmer im engeren Sinn* haben sogenannte Autorenfilme hergestellt.“⁶³

Manche Filme, beispielsweise von Godard, Jean-Marie Straub, Jaques Rivette oder auch Reitz/Kluge (*IN GEFahr UND GRÖßTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD*, 1974), werden in dem gleichnamigen literarischen Werk als „Unikate“ bezeichnet, welche nicht nachahmbar und somit nicht Gegenstand von Politik seien. Aus dem Umfeld jener Autoren entstünden jedoch bestimmte Konzepte der Filmpolitik, „die umfassend sind, weil sie aus Kenntnis der Filmgeschichte und des Metiers ihre politische Unterscheidungen entwickeln“, was demzufolge zu der häufigen Verwechslung von Autorenfilm und Politik der Autoren führe.⁶⁴

Die unter 2.2.1. bereits erwähnte „mangelnde Professionalität“⁶⁵ der Filme der Nouvelle Vague, wird auch von Kluge thematisiert - als „Nebensache“: gemeint ist damit die „persönliche Handschrift ihrer Autoren“. Den Impuls der Bewegung⁶⁶ aufgreifend, fasst er dies zusammen als „Professionelle Nichtprofessionalität.“⁶⁷ So entwickelte man eine Filmpolitik, die den entsprechenden Filmen bzw. ihren Autoren die nötige Individualität zukommen ließ und sie in den Vordergrund stellte – ungeachtet wirtschaftlicher Faktoren bzw. der Einspielergebnisse: die Politik der Autoren, die „politique des auteurs“.

„Die französischen Kritiker in den Cahiers du Cinema haben von Cinema des auteurs und von der Politik der Autoren gesprochen. Sie meinen damit eine Entfaltung von Filmherstellung, Vertrieb und Abspiel, die im Prinzip die notwendige Individualität und Besonderheit, die die Produkte ebenso haben wie die Zuschauer selbst, in den Vordergrund rückt...“⁶⁸

Angeregt wurden die jungen Filmemacher, die sich selbst als kritische Avantgarde verstanden, dabei außerdem durch Romane von Heinrich Böll und Günter Grass, und

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Kapitel „2.2.1. Nouvelle Vague“

⁶⁶ „Es leben die Nebensachen! Wir brauchen eine Politik, die die Professionalität dieser Nebensachen herstellt.“, Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S. 57

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S. 59

prägten auch so den Begriff des Autorenfilms: Sie hielten „von literarischen Vorbildern wesentlich mehr als von dem Vorbild, das es innerhalb des Films gibt“, so Alexander Kluge laut Grob.⁶⁹

„Autorenfilm bedeutete für uns, dass man einen Film dreht, wie man ein Buch schreibt: aus einem Guss. So, wie es die Franzosen taten: Godard, Truffaut. Darin waren wir uns alle einig.“⁷⁰

Der Begriff des Autorenfilms bezieht sich einerseits auf das Ziel, den Film, orientiert an der Literatur und teilweise nach deren Vorlage, als Kunstform kulturell aufzuwerten und ihm den Charakter des Sensationsmediums auszutreiben. Andererseits impliziert er die Idee des Regisseurs als Schöpfer eines Films, der seine subjektive Ansicht der Dinge, seine persönlich Handschrift in den Film miteinfließen lässt.⁷¹

Bezüglich des Inhalts stand weniger das sinnlich-visuelle Erfahren im Vordergrund:

„Worum es im Autorenfilm allerdings auf der visuellen Ebene geht, ist der einzigartige, originelle, jede Konvention sprengende Blick auf Mensch und Welt, der zugleich die Einstellung gegenüber Mensch und Welt ausdrückt.“⁷²

Durch eben diesen persönlichen, subjektiven Blick des Autors im Film, entsteht „die Lust am Autorenfilm“⁷³. Sie hängt damit zusammen,

„dass man da und dort einen ungewöhnlichen Blick, einen ungewöhnlichen Rahmen, einen ungewöhnlichen Rhythmus entdeckt: dass man zwischen dem, was das Drama stärkt und dem, was dem sonst eher Unbeachteten Raum gewährt, neue Zusammenhänge herstellt.“⁷⁴

⁶⁹ Norbert Grob, „Autorenfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2007, S. 49-53, hier S. 51.

⁷⁰ Wenke Husmann, „Zum Tod von Peter Schamoni. Filmen aus Liebe zur Kunst“, *Zeit Online. Film & TV*, www.zeit.de/kultur/film/2011-06/schamoni-kluge 2011, 20.06.2011.

⁷¹ Vgl. hierzu 2.2.1. Nouvelle Vague und die hier bereits erwähnte *politiques des auteurs*.

⁷² Grob, „Autorenfilm“, S. 51

⁷³ Grob, „Autorenfilm“, S. 53.

⁷⁴ Ebd.

2.2.4. Ulmer Dramaturgien

Im Zusammenhang des Neuen Deutschen Films ist auch der Begriff der „Ulmer Dramaturgien“ zu erwähnen. Hierbei handelt es sich um Strategien zur Filmgestaltung, die seit Anfang der 60er Jahre im Institut für Filmgestaltung in Ulm, unter anderem von Alexander Kluge und Edgar Reitz, entworfen und ausprobiert wurden. Kluge vereinfacht den Hauptansatz des Ulmer Instituts Folgendermaßen: „Radikale Kürze, Erfindungen, die höhere Längen und Intensitätsgrade zulassen. Das bedeutet Auffächerung der Dramaturgien.“⁷⁵

„Dramaturgie der Kürze“, „Dramaturgie des Zusammenhangs“, „Mischform, Querschnittsmethode“, „Fiktion, Dokumentation“ und „Einfachheit“ lauten die Leitmotive dieses Hauptansatzes.⁷⁶ Man wollte sich von dem im Spielfilm üblichen „90-Minuten-Schema“ abwenden und Alternativen zur herkömmlichen Struktur des Films (geradliniger Verlauf, geprägt durch einen klaren Anfang, Höhepunkt und Schluss, umrahmt von einem dramatischen Spannungsbogen) herstellen. Stattdessen war man viel mehr darum bemüht, mit Hilfe von Montage eigenständiger Miniaturen („eine Art Kurzschrift der Erfahrung“⁷⁷), ein Thema in Quer- und Längsschnitten zu erkunden und Erfahrung in komprimierter Form vorzustellen – nach einem episodischen Prinzip der Strukturierung. Dieses Prinzip der Strukturierung gilt als Voraussetzung für die Kombination von Elementen, Sequenzen und Techniken des Spielfilms und des Dokumentarfilms, was als zentraler Aspekt der neuen deutschen Filmästhetik verstanden wird, da auf diese Weise Widersprüche produziert werden und Spannung aufgebaut wird.⁷⁸

„Der Hauptansatz heißt vereinfacht: radikale Kürze, Erfindungen, die höhere Längen und Intensitätsgrade zulassen. Das bedeutet Auffächerung der Dramaturgien.“⁷⁹

Die Ulmer Filmemacher entdeckten dieses Prinzip neu. Durch eine „Emanzipation des Tons“ und die Kombination relativ eigenständiger Bilder, Töne und projizierter

⁷⁵ Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S.52

⁷⁶ Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S.52ff.

⁷⁷ Kluge/Schulte, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S.52

⁷⁸ Vgl. Scheunemann, „Konstellationen“, S. 80

⁷⁹ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 5

Texte hofften sie, eine „epische Mehrschichtigkeit“ und Komplexität der Aussage zu erreichen, die dem „naturalistischen Gebrauchsfilm“ in aller Regel fehlt.⁸⁰

Inwiefern diese Ideen und Prinzipien sich auf DEUTSCHLAND IM HERBST auswirkten, bzw. inwiefern sie darin umgesetzt und angewendet wurden, soll im Folgenden untersucht werden.

⁸⁰ Ebd. (Scheunemann zitiert hier indirekt aus: Edgar Reitz, Alexander Kluge, Wilfried Reinke, „Wort und Film“, *Ulmer Dramaturgien*, Hg. Eder, Kluge, S. 9-27.)

3. Theoretische Hintergründe – Alexander Kluge

3.1. Alexander Kluge – kurzer biografischer Überblick

Zunächst einmal zur Person Alexander Kluge ganz allgemein: Geboren 1932 in Halberstadt, promovierte er 1956 zum Dr. jur. und wurde anschließend als juristischer Berater des Frankfurter Instituts für Sozialforschung bald auch ein enger Vertrauter von Theodor W. Adorno. Rasch erlangte er zudem zahlreiche Erfolge als Schriftsteller und Filmemacher. 1962 war Kluge maßgeblich an der Veröffentlichung des OBERHAUSENER MANIFESTS beteiligt, und ebnete mit seinem Film ABSCHIED VON GESTERN in Europa den Weg für den Neuen Deutschen Film. Er gilt als „der kulturpolitische Kopf des Autorenfilms [sowie des Neuen Deutschen Films] [...] und ist bis heute unermüdlichster Vorkämpfer für eine kritische Film- und Fernsehkunst in Deutschland.“⁸¹

Über sein Selbstverständnis als Künstler sagt Kluge im Gespräch mit Klaus Eder folgendes:

„Ich weiß gar nicht, was ein Künstler ist. Ich würde sagen in der jüdischen Theologie habe ich meine Wurzeln. In der Kritischen Theorie, bei Horkheimer, Adorno, Negt, habe ich auch eine; bei Benjamin. Andererseits habe ich bei Hölderlin eine Quelle, bei Kleist, bei James Joyce und Arno Schmidt. [...] in dieser Tradition verstehe ich mich, in der Richtung eines Berufs, den es als definierten Beruf nicht gibt.“⁸²

In intensiver Zusammenarbeit mit Oskar Negt hat Alexander Kluge drei theoretische Werke herausgebracht: ÖFFENTLICHKEIT UND ERFAHRUNG (1972), GESCHICHTE UND EIGENSINN (1981) und MAßVERHÄLTNISSE DES POLITISCHEN (1992).

Im Jahre 2001 erschienen alle drei Bücher in zwei Bänden, zusammengefasst unter dem Titel DER UNTERSCHÄTZTE MENSCH, ergänzt um an die 200 Seiten, welche Protokolle aus Fernsehgesprächen zwischen Negt und Kluge beinhalten („Suchbegriffe“).

⁸¹ Gronemeyer, *Schnellkurs Film*, S. 138.

⁸² Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 116

Die zentralen Themen seiner Arbeiten sind - grob zusammengefasst - das Auseinandersetzen mit der (deutschen) Geschichte und die Herstellung einer authentischen Öffentlichkeit. Der Ursprung hierfür liegt, wie Kluge selbst einmal geäußert hat, in den Erfahrungen, die er als dreizehnjähriger Junge bei einem Luftangriff auf seine Heimatstadt Halberstadt gemacht hat, und die ihn maßgeblich prägten und so das Gravitationszentrum seiner „beharrlich-zähen Arbeit an der deutschen Geschichte“⁸³ bildeten:

„Mein Motiv, während ich dies hier schreibe, entstand aus Erfahrungen, die ich als Dreizehnjähriger am 8. April 1945 beim Luftangriff auf meine Heimatstadt Halberstadt gemacht habe. Ich erhielt einen Eindruck davon, wie es mit den Menschen in diesem Jahrhundert gemeint ist.“⁸⁴

Diese „zur Zeugenschaft verpflichtende[n] Erfahrungen“, wie Walter Benjamin sie laut Schulte auch nennt, waren „in einem ganz basalen Sinne entscheidend für seine Genese als Autor, für seinen spezifischen Wirklichkeitsblick und dessen poetologische Konsequenzen.“⁸⁵

Alexander Kluge ist jedoch kein Historiker, für den Geschichte schlichtweg eine Reihe verschiedener, linear und kontinuierlich aufeinander folgender Ereignisse ist. Kluge versteht Geschichte vielmehr „als Anhäufung disparater Berührungspunkte zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die vom Historiker erst konstruiert werden müssen.“⁸⁶

Kluge versucht dem Zuschauer nicht Geschichte in Form eines vorgefertigten, zusammengeschnürten Paketes zu präsentieren: Er will ihn zum Denken anregen, ihn aktivieren, die verschiedenen Fragmente zu verbinden und Zusammenhänge zu erkennen. Er macht den Zuschauer nicht nur zum Rezipienten, sondern auch zum

⁸³ Vgl. Christian Schulte, „Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge“, *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 53-76, hier S. 59.

⁸⁴ Oskar Negt/Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 218.

⁸⁵ Vgl. Schulte, „Konstruktionen des Zusammenhangs“, S. 59

⁸⁶ Anton Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, *Geschichte des Internationalen Films*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 566–581, hier 571.

Produzenten. Hierfür wendet sich Kluge von einer traditionellen Erzählform von Geschichte ab: Seine Erzählweise lässt sich als nicht-linear, lakonisch, elliptisch charakterisieren. Auf dem Prinzip der Parataxe und Montage aufbauend, demonstriert er mit Hilfe von Lücken und Brüchen zwischen den Einstellungen und einer heterogenen Form die Unmöglichkeit einer erzählerischen Geschlossenheit von Geschichte. Er dehnt das Raum-Zeit-Kontinuum aus und denkt, wie auch Walter Benjamin, in dialektischen Bildern.⁸⁷

Was die Werke Alexander Kluges außerdem auszeichnet, ist „die sachliche Präzision, das Dokumentarische, die Beschreibung der modernen Kälte, die in den gesellschaftlichen Institutionen (Justiz, Verwaltung, Militär, Wirtschaft, Wissenschaft) herrscht.“⁸⁸

„Zusammenhang [...] ist also nur über aktive Erinnerung herstellbar, und das heißt für Alexander Kluge: im Rahmen einer dialogisch-reziproken Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit.“⁸⁹

Zusammenfassend kann man durchaus behaupten, dass in Kluges Geschichtsschreibung das Ziel Zusammenhänge herzustellen als eine Art Leitmotiv zu sehen ist.

⁸⁷ Vgl. Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 571.

⁸⁸ Rainer Stollmann, „Literarischer Autor. Der Autor...“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o.J., 23.06.2011.

⁸⁹ Schulte, „Konstruktionen des Zusammenhangs“, S. 67

3.2. Sammeln, graben, erzählen – Alexander Kluges Arbeitsweise

Im Kontext des Erkennens von Zusammenhängen spielt auch das damit verbundene Bedürfnis nach Orientierung eine zentrale Rolle, wie Kluge in seinem gemeinsam mit Oskar Negt verfassten Werk *GESCHICHTE UND EIGENSINN* verdeutlicht. Darin verweist Kluge auch auf das *BILD DES HIERONYMUS*⁹⁰, das sein Verständnis von einem „Grundzustand der Orientierungsarbeit“⁹¹ widerspiegelt: Der mittelalterliche Gelehrte Hieronymus ist in dieser Darstellung umgeben von seinen Büchern in einer Höhle sitzend zu erkennen; er exzerpiert Bücher, fügt Kommentare hinzu, manchmal bis zu 24 nebeneinander.⁹² „[...] während im Kopf des einsamen Theoretikers breite Teile der Welt miteinander reden.“⁹³

Hervorzuheben ist hier auch der Verweis darauf, dass Hieronymus sich nicht an sich allein orientiert, „sondern an allem bereits in Schrift überlieferten“⁹⁴. Das heißt, er verwendet hier bereits existierendes Material, das er benutzt, um es zu bearbeiten, um seine eigenen Gedanken, Ideen, Vorstellungen mit einfließen zu lassen. Von einer ähnlichen Vorgehensweise ist auch Alexander Kluges Erzählen geprägt: Er verwendet Dokumente und Materialien verschiedenster Art und Medien, um sie anschließend neu zu kombinieren, zu kommentieren.

An dieser Stelle sind nun bereits sehr deutlich die Grundzüge von Kluges Arbeitsweise zu erkennen: seine Tätigkeit als Sammler, Chronist und Erzähler, der in der Geschichte gräbt.

Besonders treffend formulierte es auch Jürgen Habermas, indem er Alexander Kluge als einen „nützliche[n] Maulwurf“ bezeichnete, „der den schönen Rasen zerstört“⁹⁵.

Kluges Schaffen

„ist durch ein hohes Maß an Operativität charakterisiert, sein Werk ist eine multimediale Versuchsanordnung, die den klassischen Einteilungen in

⁹⁰ Es handelt sich hierbei um einen Kupferstich Albrecht Dürers aus dem Jahr 1514.

⁹¹ Kluge/Negt, *Der unterschätzte Mensch (II). Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001, S. 1005.

⁹² Kluge/Negt, *Der unterschätzte Mensch*, S. 1006

⁹³ Kluge/Negt, *Der unterschätzte Mensch*, S. 1009

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Jürgen Habermas (Hg.), „Nützlicher Maulwurf, der den schönen Rasen zerstört. Lessing-Preis für Alexander Kluge“, *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 136-149.

Genres, in Ober- und Unterbegriffe eine experimentelle Vielfalt entgegengesetzt.“⁹⁶

Das Werk Alexander Kluges ist ein multimediales Netzwerk, das sich zusammensetzt aus einer Vielzahl an Geschichten, Film- und Fernseharbeiten, sowie theoretischen Schriften und Entwürfen. Es beinhaltet neben literarischen Texten auch philosophische Arbeiten, Kinofilme und Fernsehmagazine. Häufig wird Kluges Werk als ein unabgeschlossener „work in progress“⁹⁷ bezeichnet. Bezug nehmend auf Kluges Filme schreibt Eike Friedrich Wenzel: „Kluge selbst hat sein ästhetisches Programm mit der Unaufgeräumtheit und Vorläufigkeit von Baustellen verglichen.“⁹⁸

Dieses Netzwerk, der „work in progress“, besteht jedoch nicht allein aus Material, das Kluge selbst erschaffen hat. Sein Archiv ist ein laufendes Projekt, in dem die unterschiedlichsten Dokumente, Film- und Tonaufnahmen und andere Medien zusammengetragen, gesammelt sind.

Man kann Kluge auch als Enzyklopädist der Erfahrung bezeichnen, der sich in seinen Werken mit den unterschiedlichsten Aspekten auseinandersetzt, unter anderem mit Geschichte, Kultur oder Naturwissenschaften:

„Seine Geschichten und Magazine werden von realen und fiktiven Experten bevölkert, deren „Liebe zur Sache“ sich in den disparatesten Wissensgebieten manifestiert: Das Spektrum reicht von der Nanophysik über die Kriminologie und die Geschichte der Physiognomik bis zu den Technik und Medienintegrierenden Ausdrucksformen der Performancekunst.“⁹⁹

Auf die Bedeutung des Sammelns für Kluge selbst wird in GESCHICHTE UND EIGENSINN direkt hingewiesen:

„Wir müssen, wie die Brüder Grimm, uns aufmachen, suchen und einsammeln, auf dem ganzen Weg rückwärts: auf dem des geschichtlichen Fortschritts und dem der lebensgeschichtlichen Fortschritte liegt das

⁹⁶ Schulte, „Konstruktionen des Zusammenhangs“, S. 57

⁹⁷ Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*, S. 48

⁹⁸ Eike Friedrich Wenzel, „Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme“, *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 117-136, hier S. 117.

⁹⁹ Christian Schulte (Hg.), „Enzyklopädie der Erfahrung“, *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 9-12, hier S. 11.

Verlorengegangene oder Übersehene verstreut.“¹⁰⁰

„Das Poetische heißt Sammeln“¹⁰¹ ist ein weiterer Ausdruck, der immer wieder in den Schriften von Alexander Kluge zu finden ist. So auch als Untertitel der Geschichte „Heiner Müller und das Projekt Quellwasser“¹⁰². In dieser Geschichte, die den Abschluss der *CHRONIK DER GEFÜHLE* bildet, sammelt der Wissenschaftler Professor Wilde seltene Wasserproben und bewahrt sie in Reagenzgläsern auf.

„Wenn das Poetische ein Einsammelvorgang ist wie die Beeren- und Kräutersuche, dann zeigt sich die Qualität des Poetischen in der Zähigkeit, Vollständigkeit, Hartnäckigkeit und Leidenschaft der Suche.“¹⁰³

Es geht also nicht allein um eine vollständige Sammlung mit musealem Charakter, sondern im Zentrum steht der Prozess des Sammelns an sich, ein laufendes Projekt das Geschichte von über 2000 Jahren in sich birgt und laufen fortgesetzt wird.

Von einer vergleichbaren Vorgehensweise ist Kluges Tätigkeit als Chronist geprägt, wie er selbst einmal erklärt hat:

„Ich betrachte mich als jemand [...] der eine Sammlung anstellt, die sich mit den Sammlungen anderer [...] verbinden lässt. Es geht mir darum, Gefäße, Kisten, Röhren, Ampullen in einem Archiv bereitzustellen.“¹⁰⁴

Seine Art des Sammelns ist von analytischem, systematischem Charakter, auf der Suche nach Spuren, Bezugspunkten, Gemeinsamkeiten und Gegensätzen. Und diese integriert er schließlich in sein literarisches wie filmisches Schaffen.

Alexander Kluge hat also Material verschiedenster Art gesammelt und sich somit ein Archiv geschaffen, das eine Fülle an zumeist historischen Dokumenten, Geschichten, Filmen, Bildern etc. umfasst. Er betreibt, wenn man so will, kulturelle, emotionale Archäologie.

¹⁰⁰ Kluge/Negt, *Der unterschätzte Mensch (II)*, S. 995.

¹⁰¹ Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, Bd. 2, Frankfurt: Suhrkamp ³2000, S. 1008.

¹⁰² Kluge, *Chronik der Gefühle*, S. 1008ff

¹⁰³ Kluge, *Chronik der Gefühle*, S. 1010

¹⁰⁴ Jochen Rack, „Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack“, *Neue Rundschau*, Heft 1/2001, S. 71-91, hier S. 73.

3.2.1. „Öffentlichkeit und Erfahrung“

Theorie als solche betrachtet Kluge grundsätzlich als eine Art „Kartographie“, die das „Herstellen einer Übersicht, die Orientierung ermöglicht.“¹⁰⁵ Mit dem Ziel diese Orientierung in Form einer Kartographie auch in Kluges umfangreichem und vielschichtigem Werk zu ermöglichen, sollen im Folgenden die Grundzüge Kluges Theorie erarbeitet werden, die im Kontext des Films DEUTSCHLAND IM HERBST von Bedeutung sind.

Dabei ist zunächst der Begriff der Öffentlichkeit ein ganz zentraler Aspekt, den es näher zu betrachten gilt: In dem Gemeinschaftswerk ÖFFENTLICHKEIT UND ERFAHRUNG. ZUR ORGANISATIONSANALYSE VON BÜRGERLICHER UND PROLETARISCHER ÖFFENTLICHKEIT haben sich Alexander Kluge und Oskar Negt mit den so genannten Neuen Medien, dem Privatfernsehen und dem Medienverbund beschäftigt. Thematisiert wird dabei der Kampf um die Existenz einer unabhängigen, lebendigen Öffentlichkeit. Als Beispiel wird unter anderem die Verhinderung der Auslieferung der Bild-Zeitung nach dem Attentat auf Rudi Dutschke 1968 genannt. Das Werk beginnt mit den folgenden Sätzen:

„Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender öffentlicher Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat. Die im Lebens- und Produktionszusammenhang wirklich produzierten kollektiven gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.“¹⁰⁶

Ursprünglich war geplant, ein Buch über „Öffentlichkeit und Massenmedien“ zu schreiben, das die Strukturveränderungen von Öffentlichkeit und Massenmedien untersuchen sollte. Anlass hierfür war der laut Kluge und Negt entstandene Öffentlichkeitsverlust innerhalb der Fraktionen der Linken und die Einschränkung

¹⁰⁵ Rainer Stollmann, „Literarischer Autor. Die Theorie...“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o.J., 23.06.2011.

¹⁰⁶ Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung : zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵1977, S. 7.

der öffentlichen Äußerungsmöglichkeiten der Arbeiter.¹⁰⁷

„Geschichtliche Bruchstellen – Krisen, Kriege, Kapitulation, Revolution, Konterrevolution – bezeichnen konkrete Konstellationen gesellschaftlicher Kräfte, in denen sich proletarische Öffentlichkeit ausbildet. Da sie als herrschende Öffentlichkeit nicht existiert, mu[ss] man sie aus diesen Brüchen, Grenzfällen, punktuellen Ansätzen rekonstruieren.“¹⁰⁸

Kluge und Negt stellten sich schließlich die Frage, „ob es überhaupt zur bürgerlichen Öffentlichkeit wirksame Formen von Gegenöffentlichkeit geben kann.“¹⁰⁹ Mit dem Begriff der Gegenöffentlichkeit ist hierbei schließlich „eine sich verändernde, sich erweiternde Öffentlichkeit“ gemeint, „die zunehmend Erfahrungen öffentlich artikulierbar macht“¹¹⁰.

Diese erweiternde Öffentlichkeit gilt es aus Sicht der Autoren herzustellen. Kluge hält die Abstraktion für ein geeignetes Mittel, eine bestimmte Information mit einem Punkt innerhalb der Gesellschaft zu verbinden, „Verbindungslinien“ zwischen ihnen zu legen: „Nur dadurch können wir Gegenöffentlichkeit und eine Erweiterung von Öffentlichkeit herstellen.“ Das Produkt „Öffentlichkeit“ verstehen die Autoren dabei als das elementarste Produkt, das es gibt im Zusammenhang des Gemeinwesens – denn es bildet „die Grundlage von Veränderungsprozessen in der Gesellschaft.“¹¹¹

„Wir müssen ein Selbstbewu[ss]tsein produzieren, das dazu gehört, unterhalb dieser Zäune die objektiven Produktionsmöglichkeiten zu entdecken und wir müssen diesen Standpunkt offensiv durchfechten. Öffentlichkeit hat genauso eine Wichtigkeit und gehört produziert wie Politik, Zuneigung, Widerstand, Protest, und so weiter. Das heißt, der Ort und die Zeitmaße von Kampf sind so wichtig wie der Kampf selbst.“¹¹²

Fortsetzung dieses ersten gemeinsamen theoretischen Werkes bildet die Schrift *GESCHICHTE UND EIGENSINN*, in der die Autoren aus den Spuren klassischer Texte, beispielsweise von Marx, eine "Ökonomie der Arbeitskraft" oder der "menschlichen Eigenschaften" entwickeln. Das Ziel dabei lautet, Geschichtsprozesse verständlich zu

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 57

¹¹¹ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 59

¹¹² Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 60

machen.¹¹³

Dabei geht es für den Theoretiker Kluge nicht allein um das Gelingen einzelner Werke, sondern im Mittelpunkt steht vielmehr die Herstellung einer „authentischen Öffentlichkeit“, für die es einer stabilen Verbindung mit dem Publikum bedarf, was nach Kluge und Negt jedoch nicht Einzelne allein erfüllen können. Hierin liegt unter anderem auch eine der Ursachen, die zur Gründung des Ulmer Instituts beigetragen hat.¹¹⁴

Den Prozess des Herstellens einer authentischen Öffentlichkeit und das dem zugrunde liegende Bestreben in Verbindung mit dem Zuschauer fasst Christian Schulte treffend zusammen: „Sie wollen gesellschaftliche Erfahrung neu organisieren, Formen bereitstellen, die den Ausdrucksbedürfnissen von Zuschauern entsprechen.“¹¹⁵

Die große Masse an geschichtlichen Ereignissen und Erfahrungen des 20. Jahrhunderts möchte Kluge demzufolge in seinen Werken vielschichtig, vielsprachig neu kombinieren und neu zusammenfassen. Ein weiterer wichtiger Bestandteil von Kluges Theorie ist daher das Motiv des Gefühls, wie sich auch aus den Titeln seiner Werke „Chronik der Gefühle“ und „Macht der Gefühle“ erkennen lässt. Kluge stellt in „Maßverhältnisse des Politischen“ fest, dass wir „im Gefühl, in der Art und Weise, in der wir unsere Lebenserfahrung sammeln und sortieren, [...] keine Raster für den Umgang mit dieser Erfahrungsmasse [haben]“¹¹⁶. Diese Raster möchte Kluge mit seinen Werken versuchen herzustellen, Orientierung, Zusammenhang.

¹¹³ Vgl. Alexander Kluge (Hg.), „Literarischer Autor. Die Theorie...“ *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o.J., 23.06.2011.

¹¹⁴ Stollmann, „Zur Person“, <http://www.kluge-alexander.de/zur-person.html>, 23.06.2011

¹¹⁵ Kluge, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, S. 11.

¹¹⁶ Alexander Kluge/Oskar Negt, *Der Unterschätzte Mensch: Suchbegriffe. Öffentlichkeit und Erfahrung. Maßverhältnisse des Politischen*, Zweitausendeins: 2001, S. 840.

3.2.3. Der Dialog mit dem Zuschauer

Immer wieder bezugnehmend auf den Film DEUTSCHLAND IM HERBST, der ja unter anderem der Kategorie „Autorenfilm“ zugeschrieben wird, ist die Rolle des Autors im Film aus Sicht Alexander Kluges zu erwähnen. Im Interview mit Willi Winkler fasst Kluge im Kontext des Sammelns auch sein Selbstverständnis als Autor folgendermaßen zusammen:

„Wir Autoren sind nicht die Herrscher der Welt, sondern Erzähler, Zusammenfüger, Sammler. Das Poetische heißt sammeln, mit dem entschiedenen Willen, Scheidungen rückgängig und Friedensschlüsse auch im unwahrscheinlichen Fall möglich zu machen.“¹¹⁷

In diesem Zusammenhang ist eine Schlüsselaussage Kluges zu zitieren, die für das Verständnis seines filmischen Schaffens von Bedeutung ist: „Film ist nicht Sache der Autoren, sondern ein Dialog zwischen den Zuschauern und dem Autor.“¹¹⁸ Dies verdeutlicht bereits sehr anschaulich die besondere Rolle, die dem Rezipienten seiner Filme zuteil wird, er ist Teil des Films, und erst durch das Zusammenspiel mit dem Rezipienten wird der Film zu einem Ganzen. Kluge sucht in seinen Filmen den Kontakt zum Rezipienten, den Dialog mit dem Zuschauer.

„Film ist [...] ein Dialog zwischen den Zuschauern und dem Autor. Das ist eine sehr hohe Konfliktstufe, weil der Zuschauer durch alle übrigen Werke, die er gesehen hat, vorprogrammiert ist: durch seine Wahrnehmungsweisen, die er hat, ebenso wie ich, durch meine falschen Wahrnehmungsweisen; beides ist sehr stark gegeneinander gerichtet. Wenn ich mich über das Bedürfnis des Zuschauers hinwegsetze, setzt er sich auch über meine Bedürfnisse hinweg. Insofern ist da ein Tausch-Akt im Gange. Und der Film realisiert sich für mich im Kopf des Zuschauers, nicht auf der Leinwand.“¹¹⁹

Nebenbei ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass während der Dreharbeiten zu Kluges Filmen die Darsteller eine wichtige Rolle spielen, da sie viel von sich selbst in den jeweiligen Film mit einbringen. Sie sind, wie Kluge sagt „Mitautoren, auch

¹¹⁷ Willi Winkler/Alexander Kluge, „Schatzsucher des Glücks“, *Süddeutsche Zeitung* (München), 17.09.2003, S.13.

¹¹⁸ Ulrich Gregor, „Interview von Ulrich Gregor (1976)“, *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8³1999, S. 198-215, hier S. 200.

¹¹⁹ Gregor, „Interview von Ulrich Gregor (1976)“, S. 200f.

die Nebendarsteller“¹²⁰. Das kann bis zur Neuerfindung ganzer Szenen gehen, die am Drehort entwickelt werden. Im allgemeinen werden Szenen bei Kluge auch nur selten doppelt oder in verschiedenen Varianten gedreht,

„weil ich ja sowieso nicht genau weiß, was beim Schnitt von der Szene bleibt; kleine Fehler kann ich durch den Schnitt lösen. [...] Ich kontrolliere sehr genau, ob die Situation stimmt. Wenn die Situation stimmt, dann ist alles, was in sie hineinkommt an Zufällen, von dieser Bestimmung gedeckt. Es gibt natürlich Szenen, die mi[ss]lingen; die kommen dann später nicht in den Film.“¹²¹

Diese Vorgehensweise ist symptomatisch für Kluge und spiegelt sich auch in seiner Arbeitsweise in dem Film *DEUTSCHLAND IM HERBST* wider, was im Verlauf dieser Arbeit noch näher untersucht wird: Das entscheidende Moment im Prozess der Filmherstellung ist für Kluge der Schnitt, die Montage. Sie unterliegt seiner Kontrolle und ist somit sein wichtigstes Werkzeug – auch hinsichtlich der Kommunikation mit dem Publikum.

Die Verbindung zum Publikum ist für Kluge also von elementarer Bedeutung: Sein Ziel ist der Dialog, die Kommunikation bzw. Kooperation zwischen Autor und Rezipient. Er versucht, dem Zuschauer nicht Geschichte in Form eines vorgefertigten, zusammengeschnürten Paketes zu präsentieren; er will ihn zum Denken anregen, ihn aktivieren, verschiedene Fragmente miteinander zu verbinden und Zusammenhänge zu erkennen. Er macht den Zuschauer nicht nur zum Rezipienten sondern auch zum Produzenten seines Films. „[E]in guter Film besteht in der Herstellung der Autonomie des Zuschauers“¹²² lautet ein weiteres Credo Kluges.

„Dialog zwischen Film und Zuschauer, hieße die Emanzipation des Zuschauers vom passiven Konsumenten des Kinos der Special-Effects [...] hin zum aktiven Mitproduzenten jenes kollektiven, vielstimmigen Films in den Köpfen der Menschen, dem – ein Lieblingsgedanke Kluges – die technische Apparatur und der dunkle Raum des Kinos [...] lediglich antworten und zur Kommunizierbarkeit verhelfen.“¹²³

¹²⁰ Gregor, „Interview von Ulrich Gregor (1976)“, S. 199.

¹²¹ Gregor, „Interview von Ulrich Gregor (1976)“, S. 199f.

¹²² Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 84.

¹²³ Christian Schulte (Hg.), „Cinéma Impur“, Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not

Hierfür wendet sich Kluge deshalb von einer traditioneller Erzählform von Geschichte ab: Auf dem Prinzip der Parataxe und Montage aufbauend demonstriert er, mit Hilfe von Lücken und Brüchen zwischen den Einstellungen und einer heterogenen Form, die Unmöglichkeit einer erzählerischen Geschlossenheit von Geschichte. Er dehnt das Raum-Zeit-Kontinuum aus und denkt, ähnlich wie auch Walter Benjamin, in dialektischen Bildern.¹²⁴

„Zusammenhang [...] ist also nur über aktive Erinnerung herstellbar, und das heißt für Alexander Kluge: im Rahmen einer dialogisch-reziproken Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit.“¹²⁵

Um diese Kommunikation zwischen ihm und dem Publikum sowie das Erkennen von Zusammenhängen seitens des Publikums erzeugen zu können, bedarf es zudem der Beachtung der Ebene der Gefühle. Kluge selbst sieht sich auch als eine Art „Landvermesser“ der Gefühle, als ein Kartograph, der Landkarten der Erfahrung erstellt und dabei auch die innere Stimme berücksichtigt.¹²⁶ Er erzeugt Landkarten, erstellt die Orientierungspunkte, die der Zuschauer dann mit seinen individuellen Erfahrungen füllen, verknüpfen kann.

Als eine Art Grundintention Alexander Kluges kann, wie bereits erwähnt, das Selbst-aktiv-werden des Rezipienten verstanden werden. Gemeint ist hiermit neben dem Erzeugen von Zusammenhängen auch das Einbringen von persönlichen Erfahrungen seitens des Publikums. Besonders deutlich wird diese Intention im Vorwort eines der theoretischen Hauptwerke Kluges und Negts GESCHICHTE UND EIGENSINN.

„Vom Leser wird bei diesem Buch Eigeninteresse erwartet, indem er sich die Passagen und Kapitel herausucht, die mit *seinem* Leben zu tun haben. Auf diese Weise gliedert sich das Buch sehr rasch auf. Es gibt Bücher, die man vom Anfang bis zum Ende liest. Es gibt aber auch Bücher, deren Tugend in der Wiederholbarkeit liegt. Einer liest darin und dann liest er wieder darin.

bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, Berlin: Vorwerk 8³1999, S. 8-15, hier S. 11.

¹²⁴ Vgl. Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 571

¹²⁵ Schulte, „Konstruktionen des Zusammenhangs“, S. 67

¹²⁶ Vgl. Wolfgang Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld: Aistheses 2009, S. 30.

Mehr als die Chance sich selbstständig zu verhalten, gibt kein Buch.“¹²⁷

Auch wenn sich das Einbringen von Erfahrungen an dieser Stelle lediglich auf das genannte Buch bezieht, kann es als eine Art Leitmotiv für Kluges gesamtes Schaffen angesehen werden. Es geht außerdem um die authentische „Vermittlung von Erfahrungen in einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der starke Kräfte auf Verschüttung und Entwertung von Erfahrung gerichtet sind“¹²⁸. Dieser Verschüttung und Entwertung von Erfahrung gilt es für Kluge entgegenzuwirken. Der aktuelle Anlass des Werkes GESCHICHTE UND EIGENSINN

„war der deutsche Herbst 1977, als die Bundesrepublik Züge eines Polizeistaates anzunehmen begann. Aus diesem Motiv ist insbesondere der zweite Teil, die Vertiefung in die deutsche Geschichte („Deutschland als Produktionsöffentlichkeit“) erwachsen. Der dritte Teil („Gewalt des Zusammenhangs“) untersucht die Geschichte und den besonderen Eigensinn von Krieg und Liebe („Beziehungsverhältnisse“).“¹²⁹

3.2.4. Realismus als Prinzip

Der Realismus als Prinzip ist ein wesentliches Element in der Klugeschen Theorie, das auch im Zusammenhang mit der Filmanalyse von DEUTSCHLAND IM HERBST eine zentrale Rolle spielt, weshalb im Folgenden der Aspekt des Realismus genauer erläutert wird.

Einen ganz grundlegenden Ansatz, der auch ausschlaggebend für sein literarisches und filmisches Schaffen ist, formulierte Kluge folgendermaßen: „ich vermute eben im Zuschauer den gleichen antirealistischen Ansatz, der auch mich bewegt, nur würde der Zuschauer das nicht so formulieren.“¹³⁰ Dabei ist für ihn das „Motiv für

¹²⁷ Kluge/Negt, *Der unterschätzte Mensch (II)*, S. 5

¹²⁸ Rainer Stollmann, „Zur Person“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, www.kluge-alexander.de/zur-person.html o. J., 23.06.2011.

¹²⁹ Kluge, Alexander (Hg.), „Literarischer Autor. Die Theorie...“ *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o.J., 23.06.2011.

¹³⁰ Rainer Lewandowski, *Die Filme von Alexander Kluge*, Hildesheim: Olms 1980, S. 43.

Realismus [...] nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest“¹³¹.

Die Filmkunst geht, laut Kluge, zurück auf die Eigenständigkeit der menschlichen Vorstellungskraft: seit jeher bewegen sich im menschlichen Kopf Bildströme bzw. Assoziationen – aus zum Teil antirealistischen Gründen, aus Protest gegen eine unerträgliche Wirklichkeit.¹³² Für diese Art des Protests gibt es laut Kluge verschiedene Varianten. Sie kann von radikaler Nachahmung (Imitation, Insistieren, Nachäffen), über Ausweichen vor dem Druck der Realität (Traum, Überhöhung, Negation), bis hin zu verschiedenen Formen des Angriffs reichen. Relevant ist dabei die Reaktion des Bewusstseinsapparates, welche bei diesen Formen von Protest jedoch - im Interesse einer rationalen Haltung - unterdrückt wird.¹³³

„Antagonistisch ist also nicht nur die Realität als Gegenstand, sondern auch jede menschliche Verarbeitungsweise dieser Realität, gleich, ob sie innerhalb der Realzusammenhänge sich abarbeitet, oder ob sie sich über die Sache stellt. Das, was das Realistische daran ist, der Antirealismus des Motivs (Protests, Widerstands), produziert das Unrealistische daran.“¹³⁴

Um diesen Prozess zu verdeutlichen, gilt es zunächst den Realismus des Motivs genauer zu betrachten, welcher sich mit mittelbaren (erzähltes Wissen) und unmittelbaren (Erlebnisse), kollektiven und individuellen Erfahrungsgehalten sowohl im Kopf als auch real auseinandersetzt. Voraussetzung hierfür ist die Methode der Assoziation und ein organisiertes Erinnerungsvermögen.¹³⁵

Teil dieses Prozesses ist die Arbeitsweise des menschlichen Wahrnehmungsapparates, der eigene Bewegungsgesetze hat. Diese Bewegungsgesetze des menschlichen Wahrnehmungs-, Bewusstseinsapparates, die das Ergebnis der menschlichen Protestarbeit sind, artikulieren sich durchweg unrealistisch, beispielsweise in Form von Verzerrung, Übertreibung, illusionärer

¹³¹ Alexander Kluge, „Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975)“, *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Alexander Kluge, Christian Schulte (Hg.), Berlin: Vorwerk 8 ³2011, S. 115 - S. 121, hier S. 116.

¹³² Vgl. Kluge, „Deutschland im Herbst“, S. 294f.

¹³³ Vgl. Ebd.

¹³⁴ Kluge, „Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975)“, S. 117

¹³⁵ Ebd.

Identifikation etc. Darin verbirgt sich eine analytische Methode, ein realistischer Schlüssel.¹³⁶

„Die Anerkennung des Realismus des Protests und des Realismus des auf die Wirklichkeit umformend reagierenden menschlichen Hirns, [...] ist die Grundbedingung des Realismus.“¹³⁷

Auf die eben genannte subjektive Seite, folgt nun in einem weiteren Schritt die Vermittlung der objektiven Seite. Hierbei handelt es sich um die gegenständliche Situation, welche nicht einfach vorgefunden wird, sie muss produziert werden, konstruktiv, reduktiv, was wiederum eine analytische und synthetische Arbeit voraussetzt.¹³⁸

„Dieses Finden ist aktiv, weil es durch das Weglassen des Übrigen bestimmt ist. [...] Es geht immer um eine Konstellation. Eine gegenständliche Situation für sich, also die bloße Momentaufnahme, hat in sich nicht das organisierende Element, das sie konkret macht.“¹³⁹

Eine weitere Voraussetzung für das genannte Auffinden einer gegenständlichen Situation ist die Erzeugung der Produktionsmittel, die Formen authentischer Beobachtung. Nicht zu vergleichen mit beispielsweise der Anwendung des Filmhandwerks, muss diese Produktion der Ausdrucksmittel ebenfalls nach der Analytischen Methode erfolgen, ebenso wie die zuvor beschriebenen Schritte. Die authentischen Formgesetze müssen also für jeden Film neu entwickelt werden, da die Realismen des Motivs, der menschlichen Wahrnehmung, der Realismus gesellschaftlicher Situationen und der Realismus der filmischen Produktionsmittel sämtlich Formgesetze der gesellschaftlichen Realität, und nicht Substanz des jeweiligen Film oder des individuellen Künstler-Kopfes sind.¹⁴⁰

„Ausdrucksmittel ist die Differenz, die grundlegende Disharmonie zwischen Einzelprodukt und Realität, nicht die leicht herstellbare Harmonie des individuellen Materials mit sich selbst.“¹⁴¹

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Kluge, „Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975)“, S. 117f.

¹³⁹ Ebd. Kluge, „Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975)“, S. 118

¹⁴⁰ Ebd..

¹⁴¹ Ebd.

Als abschließender Schritt gilt nach Kluge die Produktion des Erfahrungshorizontes. Wichtig ist hierbei der Erfahrungszusammenhang, ohne den es keine Kollektivität gäbe:

„Dieser Erfahrungshorizont ist die bestimmte Form von Öffentlichkeit, in der die gesamte kulturelle Erfahrungsarbeit stattfindet. Die Umproduktion der Öffentlichkeit ist deshalb Bedingung und zugleich der wichtigste Gegenstand, an dem sich die realistische Methode abarbeitet.“¹⁴²

Kluge bezeichnet hier die konsequente Herstellung realistischer Produkte selbst als ein Mittel, um durch Durchbrechung von Öffentlichkeitsschranken den Erfahrungshorizont zu verändern. Während auf der einen Seite also Filme zu den Mitteln gehören, die Erfahrungshorizonte innerhalb des Kinos zu verändern, werden die klassischen Öffentlichkeitshorizonte von der Realität selbst durchbrochen. Das bedeutet, dass ins Kino Realitätsgehalte von außerhalb mit einfließen, „die nicht im Kino entstanden sind, sondern durch die permanente Umproduktion der Gesellschaft.“¹⁴³ Zur Verdeutlichung nennt Kluge hier folgendes Beispiel:

„Das Abschneiden der Nebensachen zugunsten der Hauptsache, z.B. der Füße, des Oberkörpers zu Gunsten der Großaufnahme, ist vorbereitet durch das gesellschaftliche Zurechtschneiden der Arbeitskraft. Nur wenn es das in der Erfahrung der Zuschauer gibt, kann der Film daraus Filmsprache machen.“¹⁴⁴

In Hinsicht auf diese Veränderung des Erfahrungshorizontes erläutert das anschließende Zitat die wesentlichen Elemente der analytisch-sinnlichen Methode, die sich für Kluge zusammensetzt aus radikaler Fiktion und authentischer Beobachtung.

„Radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung: das ist das Rohmaterial. Montage, Verarbeitung in Zusammenhänge, die Übersetzung der Zuschauerinteressen, die Umformung der Produktionsweise des Mediums, dies sind weitere Anwendungen der analytisch-sinnlichen Methode. Sie schließt gesellschaftliche Erfahrung auf [...].

¹⁴² Ebd.

Vgl. dazu auch: Negt/Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung : zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit

¹⁴³ Ebd., S. 119.

¹⁴⁴ Ebd.

Konstruktionsarbeit, so wie man Eisenbahnen, Brücken baut, Städte gründet, aber überhaupt nicht viereckig oder gradlinig.“¹⁴⁵

Dies ist auch für das Verständnis von *DEUTSCHLAND IM HERBST* wesentlich: Hier sind Fiktion und Beobachtung ebenfalls enthalten und bilden ein wesentliches Gestaltungsmerkmal des gesamten Films, wie sich im Zuge der Filmanalyse noch zeigen wird. Und weiter heißt es an dieser Stelle:

„Auf ein geschlossenes System kommt es dabei nicht an. Man kann das so sehen: seit einigen zehntausend Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewusstsein. Die technische Erfindung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt.“¹⁴⁶

In der Praxis ist dies, laut Kluge, jedoch problematisch: konsequent realistische Verfahren bringen häufig immer dünnere Abstrakta mit sich. Während die Konstruktionsarbeit dabei sichtbar wird, ist der Realismus jedoch meist nicht ersichtlich.¹⁴⁷ Folglich ist festzustellen:

„die Produktivkraft Kino kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden; es ist deshalb nicht nur eine Frage der Anstrengung der Filmemacher, ob sie auf dem Weg zur ‚Einheit des Mannigfaltigen‘ unterwegs steckenbleiben.“¹⁴⁸

Ein zentrales Element ist hierbei eben die analytisch-sinnliche Methode. Den Ausgangspunkt für die analytisch-sinnliche Methode Kluges im Film bildet dabei die analytische Kamera. Sie beobachtet, hält fest, was dem objektiven Zuschauer vielleicht entgangen wäre und hält ihm dies wiederum vor Augen. „Die Konkretion soll durch Massierung, durch eine facettenartige Aufsplitterung der Oberflächenkonkretion in viele kleine Konkretheiten relativiert werden.“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Alexander Kluge, „Die realistische Methode und das sogenannte Filmische (1975)“, *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Alexander Kluge, Christian Schulte (Hg.), Berlin: Vorwerk 8 ³2011, S. 104-110, hier S. 109.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.

¹⁴⁸ Kluge, „Die realistische Methode und das sogenannte Filmische (1975)“, S. 110

¹⁴⁹ Lewandowski, Rainer, „Literatur und Film bei Alexander Kluge“, *Alexander Kluge*, Hg. Thomas Böhm-Christl, Frankfurt: Suhrkamp 1983, S. 238.

Der Rezipient soll also durch das Spektrum vieler Einzelaspekte einen vielfältigen Eindruck einer Person, eines Sachverhalts, oder eines Ablaufs bekommen, wobei die innere Spannungen zwischen Dokumentation und Fiktion, wie bereits erwähnt, zu eigener Aktivität anregen soll.¹⁵⁰

Diese „Massierung der Einzelaspekte“ erfolgt im Prinzip bereits im Zuge der Aufnahme. Gefilmt wird, was der Kameramann, bzw. der Autor des Films in diesem entsprechenden Augenblick für filmenswert erachtet. Die „Konkretion in viele kleine Konkretheiten“ im Film wiederum erfolgt schließlich in der Montage. An dieser Stelle wird nun die Bedeutung des Prinzips der Montage in Kluges filmischem Oeuvre ersichtlich, welche unter 3.4.1. noch genauer erläutert wird.

Wie nun bereits mehrfach erwähnt, bedient sich Kluge nicht der konventionellen Formen und Genrespezifika. „Die Form ist ein Gefühl“¹⁵¹ ist auch eine Art Leitmotiv Kluges Schaffen, das auch die Absage an konventionelle Formen von Genres mit sich bringt. Die Form ist individuell, subjektiv:

„Das erste Gefühl ist die Fähigkeit warm und kalt zu erkennen, Gefühl ist ursprünglich Unterscheidungsvermögen und insofern ist auch der Verstand ‚verdicktes‘, etwas plumperes Gefühl. Die Auffassung einer Feindschaft von Verstand und Gefühl rührt daher, dass der Verstand in Verbindung mit den Dingen (= Gegenteil von Gefühl) als Steuermann die übrigen Gefühle als Motor missbraucht. Er gilt als realistisch, Gefühle entwickeln dagegen einen Antirealismus. Man kann sagen, dass Kluges gesamte Arbeit der Erforschung des Konflikts zwischen Verstandgestützter Realität und dem Antirealismus der Gefühle gilt.“¹⁵²

Realität ist für Kluge geschichtliche Fiktion und auch als solche darzustellen. Sie trifft jeden Einzelnen real. Doch im Gegensatz zum Schicksal ist sie gemacht durch die Arbeit von Generationen „von Menschen, die eigentlich die ganze Zeit über etwas ganz anderes wollten und wollen.“¹⁵³ Sie ist somit gleichzeitig wirklich und

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Stollmann, „Der Autor...“, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o. J., 23.06.2011.

¹⁵² Rainer Stollmann, „Der Filmemacher...“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o. J., 23.06.2011.

¹⁵³ Kluge, Alexander (Hg.), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur Realistischen Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 115.

unwirklich.¹⁵⁴

„Wirklich und unwirklich in jede ihrer einzelnen Seiten: kollektive Wünsche der Menschen, Arbeitskraft, Produktionsverhältnisse, Hexenverfolgung, Geschichte der Kriege, Lebensläufe der Einzelnen. Jeder dieser Ausschnitte für sich und alle zusammen haben antagonistische Eigenschaften: sie sind eine reißerische Erfindung, und sie treffen wirklich.“¹⁵⁵

Dabei ist ein ganz wesentlicher Punkt, dass es sich für Kluge bei der eben beschriebenen realistischen Methode um ein Provisorium handelt, das den Charakter einer Baustelle hat. Er begründet diese Bezeichnung mit dem Beispiel der Verknüpfung des Stummfilmgenres mit seinen Filmen:

„Ich würde keine Filme machen, wenn es nicht die Filmgeschichte der 20er Jahre gäbe, den Stummfilm. Seit ich Filme mache, mache ich sie in Anknüpfung an diese klassische Tradition. Genau dies ist nach meiner Vorstellung Erzählkino, nämlich Geschichten erzählen, und was ist die Geschichte eines Landes anderes, als die weiteste Erzählfläche überhaupt? Nicht **eine** Geschichte, sondern **viele** Geschichten.“¹⁵⁶

Grund hierfür sind nicht etwa Stilgründe, sondern vielmehr der Anspruch,

„die elementaren Wurzeln des Kinos ‚radikal‘ offenzuhalten, solange der Gesamtbau des Kinos nur Programm ist. Von daher Robustheitsanspruch. Nicht weil es um Robustheit geht, sondern weil er auf elementare Zuschauerinteressen antwortet, die diese Robustheit, das unabgeschlossene, den offenen Baustellencharakter in sich haben. Deshalb Methode: ja, aber antiprofessionistisch, mit aller Imperfektion; ‚cinéma impur‘“¹⁵⁷

Dieser baustellenartige Charakter mit verschiedensten Facetten ist auch in dem Film DEUTSCHLAND IM HERBST zu erkennen, was im Zuge der folgenden Filmanalyse ersichtlich wird.

¹⁵⁴ Christian Schulte, „Alexander Kluge. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/alexander-kluge.html> o. J., 2.01.2015; („Alexander Kluge“, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Edition Text + Kritik ⁸¹2005).

¹⁵⁵ Kluge, „Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975), S. 115.

¹⁵⁶ Alexander Kluge, *Die Patriotin. Texte / Bilder 1-6*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1979, S. 41.

¹⁵⁷ Kluge/Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung: zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, S. 119

Zu erwähnen ist an dieser Stelle „die von Kluge durch den Begriff ‚Antirealismus‘ ins Blickfeld gerückte Frage nach dem Verhältnis von Dokument und Fiktion in Texten und Filmen“¹⁵⁸. Dabei gilt der folgende Leitsatz nicht nur für sein filmisches, sondern auch sein literarisches und theoretisches Schaffen: „Fakten allein sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht“¹⁵⁹. Günther Hörmann äußert sich zu dieser Thematik folgendermaßen: „Das Problem ist, daß wir ja nicht Wirklichkeit an sich abbilden, sondern unsere Beziehung dazu.“¹⁶⁰

Ziel soll es sein, „authentische Formgesetze“ zu entwickeln, die orientiert sind an den „Formgesetze(n) der gesellschaftlichen Realität“. Gemeint sind dabei die „Realismen des Motivs, der menschlichen Wahrnehmung (Verzerrung), der Realismus gegenständlicher, d.h. gesellschaftlicher Situationen und der Realismus der filmischen Produktionsmittel“.¹⁶¹

3.3. Kluges ästhetisches Verfahren

Stilistisch und Ästhetisch zeichnen sich die Werke Alexander Kluges durch eine außerordentliche Vielschichtigkeit und Tiefgründigkeit aus. Insbesondere hinsichtlich seines filmisches Oeuvres sind zwei Themenkomplexe zu nennen, die für die Gestaltung seiner Werke dominant sind: Zum einen ist das auf der Ebene des Inhalts die Auseinandersetzung mit der (deutschen) Geschichte, zum anderen auf der Ebene der Gestaltung sein Prinzip der Montage. Wobei hier anzumerken ist, dass speziell dieses Prinzip der Montage bei Kluge unter 3.4.1. noch detailliert thematisiert wird. Diese beiden Ebenen verknüpft Kluge vielschichtig miteinander:

„In seinen Händen lößt sich der Umgang mit der Wirklichkeit in einen polyphonen Dialog gefundener Materialien auf“¹⁶², fasst Eike Wenzel in dem Text „Baustelle

¹⁵⁸ Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge*, S. 14

¹⁵⁹ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 7

¹⁶⁰ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 51

¹⁶¹ Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 219

¹⁶² Wenzel, „Baustelle Film“, S. 117

Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme“ sehr treffend zusammen. Die Werke, Geschichten, Filme und Fernsehproduktionen Alexander Kluges thematisieren, so stellt wiederum Christian Schulte fest, „den geschichtlichen Ernstfall“¹⁶³.

Eine wichtige Rolle spielt für Kluge in seinen Filmen auch die Funktion der Metapher:

„Gegenüber unerträglicher Erfahrung schafft sie Gefäße, Labyrinth, Gewinde, in denen sich das Schreckliche so verlangsamt, da[ss] unsere sinnliche Erfahrung damit umgehen kann, ohne verletzt zu werden; da[ss] das Füllhorn der Schnecke, unserer Sensibilität, ausgefahren bleibt, obwohl wir als Menschenwesen nicht dazu da sind, Schreckliches überhaupt zu erfahren. Das Füllhorn will ja Glückliches erfahren, das will es mit allen Fasern. Insofern sind alle Gefühle antirealistisch und gegen die Erkenntnis des Schreckens gerichtet; gleichzeitig müssen wir Formen erfinden, die diesen Schrecken so verlangsamen, da[ss] Menschen damit umgehen können.“¹⁶⁴

Man kann das ästhetische bzw. stilistische Verfahren, nach dem Kluge in seinen Werken vorgeht, als Kaleidoskop-artig bezeichnen. Bei einem Kaleidoskop handelt es sich um ein fernrohrähnliches Spielzeug, bei dem sich bunte Glassteinchen zu verschiedenen Mustern und Bildern anordnen. Es ist ein in bunter Folge ständiges Wechseln von beispielsweise Bildern oder Eindrücken.¹⁶⁵

Diesen bunten Wechsel findet man in Kluges Werken sehr häufig, er zeichnet sein Schaffen aus. Er nutzt intermediale¹⁶⁶ Verfahrensweisen, um neue ästhetische

¹⁶³ Schulte, Christian, „Cross-Mapping. Aspekte des Komischen“, *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Hg. Christian Schulte/Rainer Stollmann, Osnabrück: Rasch 2000, S. 219-232, hier: S. 219.

¹⁶⁴ Negt/Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen*, S. 325

¹⁶⁵ Dudenreaktion (Hg.), „Kaleidoskop“, *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Mannheim: Duden 2005, S. 498.

¹⁶⁶ „Intermedialität bezeichnet ein Phänomen der Vermischung zwischen unterschiedlichen Medien. In den medienwissenschaftlichen Disziplinen ist eine Begriffsverwendung geläufig, bei der Intermedialität als eine Verschmelzung definiert ist, deren Vorkommen die Trennung der Medien voraussetzt.“ So lautet die Definition des Begriffes *Intermedialität* bei Yvonne Spielmann.

Vgl. Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München: Fink 1994, S. 31.

Erfahrungsmöglichkeiten herzustellen¹⁶⁷: Der Wechsel zwischen verschiedensten Medien, Bild-, Ton- oder Filmebenen, zwischen den unterschiedlichsten historischen oder kulturellen Momenten. Dieser Wechsel zwischen zahlreichen Medien, Motiven und Ereignissen impliziert zugleich den Verweis auf das unter 3.2. erwähnte Archiv, das Prinzip des Sammelns Kluges. Er spielt mit Assoziationen, Metaphern und Kontrasten und seine Bildsprache ist sowohl in filmischer als auch in literarischer Hinsicht von einer außerordentlichen Dialektik geprägt, die wiederum die Assoziationsfähigkeit des Zuschauers anspricht.

Wie bereits in 3.2.3. erläutert, spielt für die Rezeption von Kluges Werken der Zuschauer eine ganz wesentliche Rolle. Die Verbindung der Inhalte des Films mit den eigenen autonomen und subjektiven Erfahrungen und Erinnerungen des jeweiligen Rezipienten ist für Kluge von ganz grundlegender Bedeutung. Doch diese Momente der Verknüpfung müssen konstruiert, ermöglicht werden. Hierfür bedarf es verschiedenen Schnittstellen, eines Konstruktes aus Quer- und Längsschnitten: „zu einem Querschnitt ein Längsschnitt, und im Idealfall unendlich viele Längsschnitte“¹⁶⁸. Die Bedeutung dieser Schnittstellen erläutert Kluge folgendermaßen:

„[...] an jeder Schnittstelle entsteht Phantasie, ein Phantasiestrom, da kann man im Film sogar eine Pause machen. Genau hier wird Information übertragen. Das ist das, was Walter Benjamin den Schock genannt hat. Es wäre falsch zu sagen, da[ss] man im Film schockieren soll, da nähme man dem Zuschauer die Selbstständigkeit und die Beobachtung. Aber hier kommt es zu einer Überraschung, und sie beruht darin, da[ss] man plötzlich etwas [...] in die Tiefe versteht, und aus dieser vertieften Perspektive wendet man dann seine Phantasie wieder dem Realen Vorgang zu.“¹⁶⁹

Dieses Ermöglichen, Herstellen eines Phantasiestroms bedeutet einen zentralen Aspekt in Kluges Filmschaffen. Denn eben dieser Phantasiestrom, der im Zuschauer entstehen kann, bildet schließlich die Basis für das erklärte Ziel Kluges und seiner

¹⁶⁷ Andrea, Bandeili, *Ästhetische Erfahrung in der Literatur der 1970er Jahre. Zur Poetologie des Raumes bei Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluge und Peter Handke*, Bielefeld: transcript 2014, S. 48.

¹⁶⁸ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 64

¹⁶⁹ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 64f.

Kollegen in DEUTSCHLAND IM HERBST: Zusammenhang herzustellen. Damit sich dieser Zusammenhang im Zuschauer herstellen kann, müssen Zwischenräume erzeugt werden, innerhalb derer sich die Phantasie entwickeln kann. Die Erzeugung solcher Zwischenräume erfolgt mit Hilfe der Montage. Im Folgenden gilt es zu untersuchen, wie Kluge hierbei vorgeht, welches Prinzip der Montage er dabei verwendet.

3.3.1. Mischformen – Dokumentation und Fiktion

Kluge beschäftigt sich in seinen Werken, wie bereits erwähnt, auf äußerst vielschichtige und hintergründige Weise mit dem Thema Geschichte. Dies erfolgt in seinen literarischen wie filmischen Werken auf dokumentarischer wie fiktiver Ebene. Das Kombinieren von Dokumentarischem und Fiktionalem ist dabei ein für Kluge sehr typisches Gestaltungsmittel.

Zunächst ist deshalb die Bedeutung von Dokumentation und Fiktion und deren Verknüpfung miteinander in Kluges Filmen zu erläutern.

Per Definition handelt es sich bei Dokumentation um die „Zusammenstellung und Nutzbarmachung von Dokumenten, Belegen und Materialien jeder Art“¹⁷⁰, während Fiktion als „etwas, was nur in der Vorstellung existiert, etwas Vorgestelltes, Erdachtes“¹⁷¹ definiert ist.

„Ein Dokumentarfilm wird mit drei Kameras gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und Montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang.“¹⁷²

¹⁷⁰ <http://www.duden.de/node/705097/revisions/1341505/view>, 24.07.2014.

¹⁷¹ <http://www.duden.de/node/656734/revisions/1365993/view>, 02.02.2015.

¹⁷² Heinz-B Heller, „Dokumentarfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 149-154, hier S. 153.

Kluge hält deshalb grundsätzlich weder das Spielfilm- noch das Dokumentarfilm-Genre allein für ausreichend, das Selbst-aktiv-werden des Zuschauers, die Verknüpfung mit der jeweils individuellen Erfahrung in seinen Werken zu erlangen.

„Hinzu kommt der Scheingegensatz von Dokumentation und Inszenierung. Dokumentation allein schneidet Zusammenhang ab: Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d. h. Augen und Sinne von Menschen, die handeln. [...] Es ist aber auch Ideologie, da[ss] einzelne Personen die Geschichte machen können. Deshalb gelingt keine Erzählung ohne ein gewisses Maß an authentischem Material, also Dokumentation. Sie gibt den Augen und Sinnen sozusagen den Kammerton A: wirkliche Verhältnisse klären den Blick für die Handlung.“¹⁷³

Kluge setzt sich also weder ausschließlich mit dokumentarischen noch ausschließlich mit fiktionalen Elementen auseinander. Vielmehr stellt er dokumentarischen Elementen zahlreiche fiktive Elemente gegenüber: Es ist ein typisches Gestaltungsmittel Kluges, Dokumentarisches mit fiktionalen Elementen zu kombinieren. Dies gilt ebenso für sein filmisches wie auch sein literarisches Schaffen, wobei es ein wesentliches Gestaltungsmerkmal Kluges ist, viele unterschiedliche Medien hierbei miteinfließen zu lassen. Auf diese Weise entstehen die Mischformen, die neben zahlreichen anderen Werken auch *DEUTSCHLAND IM HERBST* kennzeichnen, wie sich im Verlauf der Analyse des Films zeigen wird.

Das Mischen von Dokumentarischem und Fiktionalem erfolgt unter anderem auch auf der Ebene der Figuren, wie Schulte feststellt: So findet man in Kluges Werken beispielsweise häufig fiktive Figuren in authentischen Milieus, die dadurch eine quasi-dokumentarische Authentizität erhalten, während auf der anderen Seite reale Personen durch die Verknüpfung mit fiktionalen Elementen für den Moment entrealisiert werden. Eben diese wechselseitige Überblendung von Dokumentation und Fiktion macht die Filme porös, durchlässig, und schafft genau dadurch Verknüpfungsmöglichkeiten für die Phantasie, den Assoziationsstrom des Zuschauers.¹⁷⁴ Ein Beispiel hierfür ist unter anderem die Figur der Gabi Teichert, wie sich noch zeigen wird.

¹⁷³ Alexander Kluge, *Die Patriotin*, S. 41

¹⁷⁴ Alexander Kluge, *Die Patriotin*, S. 12.

Wenn er dabei in authentische Aufnahmen einer Demonstration eine fiktive Figur einführt, dann geht dem folgende Arbeit voraus:

„[...] nämlich die Beschäftigung nur mit Fiktion und die Beschäftigung nur mit Dokumentation, und daraus kann ich dann Mischformen entwickeln. Selbstverständlich hat die Mischform die Tendenz, da[ss] die Fiktion in die Dokumentation einstrahlt; aber es vermischt sich nicht in dem Sinn, da[ss] ein Durcheinander entsteht. Bei etwas Dokumentarischem, das ich nur abbilde, fehlen die lebendigen Augen; das heißt, das bloße Abbilden nimmt dem Dokument ein Stück menschliche Würde. Wenn ich eine fiktive Person an einer Demonstration oder anderen öffentlichen Ereignissen teilnehmen lasse, kriegt das die Dimension der Subjektseite: die Augen, die Ohren, den Kopf eines wirklichen Menschen.“¹⁷⁵

Und genau das erzeugt Kluge in den meisten seiner Filme, ebenso wie auch in DEUTSCHLAND IM HERBST: ein Nebeneinander bzw. ein - im positiven Sinne - „Durcheinander“ von Dokumentarischem und Fiktivem, eine Verflechtung dieser beiden Elemente miteinander, was wiederum die Wahrnehmung des Zuschauers beeinflusst. In diesem Sinne handelt es sich bei den sogenannten Mischformen in Kluges Filmen um

„[...] jenes vorläufige und experimentell gewonnene Genre-Provisorium, das sich aus der probeweisen Verknüpfung von dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsformen ergeben hat und für immer wieder neue Maßverhältnisse im Binnenraum zwischen Dokumentation und Fiktion [...] offen ist.“¹⁷⁶

„Um deshalb dokumentarische Querschnitte zu legen und Wirklichkeitszusammenhänge miteinander zu konfrontieren, geht es darum, Zusammenhänge *mehrerer* Filme über *ein* Thema herzustellen, gewissermaßen eine Flotte von Filmen.“¹⁷⁷

Der Chronist Alexander Kluge entwickelt in der Kombination von Dokumentarischem und Fiktiven assoziative Montagen, die sich ähnlich einer Collage aus unterschiedlichen thematisch gebundenen Elementen zusammensetzt, wofür er verschiedenste Medien, Bild-, Ton-, Schrift- bzw. Filmdokumente verwendet: Mischformen.

Über das Verhältnis von Dokumentation und Fiktion sagt Kluge außerdem, dass der

¹⁷⁵ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 93

¹⁷⁶ Schulte, „Cinéma impur“, S. 12

¹⁷⁷ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 6

Kontrast zwischen Wünschen und Tatsachen das ist, was sich bewegt: „Die Erzählweisen selber müssen sich bewegen, nicht nur das Filmbild.“¹⁷⁸ Montage ist hierbei das wesentliche Element, das diese Bewegung sichtbar macht, sie festhält, wie nachfolgend gezeigt wird.

„Seine ästhetischen Operationen verdanken sich allesamt der Einsicht, dass sie Wirklichkeit ein Ensemble variabler Verhältnisse darstellt, die wie übereinandergeschriebene Texte in mehrere Richtungen zugleich gelesen werden müssen.“¹⁷⁹

3.3.2. Das Prinzip der Montage

Das Prinzip der Montage spielt in den Filmen Alexander Kluges eine zentrale Rolle, die im Folgenden herausgearbeitet werden soll. Wie schon mehrfach angedeutet, bedeutet Montage für Alexander Kluge eine Theorie des Zusammenhangs.¹⁸⁰ Diesen Zusammenhang gilt es herzustellen, was wiederum durch das Einbringen der individuellen Erfahrung seitens des Zuschauers erfolgt (Vgl. 3.2.3.).

Das Problem für den Filmemacher ist dabei, dass das Sichtbare allein den Zusammenhang aber meist nicht herstellt: „Jede Geschichte, ob wenige Zeilen oder viele Seiten lang, ist so autonom wie ihr Ausdruck, aber die Montage von Geschichten stellt größere Einheiten her.“¹⁸¹

Ein zentraler Aspekt in Kluges Filmen ist deshalb sein Prinzip der Montage, das er, laut Schulte, so radikal, so analytisch angewandt hat, wie kein anderer Filmautor des Neuen Deutschen Films.¹⁸² Dabei stehe Kluges Montagepraxis, die das „Ideal des Sichtbaren Schnittes“, des „cinéma impur“ verfolge, im Dienst von Diskontinuität und Unabgeschlossenheit, wodurch weite Räume und Erfahrungshorizonte

¹⁷⁸ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 7

¹⁷⁹ Matthias Uecker, „Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis“, *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hg. Christian Schulte/Winfried Siebers, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 82-104, hier S. 69.

¹⁸⁰ Vgl. Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 97.

¹⁸¹ Stollmann, „Der Autor...“, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o. J., 23.06.2011.

¹⁸² Schulte, „Cinéma impur“, S. 12

geschaffen würden, innerhalb derer sich das Vorstellungsvermögen neu organisieren könne.¹⁸³

„Der Film steht hier vor einer Herausforderung: Sein Material bleibt immer Anschauung; die Montage erlaubt aber, Begriffe zu bilden. Die kleinsten Einheiten des Films, Teile der so genannten ‚Filmeinstellung‘, entsprechen den Assoziationen.“¹⁸⁴

Wie bereits erwähnt ist Montage für Kluge eine Theorie des Zusammenhangs. „[W]enn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muss ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, eine Chiffre setzen.“¹⁸⁵ Diese „Chiffre“ ist für Kluge ein anderer Begriff für die Montage, den Schnitt. Sie ist das Bindeglied, das eine Beziehung herstellt zwischen zwei Einstellungen, zwei einzelnen Bildern. Der Film an sich besteht lediglich aus Rohmaterial, das Filmische selbst, die Bewegung, entsteht erst durch den Schnitt, die Montage. In ihr ist die Information versteckt, sie erzeugt den Raum, in dem sich Assoziationen entwickeln können. Zur Verdeutlichung zitiert Kluge in diesem Kontext Brecht:

„,was nützt eine Außenansicht der AEG, wenn ich nicht sehe, was sich in diesem Gebäude alles an Beziehungen, an Lohnarbeit und Kapital, an internationalen Verflechtungen abspielt – eine Fotografie der AEG sagt nichts über die AEG aus. Insofern sind [...] die meisten wirklichen Verhältnisse in die Funktionale gerutscht.“¹⁸⁶

„Eine Montage ist dann gut, wenn zwei radikale Pole, Orts- und Zeitbestimmungen [...] für den Zuschauer erkennbar sind; denn dann kann alles übrige entziffert werden, unabhängig davon, ob man das dann auch tut.“¹⁸⁷

Dabei ist Montage als „die Kunst der Proportionenbildung“¹⁸⁸ zu verstehen, jedoch ist das Rohmaterial des Films - die einzelnen Bilder sozusagen - die Voraussetzung dafür, dass der Film mitteilbar wird.

¹⁸³ Schulte, „Cinéma impur“, S. 13

¹⁸⁴ Alexander Kluge, „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte. Die Utopie Film“, In *Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk8³2011, S. 49.

¹⁸⁵ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 98.

¹⁸⁶ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 97.

¹⁸⁷ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 99.

¹⁸⁸ Ebd.

Bezug nehmend auf Kapitel 3.2.3. ist hier der Bogen zu Kluges Ziel zu spannen, das im Verlauf dieser Arbeit bereits mehrfach erwähnt wurde: das selbst aktiv Werden des Zuschauers vom Rezipienten zum Produzenten, die Motivation des Filmemachers, geschichtliche Prozesse verständlich zu machen und Zusammenhänge herzustellen.

Das wesentliche Gestaltungsmittel hierfür ist die Montage, die sich häufig auch in assoziativer bzw. kontrastiver Form darstellt. Mit ihrer Hilfe kann aus zwei scheinbar unabhängigen Handlungsfolgen mittels Verknüpfung eine Verbindung entstehen, die sich im Kopf des Zuschauers entwickelt. Das verbindende Element hierbei ist die Chiffre, der Schnitt.

Der Schnitt ist ein von Kluge äußerst vielseitig verwendetes Element innerhalb seiner Montage, er ermöglicht das Verbinden von verschiedensten inhaltlichen, gestalterischen sowie formellen Elementen, die sowohl auf der Ebene der Mikro- als auch der Makrostruktur miteinander verschränkt, assoziativ kombiniert bzw. dialektisch einander gegenübergestellt werden, was im Verlauf der Filmanalyse von *DEUTSCHLAND IM HERBST* hinsichtlich der Einzelsequenzen sowie der Gesamtmontage des Films deutlich gemacht werden wird. Dabei spielen die genannten Mischformen eine wichtige Rolle, das Mischverhältnis aus Dokumentation und Fiktion, sowie die Verwendung unterschiedlichster Medien.

„Film hat nichts zu tun mit der ‚Vernichtung des Willens des Gegners‘, sondern ein guter Film besteht in der Herstellung der Autonomie des Zuschauers. Aber der Film ist trotzdem Reibung (Friktion). Sie erscheint als Verlust. Es sind *notwendige* Verluste, weil sie die Bedingung sind dafür, dass Berührungsfläche besteht.“¹⁸⁹

Anton Kaes resümiert Kluges Umgang mit Geschichte im Film folgendermaßen und thematisiert dabei auch die Grundzüge seines Montageprinzips:

„Kluges Dekonstruktion solch klassischer Gegensatzpaare wie Dokument und Fiktion, Geschichte und Gegenwart, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Realität und Imagination ist ein Projekt, das einer umfangreichen Baustelle

¹⁸⁹ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 84.

gleich, auf der unentwegt gegraben, aufgebaut, zerlegt und zusammenmontiert wird. [...] Das (de-) konstruktivistische Prinzip, das sich aus der Filmmontage herleitet, ist generell zur Signatur der Klugeschen Arbeiten geworden.“¹⁹⁰

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das Prinzip der Montage bei Alexander Kluge auszeichnet durch Diskontinuität und Unabgeschlossenheit, was seinen Werken den so genannten „Baustellencharakter“ gibt. Den Hintergrund bilden dabei das Erzeugen einer lebendigen Öffentlichkeit sowie das Herstellen von Zusammenhängen seitens des Zuschauers. Durch eben diese Diskontinuität, die Brüche und Divergenzen, die seine Montage prägen, nimmt Kluge Einfluss auf das Bewusstsein des Rezipienten, er fordert ihn somit auf, die Grenzen seiner Wahrnehmung zu erweitern und flexibel zu gestalten – jenseits der üblichen Gestaltungs- und Rezeptionsgewohnheiten des kommerziellen Films bzw. Fernsehens.

¹⁹⁰ Anton Kaes, „Über den nomadischen Umgang mit Geschichte“, *text + kritik* 85/86. *Alexander Kluge*. Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: edition text + kritik 1985, S. 132-144. Hier S. 140.

4. „Deutschland im Herbst“

4.1. Hintergründe und Entstehung des Films

Bei dem Film DEUTSCHLAND IM HERBST aus dem Jahr 1978 handelt es sich um ein Gemeinschaftsprojekt, das auch als spontanes politisches Experimentalprojekt bezeichnet werden kann und bezüglich konkreter Genre-Spezifika nicht eindeutig einzuordnen ist. Der Film ist eine Art Collage, ein Kompilationsfilm, der mehrere verschiedene Sequenzen in sich aufnimmt, die sich sowohl inhaltlich, qualitativ, formell als auch stilistisch äußerst voneinander unterscheiden.

Initiiert vom Filmverlag der Autoren, beziehen in diesem Film zehn namenhafte Filmemacher, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, Hans Peter Cloos, Maximiliane Mainka, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Peter Schubert und Alf Brustellin ihre ganz subjektiven Positionen zu den Ereignissen im so genannten Deutschen Herbst 1977. Gemeint ist hiermit, wie bereits ausführlich erläutert, das Phänomen der RAF und deren terroristische Aktionen, die Deutschland im Herbst 1977 überschatteten und auf Grund derer sich das politische Klima in Deutschland erheblich zuspitzte.

Einer der Hauptauslöser für die Produktion dieses Films war auch die damalige Situation in den Medien, die sehr einseitige, „gleichförmige Berichterstattung“, wie Volker Schlöndorff es in einem Interview nannte:

„Auf der einen Seite also wurde aus dem Unternehmer Schleier ein halber Heiliger und Märtyrer gemacht, und die Terroristen waren natürlich die absoluten Untermenschen, der Abschaum der Menschheit – das kann man sich gar nicht vorstellen, wie das polarisiert hat!“¹⁹¹

Der Film selbst funktioniert ähnlich wie ein Mosaik, der sich aus vielen verschiedenen Einzelementen zusammensetzt. Er zeigt verschiedenste Positionen und Episoden, damit der Zuschauer ein Gesamtbild erlangt. Angeregt von Alexander

¹⁹¹ „Interview mit Volker Schlöndorff“, *Deutschland im Herbst. Extras*, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009; (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

Kluge, wollte man versuchen, mit diesem Film eine „Gegenöffentlichkeit“ herzustellen. Man wollte in die öffentliche Auseinandersetzung um diese Themen eine andere Stimme hineinbringen, einen anderen Blickwinkel. Es war, wie bereits erwähnt, ein „Versuch, der ‚offiziellen‘ Version der Ereignisse eine inoffizielle entgegenzustellen.“¹⁹²

Zur Verdeutlichung der persönlichen Beweggründe Alexander Kluges und der anderen beteiligten Regisseure diesen Film zu schaffen, ist das folgende Zitat aus einem Interview mit Alexander Kluge im Tagesspiegel hilfreich:

„Wir zeigen alle Seiten. Unsere Parteilichkeit geht nicht dahin, uns für den Terrorismus auszusprechen. Wir sind aber auch nicht auf der Seite der Obrigkeit, wir sind keine Richter, sondern Beobachter, die Unterschiede darstellen und diese Unterschiede in den [...] Zusammenhang eines Films stellen, sodass nicht jeder seine Wahrnehmung separat verwaltet. Dass es eine Öffentlichkeit gibt, ist das Pathos unseres Films.“¹⁹³

Das besondere an diesem Film ist wohl auch die Art und Weise seiner Zusammensetzung, seiner Montage: in der Verschränkung von Elementen des Spielfilms und des Dokumentarfilms, werden hier verschiedene eigenständige Sequenzen miteinander verknüpft, die ihrerseits teilweise aus wiederum mehreren Miniaturen bestehen. In den individuell inszenierten Sequenzen entdeckt man Wochenschaumaterialien neben Zeichnungen und Gemälden, bewegte neben unbewegten Bildern, Formen des Kommentars neben Liedervorträgen, Gedankenreferate neben Lesetexten. Sie alle stehen in Verbindung zu einander, sie widersprechen und sie ergänzen sich - mal in kontrapunktischer Fügung, mal im bloßen Nebeneinander.¹⁹⁴

Die Regisseure von DEUTSCHLAND IM HERBST hatten es sich also zum Ziel gesetzt, Zusammenhänge zu erzeugen. Den Grund dafür bringt Kluge auch in einem Interview mit Christian Schröder auf den Punkt: „Der Kerngedanke war nicht,

¹⁹² Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 570

¹⁹³ Christian Schröder, „Interview mit Alexander Kluge: ‚Die Grausamkeit soll aufhören‘“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-grausamkeit-soll-aufhoeren/1068906.html> 15.10.2007, 19. Juni 2011.

¹⁹⁴ Scheunemann, „Konstellationen“, S. 81

Meinungen zu veröffentlichen, sondern Gegenöffentlichkeiten herzustellen. In dem Moment nämlich, in dem wir die Öffentlichkeit verlieren, haben wir einen Bürgerkrieg.¹⁹⁵

Man wollte einen Film herstellen,

„der sowohl unmittelbar dokumentarisch auf die Ereignisse des Deutschen Herbst reagieren als auch in fiktionalen Spielszenen die geistige Stimmung spiegeln, d.h. Chronik wie auch Kommentar sein sollte.“¹⁹⁶

„Es ist scheinbar Einfacheres, das uns aufgestört hat: Die Erinnerungslosigkeit. (...) In diesem D-Zug der Zeit ziehen wir die Notbremse. Für zwei Stunden Film versuchen wir Erinnerung – eine subjektive Momentaufnahme – festzuhalten.“¹⁹⁷

Diese Erinnerungslosigkeit wurde nach Ansicht von Kluge durch die „tödliche Katastrophe“¹⁹⁸ des Deutschen Herbstes durchbrochen. Für ihn ist eine Bewegung in den Gefühlen entstanden,

„die nach Deutschland und nach der Geschichte fragt die in dieser Form in Erscheinung tritt. Der verdrängte Schock bricht hier an einer Stelle heraus, der für eine wirkliche Verarbeitung des bisher Verdrängten eigentlich gar nicht geeignet ist oder neue Verzerrungen heraufbeschwört.“¹⁹⁹

An dieses Aufkeimen von Verarbeitung der deutschen Geschichte galt es für Kluge und die anderen Regisseure von DEUTSCHLAND IM HERBST anzuknüpfen.

Dietrich Scheunemann resümiert sehr treffend, dass in der komplexen Struktur des Films wohl auch seine politische Antwort geborgen ist: die politische Haltung des Films ist für ihn nicht von den Rissen und Fugen, den Spannungen und Widersprüchen in seiner formalen Organisation zu trennen ist. DEUTSCHLAND IM HERBST kann somit als Dokument angesehen werden, das die Erschütterung, die Hilflosigkeit im Umgang mit dieser damals so aufgeheizten, spannungsgeladenen Phase der deutschen Geschichte widerspiegelt.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 570

¹⁹⁷ Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 570

¹⁹⁸ Kluge, „Deutschland im Herbst“, S. 28

¹⁹⁹ Ebd.

4.2. Inhalt

Hinführend zur später folgenden Filmanalyse soll an dieser Stelle der Inhalt des Films DEUTSCHLAND IM HERBST kurz skizziert werden. Das Ziel ist hierbei, dem Leser einen groben Überblick über die einzelnen Sequenzen zu verschaffen, bevor im darauffolgenden Kapitel einzelne Sequenzen herausgegriffen und detailliert analysiert werden. Den Abschluss der Filmanalyse bildet schließlich eine Analyse der Gesamtmontage des Films.

Wie ja bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Film DEUTSCHLAND IM HERBST um ein Gemeinschaftsprojekt mehrerer Regisseure, das sich aus verschiedenen Episoden zusammensetzt, welche sich hinsichtlich Qualität, Stil und Methodik zum Teil deutlich voneinander unterscheiden.

Den Prolog bilden zunächst Filmaufnahmen des Staatsaktes, bzw. der Beerdigung Hanns Martin Schleyers, während parallel dazu Kluge aus dem Off einen Brief Schleyers aus der Gefangenschaft an seinen Sohn vorliest. Eingerahmt wird der Film durch ein Insert, das sich am Ende des Films wiederholt:

„An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören. – 8. April 1945, Frau Wilde, fünf Kinder“²⁰⁰

Im Anschluss daran folgt die Sequenz von Rainer Werner Fassbinder, die Fassbinder selbst in Form einer schonungslosen Selbstentblößung zeigt, mitgenommen von den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen des Herbstes 1977, dem damals herrschenden sozialen und politischen Klima in Deutschland, geprägt von Angst, Paranoia, und Hysterie. Auch in der Diskussion mit seiner Mutter über die Grundlagen der Demokratie und Meinungsfreiheit versucht er all das zu begreifen und zu verarbeiten.

Nach der Sequenz mit Hannelore Hoger, die sich in der Rolle der von Kluge erdachten Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert auf den Grundlagen der Deutschen Geschichte befindet – im Zuge der Montage sowohl akustisch als auch

²⁰⁰ *Deutschland im Herbst*, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009, 00:04 und 01:57; (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

visuell umgeben von zahlreichen dokumentarischen, künstlerischen bzw. historischen Materialien aus Kluges bereits erwähnten Medienarchiv - sind wiederum Bilder des Staatsaktes für Hanns Martin Schleyer, sowie deren live-Übertragung in den Daimler-Benz-Werken zu sehen.

In einem Beitrag von Brustellin und Sinkel stellt Wolf Biermann die Frage in den Raum „Was wird wohl aus unseren Träumen in diesem zerrissenen Land“²⁰¹, während zu sehen ist, wie die Figur der Franziska Busch eine Frau vor einem sie verprügelnden Mann rettet und in ihrer Wohnung versorgt. Anschließend ist Franziska Busch bei Filmaufnahmen mit Wolf Biermann zu sehen, der das Lied „Das Mädchen von Stuttgart“ vorträgt. Dazu wird ein Interview gezeigt mit dem sich in Haft befindenden Horst Mahler, ehemals Anwalt der außerparlamentarischen Opposition, der über die antifaschistischen Motive und politischen Irrtümer, bzw. das Scheitern der linken Bewegung rät²⁰², bevor die politische Gruppe der Franziska Busch einen Film dreht, der in seiner Form an revolutionäre Filme der 20er Jahre anknüpfen soll.

In einer von Rupé und Cloos gestalteten Sequenz sieht man ein Mann mit einer Kopfverletzung hilflos an der Wohnungstür einer ihm fremden Frau klingeln. Geprägt von den aktuellen Ereignissen und den per Fahndungsfotos gesuchten Terroristen, sieht man die junge Frau hier nun im Zwiespalt zwischen der Angst vor dem möglicherweise ihr gegenüberstehenden Terroristen und der Sympathie, die sie trotz allem für ihn empfinden zu scheint: Es sind die Begleitphänomene der allgemeinen Terroristenjagd und Verfolgungsmentalität.

Diese werden auch in der darauf folgenden Episode von Edgar Reitz sichtbar, die sich an einem Grenzübergang abspielt, an der der diensthabende Grenzpolizist auf der „Jagd“ nach den gesuchten Terroristen Pauschalisierungen und Vorurteile mit teils faschistoiden Zügen äußert, bevor Maximiliane Mainka und Peter Schubert in der Sequenz der „Standhaften Chatten“ das gleichnamige Bundeswehrmanöver, das ebenfalls im Herbst 1977 stattgefunden hatte, filmisch festhalten.

Auf das von Kluge hinzugefügte HERBSTLIED von Tschaikowsky, folgt eine weitere

²⁰¹ *Deutschland im Herbst*, (DE 1978), 00:45

²⁰² Vgl.: Scheunemann, „Konstellationen“, S. 82

Kluge-Sequenz vom „Parteitag der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands in Hamburg“²⁰³, auf dem unter anderem als Gastredner der Schriftsteller Max Frisch zu sehen und zu hören ist mit einer Rede über Demokratie in Deutschland.

Mit der Frage nach der Unabhängigkeit der Medien beschäftigt sich auch die darauffolgende, von Heinrich Böll geschriebene und Volker Schlöndorff inszenierte Sequenz der Antigone: Thematisiert wird hier die Debatte um einen „angemessenen“ Distanzierungstext zu Sophokles’ „Antigone“, einem Werk über „terroristische Weiber“²⁰⁴, das auch noch eine Diskussion über die Verweigerung einer Beerdigung beinhaltet. Letztlich entscheidet man mehrheitlich den Film vorerst auf Eis zu legen und einen günstigeren Sendezeitpunkt abzuwarten, da das Stück unter den gegebenen Umständen als Aufruf zur Gewalt verstanden werden könne.

Die letzte Episode des Films, wiederum von Kluge und Schlöndorff stammend, präsentiert Filmaufnahmen der Beerdigung der RAF-Terroristen Baader, Ensslin und Raspe in Stuttgart. Ihnen voraus gehen Aufnahmen und Interviews, die die Umstände der Beerdigung, die Schwierigkeiten im Vorfeld dokumentieren: die Frage nach der Art und Weise sowie dem Ort der Beerdigung und der anschließenden Trauerfeier. Die Beerdigung selbst ist geprägt von dichtem Gedränge der zahlreichen Anwesenden – trauernde Angehörige, Freunde, Bekannte zahlreiche politische Aktivisten. Ininigem Abstand, aber dennoch sehr deutlich präsent: ein Aufgebot an Polizisten, dass die gesamte Veranstaltung weiträumig überwachen soll.

Und wie bereits erwähnt bildet den Abschluss des Films wiederum das Zitat von Frau Wilde: „An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören.“²⁰⁵

²⁰³ *Deutschland im Herbst*, (DE 1978), 01:20

²⁰⁴ *Deutschland im Herbst*, (DE 1978), 01:31

²⁰⁵ *Deutschland im Herbst*, (DE 1978), 01:57

4.3. Filmanalyse

Die nun folgende Filmanalyse beginnt mit einer spezifischen Auswahl einzelner Sequenzen, die vorerst isoliert vom Gesamtfilm betrachtet werden. Im Anschluss daran soll der Film in seiner Montagestruktur analysiert werden, wobei neben der Auswahl der einzelnen Sequenzen, insbesondere die Gesamtmontage der Sequenzen, das Verknüpfen derselben miteinander untersucht wird.

Aufbauend auf die zuvor erarbeitete Theorie Alexander Kluges, gilt es nun herauszuarbeiten, was in der Praxis die Handschrift Kluges auszeichnet und wie sich diese in *DEUTSCHLAND IM HERBST* ausdrückt: Auf welche Weise versucht Kluge Geschichte erzählbar und das Erschließen von Zusammenhängen möglich zu machen? Welche Mittel verwendet er hierfür und inwiefern setzt er sie im Film um?

Die Untersuchung dieser Fragestellungen erfolgt deshalb zunächst innerhalb der Sequenzen, die von Kluge selbst stammen: Dabei handelt es sich neben den Episoden über die Beerdigungen von Schleyer und den Stammheimern insbesondere um die Sequenz über die Geschichtslehrerin Gabi Teichert, da hier bereits exemplarisch Kluges Methodik der Montage zu erkennen ist.

Weiter sollen im Gegenzug dazu Sequenzen untersucht werden, die sich sowohl inhaltlich als auch nach formellen und filmästhetischen Gesichtspunkten deutlich von denen Kluges unterscheiden, die jedoch für die Gesamtheit des Films von Bedeutung sind. Dies wäre zum einen die Sequenz von Rainer Werner Fassbinder, die auf die Dokumentaraufnahmen der Beerdigung Schleyers folgt und im Film einen starken persönlichen Akzent setzt. Zum anderen soll in diesem Zusammenhang Volker Schlöndorffs Mediensatire genauer betrachtet werden, in der im Rahmen einer Gremiumssitzung über die Vertretbarkeit der Ausstrahlung einer Antigone-Inszenierung debattiert wird. Diese beiden Sequenzen zeigen bereits die Spannweite des Films, der sich sowohl mit Aspekten des privaten, individuellen Erlebens des Deutschen Herbstes auseinandersetzt als auch auf dessen Thematisierung in der Öffentlichkeit und seine Darstellung in den Medien hinweist.

Im Anschluss daran soll schließlich untersucht werden, inwieweit die bereits erarbeiteten Aspekte des Klugeschen Montageprinzips sich auch auf der Ebene des Gesamtfilms erkennen lassen.

Die im Zuge der Filmanalyse angewandten Fachtermini sowie die Herangehensweise basieren sowohl auf Thomas Kuchenbuchs „*Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*“²⁰⁶ als auch auf Anton Fuxjägers „*Film- und Fernsehanalyse*“.

4.3.1. Beerdigung und Staatsakt für Hanns Martin Schleyer in Stuttgart

Um mit der Filmanalyse von *DEUTSCHLAND IM HERBST* zu beginnen, werden zunächst verschiedene Sequenzen herausgegriffen, die für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung sind, und jede für sich genauer betrachtet und analysiert. Anschließend sollen diese Szenen bezüglich ihrer Bedeutung für den gesamten Film untersucht und die Gesamtmontage von *DEUTSCHLAND IM HERBST* analysiert werden.

Eingeleitet durch einen Vorspann, der die Mitwirkenden und Regisseure des Films nennt, beginnt *DEUTSCHLAND IM HERBST* mit einem Prolog: zunächst ohne jegliche Orientierungspunkte bezüglich des Ortes, der Zeit oder des Anlasses sieht man verschiedene Leute aus Autos steigen und vorbei an der farbig filmenden Kamera nach links durch das Bild gehen, unter ihnen bekannte Politiker der 70er Jahre wie beispielsweise Kurt Kiesinger, Manfred Rommel oder Hans Filbinger mit seiner Frau Ingeborg. Zahlreiche Umherstehende, Passanten und Polizisten und andere säumen den Weg. Es scheint sich um einen offiziellen Anlass zu handeln, über genaue Hintergründe bleibt der Zuschauer jedoch zunächst im Unklaren. Zu sehen sind auch einige Männer in dunklen Anzügen, mit kritischem Blick umherblickend. Es scheinen Sicherheitsleute zu sein, die mit ihren Blicken die Umgebung eruieren auf der Suche nach möglichen Sicherheitsrisiken oder gar terroristischen Zwischenfällen. Schließlich sind hier „die Verantwortlichen in unserem Land“²⁰⁷, unter ihnen

²⁰⁶ Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.

²⁰⁷ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:03

führende Politiker und Industrielle versammelt, wie der Zuschauer im Verlauf der Sequenz erfährt.

Parallel dazu ist schließlich die Stimme Alexander Kluges aus dem Off zu hören, der einen Brief Hanns Martin Schleyers aus seiner Gefangenschaft durch die RAF vorträgt, adressiert an dessen Sohn Eberhard. Erste Aufklärung hinsichtlich des Datums sowie einen Hinweis auf ein konkretes historisches Ereignis bzw. den Anlass gibt - neben dem Inhalt des Briefes auf der Ebene des Tons - ein eingeblendetes Insert, das die Filmaufnahmen auf der visuellen Ebene des Films unterbricht bzw. ergänzt: „Brief von Hans Martin Schleyer an seinen Sohn am 8. September 77“²⁰⁸.

Bereits hier wird zum ersten Mal das Prinzip der Montage ersichtlich, das den Film auszeichnet: Kluge kombiniert hier verschiedene Elemente und Medien, die hinsichtlich ihrer sowohl historischen Einordnung als auch akustischen bzw. optischen Gestaltung teilweise divergent sind. Er durchbricht hier das Raum-Zeit-Kontinuum und changiert zwischen unterschiedlichen Schauplätzen und Zeitpunkten, indem er den Brief Schleyers, geschrieben noch in der RAF-Gefangenschaft, in Form eines Voice-Overs kombiniert mit Aufnahmen eines zu einem späteren Zeitpunkt stattfindenden Ereignisses, seiner Beerdigung. Der Inhalt des Briefes deutet außerdem die der Entführung Schleyers vorangegangenen Ereignisse im Umfeld der RAF an, wie beispielsweise den Entführungsversuch Jürgen Pontos, welcher hierbei ebenfalls erschossen wurde, sowie mögliche zukünftige Anschläge. Zugespitzt wird dieser Moment der zeitlichen Diskrepanz zwischen Bild- und Tonebene besonders durch die abschließenden Worte Schleyers „Hoffentlich auf bald, dein Vati“²⁰⁹. Während hier auf der Ebene des Tons noch die Hoffnung auf ein Überleben des entführten Schleyer und ein Wiedersehen mit seiner Familie angedeutet wird, offenbart die Ebene der Bilder in Form von Trauerkränzen und Grabgestecken gleichzeitig das Gegenteil und beinhaltet somit indirekt die Information über die erfolgten Ereignisse, die dem Rezipienten wohl allgemein bekannt sind: Schleyer wurde von seinen Entführern erschossen und ist ohne das erhoffte Wiedersehen mit seiner Familie gestorben.

²⁰⁸ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:01

²⁰⁹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:03

Das Voice-Over Kluges mit dem Brief von Schleyer wird zu Beginn akustisch über die Originaltonaufnahmen der Kamera gelegt, die eher die Hintergrundgeräuschkulisse bilden. Beide Tonebenen bleiben auch während des eingeblendeten Inserts bestehen.

Der von Kluge gesprochene Briefinhalt wird auf der akustischen Ebene unterbrochen durch eine Gedenkansprache für Schleyer, gefolgt von einem von Chor und Orchester vorgetragenen Requiem, das die folgenden Bilder dieses Prologs musikalisch untermalt, zwischenzeitlich von der Stimme Kluges aus dem Off überlagert, der den Brief Schleyers zu Ende liest.

Ansprache sowie Requiem bilden hier - im Film - die akustische Begleitung für den Auszug der Trauergemeinde aus der Kirche bzw. auf den Friedhof. Ob es sich dabei um Originaltonaufnahmen handelt, ist fraglich. Wahrscheinlicher ist, dass die Tonspur von Filmaufnahmen aus dem Inneren der Kirche, dem Gedenkgottesdienst, separiert und per Montage denen auf dem Kirchenvorplatz beigefügt wurde. Davon ausgehend wird hier also mit Hilfe der Montage die Ebene des Tons auf visueller Ebene einem anderen Ort zugeordnet und somit aus der Kirche heraus auf den Vorplatz der Kirche getragen. Eine weitere Durchbrechung des Raum-Zeit-Kontinuums.

Um ein weiteres Mal auf die Ebene des Visuellen zu sprechen zu kommen, sind außerdem ein paar Nah-, bzw. Detailaufnahmen zu erwähnen, die von Bedeutung sind. An erste Stelle steht ein Zoom auf einen sich im Bildhintergrund befindenden Polizisten: Während die Kamera zu Beginn der Einstellung einen Mann verfolgt, der auf ein Gebäude zugeht, bleibt sie in der Schwenkbewegung stehen, der zuerst gefilmte Mann verschwindet links aus dem Bild und die Kamera fängt nun in einer durchgehenden Schwenk-Zoom-Bewegung einen im Bildhintergrund postierenden Polizisten ein. Das nächste Beispiel ist eine Nahaufnahme eines Mannes im Anzug von Hinten, der Oberkörper sowie die Knie sind abgeschnitten, in der rechten Hand trägt er mit recht lässiger Gestik ein Maschinengewehr mit dem Lauf nach unten gerichtet - eine Einstellung auf die im weiteren Verlauf der Analyse nochmals eingegangen wird. Die Kamera verfolgt ihn ein paar Schritte, zoomt dann von ihm weg in die Halbtotale, wodurch auch sein Oberkörper und Kopf sichtbar werden. Im selben Moment sieht man im Hintergrund, wie der Sarg Schleyers ins Bild gefahren wird.

Ein weiteres Beispiel sind die ebenfalls in Form einer Nahaufnahme gefilmten Esso-

Fahnen im Hintergrund – es ist vermutlich der Eingangsplatz zum Friedhof. Dies sind Beispiele für die charakteristische Kameraführung dieser Sequenz: Mit der Kamera werden hier Momente eingefangen, die dem Kameramann, bzw. seinem Team, bei dem Versuch den Trauermarsch in all seinen Facetten einzufangen, spontan ins Auge fallen.²¹⁰

Hierbei muss das Phänomen der analytischen Kamera erwähnt werden, die beobachtet, fest hält und dem Zuschauer wiederum vor Augen führt, was ihm vielleicht entgangen wäre (Vgl. 3.3.): „Die Konkretion soll durch Massierung, durch eine facettenartige Aufsplitterung der Oberflächenkonkretion in viele kleine Konkretheiten relativiert werden.“²¹¹ Dies trifft hierbei zu. Das große Ganze der Beerdigung wird hier aufgefächert, indem zahlreiche Momente und Facetten dieses Ereignissen filmisch festgehalten wurde.

Zunächst wurden wohl einigermaßen willkürlich verschiedenste Eindrücke gefilmt, weshalb davon auszugehen ist, dass es ursprünglich ein deutlich umfangreicheres Filmmaterial gab, das die Beerdigung und den Trauermarsch dokumentiert hat. Im Zuge der Montage wurden vermutlich nur bestimmte Szenen und Einstellungen für den letztendlichen Film ganz gezielt ausgewählt.²¹² Sie sind also nicht zufällig zu sehen, wie Schlöndorff in seinem Interview auch bestätigt, weshalb eben diese festgehaltenen Einstellungen und Momente auch hier Erwähnung finden. Zur Verdeutlichung ein Zitat Kluges, das dessen Vorgehensweise im Kontext des dokumentarischen Films erläutert:

„Ein Filmemacher mu[ss] sich gleichzeitig der Realität unterwerfen, während er aufnimmt; zugleich mu[ss] er das mitabbilden, was innerhalb der Realität der Realität entgegengesetzt ist, was antirealistisch ist. Der Filmmaker, der seine Willkür ausübt, seinen sog. Willen, macht einen berufsmäßigen Fehler, wenn er sein Selbstbewu[ss]tsein und seine Willenskraft als eine Sperre zwischen sich und den Zuschauer setzt.“²¹³

Es folgen weitere Nahaufnahmen von Kränzen und Grabgestecken mit verschiedenen Namen aus Politik, Wirtschaft und Industrie. Die Esso-Fahnen im

²¹⁰ „Interview mit Volker Schlöndorff.“ 00:07f.

²¹¹ Lewandowski, „Literatur und Film bei Alexander Kluge“, S. 238

²¹² Vgl. 3.3.

²¹³ Eder/Kluge, *Ulmer Dramaturgien*, S. 151

Hintergrund werden eingeblendet, gefolgt von einem Kameraschwenk auf ein paar Männer, die nun den Ort des Geschehens verlassen. Das Ereignis scheint nun beendet.

Die Sequenz über Hanns Martin Schleyers Beerdigung und dem Trauerakt ist im Gesamtverlauf des Films dreigeteilt, beginnend mit dem Prolog,

Der zweite Abschnitt der Sequenz mit der Beerdigung und dem Trauerakt für Hanns Martin Schleyer beginnt ähnlich dem eben beschriebenen ersten Teil: Angeführt von einem Polizeiauto passieren zahlreiche Mercedes-Limousinen eine von Menschen eingesäumte Durchfahrt, anschließend betreten einige Menschen, hauptsächlich Männer in dunklen Anzügen, die Kirche. Man befindet sich vor der Domkirche St. Eberhard in Stuttgart, wie der beigefügte Kommentar Kluges aus dem Off erklärt. Es folgen Aufnahmen aus dem Innenraum der vollbesetzten Kirche, musikalisch untermalt von einem Orchester samt Chor, das ein Requiem vorträgt. Nach der Ansicht der Trauernden aus der Vogelperspektive folgt ein harter Schnitt, ein kontrastreicher Übergang: Auf die sowohl musikalisch als auch bildästhetisch ruhigen Szenen aus der St. Eberhardskirche folgen nun Schwarz-Weiß-Filmaufnahmen aus den 1930er Jahren. „Der König von Serbien. Ein Mord des deutschen Geheimdienstes 1938 in Marseille.“²¹⁴ So lautet der von Kluge aus dem Off gesprochene Kommentar zu den Bildern, die zunächst einen großen Menschaufmarsch samt in Formation marschierenden Polizisten sowie einen Autokonvoi zeigen. Akustisch untermalt von einem offensichtlich nachträglich hinzugefügten Schuss folgen nun viele Einzelaufnahmen, die neben dem hektischen Geschehen auf der Straße unter anderem den schwer verletzten König in seinem Auto zeigen.

Im Wechsel zwischen verschiedenen Aufnahmegrößen werden sowohl die umstehenden Personen als auch das Gesamtgeschehen in der Totalen bzw. Halbtotalen und in verschiedenen Detail- und Nahaufnahmen gefilmt. Die Sicht der Kamera auf das Geschehen wird dabei immer wieder vom dichten Gedränge der

²¹⁴ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:38

Menschen verdeckt, die Bilder sind häufig unscharf, ungenau. Es macht den Eindruck, als wäre der Kameramann bemüht gewesen, in der Hektik und im Chaos des aktuellen Geschehens verschiedene Eindrücke festzuhalten, die ihm wichtig erscheinen und die ihm spontan ins Auge fallen. Hierbei lässt sich eine Parallele zu den Aufnahmen des Staatsaktes für Schleyer erkennen (s. o.), wobei dies zusätzlich verstärkt wird durch eine Kameraeinstellung, die eine Person zeigt, von der allerdings nur das rechte Bein vom Knie abwärts links im Bild angeschnitten ist - in der rechten Hand ein Gewehr haltend, den Lauf nach unten gerichtet: Die visuelle Ähnlichkeit der beiden Einstellungen (Detailaufnahme einer optisch angeschnittenen Person in Rückenansicht mit Gewehr - auf der Beerdigung Schleyers und beim Attentat auf den König) ist unübersehbar. Hier zeigt sich exemplarisch Kluges Vorgehensweise, Bezüge zwischen unterschiedlichen Ereignissen herzustellen. Die Einstellung belegt anschaulich die erwähnte Veränderung des Erfahrungshorizontes durch Durchbrechung von Öffentlichkeitsschranken (Vgl. 3.3.): „Das Abschneiden der Nebensachen zugunsten der Hauptsache, z.B. der Füße, des Oberkörpers zu Gunsten der Großaufnahme [...]“²¹⁵

Bezüglich des Attentats auf den König von Serbien ist außerdem zu erwähnen, dass die hier verwendeten Aufnahmen bezüglich ihrer Kombination mutmaßlich nur bedingten Wahrheitsgehalt haben. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Manipulation oder um eine mangelhafte Recherche bzw. Fehlinterpretation des Journalisten Lowell Thomas, der die Aufnahmen damals gemacht hat.²¹⁶ Die gezeigten Aufnahmen suggerieren dem Zuschauer, dass der Mordanschlag bis ins Detail dokumentiert sei.

Ein Hinweis auf diese These könnte die Tatsache sein, dass Kluge in seinem Kommentar das Attentat mit dem Jahr 1938 datiert und den Mord dem deutschen Geheimdienst zuschreibt.²¹⁷ Weder ist letzteres eindeutig belegt, noch ist das Datum korrekt - das Attentat wurde am 9. Oktober 1934 begangen. Andererseits muss hier auch das Vorwort Kluges zu seinem Werk NEUE GESCHICHTEN. HEFTE 1-18.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ <http://www.arte.tv/de/folge-4-1934-das-attentat-auf-koenig-alexander-i-von-jugoslawien/2744848.html> (24.05.2014)

²¹⁷ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:38

„UNHEIMLICHKEIT DER ZEIT“ erwähnt werden, indem Kluge auf die unter 3.3. erwähnte Thematik „Die Form ist ein Gefühl“ hinweist und erklärt:

„Ich fange aber nicht an, die niedergeschriebenen Geschichten nachträglich ‚auszubessern‘. Ich könnte z.B. Irrtümer, historisch Unzutreffendes, Mi[ss]verständnisse [...] durch Zusätze aufklären. Das ist aber nicht die Form, in der die Geschichten erzählt sind. Diese Form ist ein Gefühl, das nur einmal mi[ss]t, und war es theoretisch [...] falsch, dann ist es falsch und mi[ss]t so auch.“²¹⁸

Hierbei handelt es sich um eine Mutmaßung, die deren konkreter Zusammenhang zwar nicht eindeutig belegt, aber dennoch als Hinweis auf ein Gestaltungsprinzip Kluges verstanden werden kann.

Auch hier werden also Themen impliziert, die sich im Verlauf des Films sehr vielseitig wiederholen. Dies sind zum Beispiel der möglicherweise manipulative Umgang der Medien mit historischen und politischen Ereignissen, das eventuelle Involviertsein des deutschen Staates in einen oder mehrere Todesfälle, sowie das Ziehen von Parallelen innerhalb der deutschen Geschichte seitens des Rezipienten.

Im Anschluss an die Schwarz-Weiß-Aufnahmen erfolgt wieder ein Wechsel von Ort und Zeit des Geschehens: Die folgende Szene spielt sich wieder vor der Kirche St. Eberhard in Stuttgart zum Zeitpunkt des Staatsaktes für Schleyer ab, wie der Kommentar Kluge aus dem Off erläutert. „Ein Türke wird festgenommen, der ein Gewehr bei sich trägt. Er erklärt: ‚Ich wollte mir eine Taube zum Mittagessen schießen.‘“²¹⁹

Eingeleitet von Mercedes-Flaggen mit Trauerflor folgt ein weiterer Ortswechsel innerhalb dieser Sequenz: Die folgenden Szenen spielen sich in den Daimler-Benz-Werken, bzw. im Automobilmuseum, dem dazugehörigen großen Saal und den Werkshallen ab, wobei neben Delegierten der Belegschaft auch Vertreter der Werke aus der ganzen Welt sowie einige Arbeiter bei der Schweigeminute gezeigt werden. Hinweise auf den jeweiligen Ort und die abgebildeten Personen erfolgen auch hier

²¹⁸ Alexander Kluge, *Neue Geschichten. Hefte 1-18*. „Unheimlichkeit der Zeit“, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 9.

²¹⁹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:38f.

durch einen Kommentar aus dem Off, diesmal jedoch gesprochen von Volker Schlöndorff.

Nach einem weiteren Schnitt befindet sich der Zuschauer erneut in der Kirche, in der nun Gedenkreden für Hanns Martin Schleyer gehalten werden - unter anderem vom ehemaligen Bundespräsidenten Walter Scheel. Außerdem sieht man zahlreiche Mitglieder der Trauergemeinde aus der Vogelperspektive, wobei die Kamera hier serpentinenförmig die Reihen abfilmt. Abgeschlossen wird diese Sequenz mit Aufnahmen aus dem Neuen Schloss in Stuttgart, wo gerade die letzten Vorbereitungen zur Nachfeier des Staatsaktes stattfinden.

In Form von zahlreichen Ortswechseln auf der Bildebene (Vorplatz der Domkirche St. Eberhard in Stuttgart sowie deren Innenraum, Daimler-Benz-Werke inklusive Automobilmuseum und Werkshallen, und das Neue Schloss) erhält der Zuschauer in dieser Sequenz einen vielschichtigen Eindruck des Staatsaktes für Hanns Martin Schleyer und den damit in Verbindung stehenden Parallelveranstaltungen. Die Szenen erfolgen in offenbar chronologischer Reihenfolge bzw. finden teilweise vermutlich zeitgleich statt. Beginnend mit der Ankunft der Personen vor und dem Gang ins Innere der Kirche und dem Beginn des Gottesdienstes, sind, nach dem historischen Einschub, auf den im Folgenden noch näher eingegangen wird, anschließend einige vermutlich parallel stattfindende Szenen zu sehen, gefilmt von mehreren Filmteams²²⁰: die Übertragung in die Daimler-Benz-Werke, das Automobilmuseum, die Werkshalle mit den Arbeitern. Die Szenen im Schloss scheinen im Anschluss an den Staatsakt stattzufinden, sie zeigen die unmittelbaren Vorbereitungen zur Nachfeier.

Auch auf der Ebene des Tons ist diese Sequenz komplex: Während teilweise die Originaltonaufnahmen die Ebene des Tons ausfüllen, werden diese an anderer Stelle untermalt bzw. abgewechselt durch ein Requiem, vermutlich vorgetragen von dem Chor und dem Orchester in der Kirche, das ebenfalls im Film gezeigt wird. Hinzu kommen neben den Ausschnitten der einzelnen Gedenkreden insbesondere die

²²⁰ „Interview mit Volker Schlöndorff“, 00:03

Kommentare Kluges bzw. Schlöndorffs aus dem Off, die in Form eines Voice-Overs das Gesehene akustisch wie inhaltlich ergänzen.

Die Szene, die in Schwarz-Weiß-Aufnahmen das Attentat auf den König von Serbien zeigt, bricht ästhetisch und inhaltlich aus dem Gestus der Gesamtsequenz heraus: Sowohl auf der Ebene der Zeit, als auch auf der akustischen und der visuellen Ebene ist sie separat zu betrachten. So spielt sich diese Szene nicht in der Gegenwart ab, dem Zeitpunkt des Staatsaktes für den ermordeten Hanns Martin Schleyer, sondern einige Jahrzehnte zuvor im Jahr 1934 bzw. 1938. Diese Tatsache bedingt auch die sehr unterschiedliche visuelle Gestaltung der beiden Szenen. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen und die teils hektisch wirkenden Bilder des Attentats unterscheiden sich deutlich von den Farbfilmaufnahmen aus dem Jahr 1977, was auch begründet ist durch den jeweiligen Stand der Kameratechnik in den 1930ern bzw. 1970ern.

Während die Bilder zu Schleyers Gedenkfeier neben Originaltonaufnahmen hauptsächlich durch Mozarts Requiem akustisch untermalt werden, zeichnet sich die musikalische Untermalung der Marseille-Szene durch zwei verschiedene Klavierstücke aus, die wiederum in starkem Kontrast zu der Stille stehen, die die beiden Stücke voneinander trennt. Zu erwähnen ist noch, dass die erste, schnelle Klaviermusik abrupt beendet wird von dem im Zuge der Montage eingefügten Knall, der den Schuss auf den König simulieren soll. Außerdem handelt es sich bei dem zweiten Musikstück um das gleiche, das auch in der Sequenz der Gabi Teichert zu hören ist und das auch hier von einem Kommentar Kluges aus dem Off begleitet wird. Genaueres hierzu folgt im Kapitel zur Gesamtmontage.

Durch verschiedene Momente innerhalb der unterschiedlichen Sequenzen werden mal mehr, mal weniger deutliche Parallelen gezogen bzw. angedeutet, jedoch bleiben sie völlig unkommentiert. Der Rezipient wird also nicht explizit darauf hingewiesen, wodurch damit gerechnet werden muss, dass sie ihm gar nicht auffallen. Doch dies ist Teil des Prinzips, das Kluge anstrebt: Er sieht den Zuschauer als autonomen Menschen an, er will ihm keine Moral aufzwingen. Das Ziel ist vielmehr, ihn dazu zu bewegen, eine Haltung zu entwickeln. Und diese Haltung steht natürlich in einer gewissen Abhängigkeit von den jeweils eigenen Erfahrungen und Gefühlen. Die Summe dessen ist das Ergebnis, das jeder Zuschauer individuell aus dem Film für

sich mitnehmen kann.

Der Mensch nimmt nicht allein Fakten und Tatsachen wahr, er nimmt gleichzeitig auch seine individuelle Reaktion wahr. Es ist ein subjektiv-objektives Empfinden, das hier eine Rolle spielt. Dieses Empfinden von Gefühlen ist ein wesentliches Element des Geschichtenerzählens, denn nach Kluge kann man Geschichten nur richtig erzählen, wenn man die Gefühle miteinbezieht, sich einfühlt. Sonst trennt man etwas, was in der Wirklichkeit ungetrennt ist.²²¹

4.3.2. Die Beerdigung in Stuttgart

Um die Thematik der Trauer, die den Film maßgeblich prägt, wieder aufzugreifen, wird im Folgenden die letzte Sequenz des Films untersucht, die die Beerdigung der in Stammheim gestorbenen RAF-Terroristen Baader, Ensslin und Raspe auf dem Dornhaldenfriedhof in Stuttgart zeigt.

Diese Sequenz verläuft bis auf verschiedene Einschübe im Großen und Ganzen chronologisch; beginnend bei den Vorbereitungen der Beerdigung, überleitend in die Beisetzung selbst mit einer enormen Trauergemeinde samt polizeilicher Überwachung, endet sie schließlich mit der Auflösung der Menschenmenge und dem Verlassen des Friedhofs.

Gefolgt von verschiedenen schwarz-weiß Fotos von Raspe, Baader und Ensslin sieht man zunächst die präparierten Gräber am Vortag der Beerdigung, bevor die erschreckende Farbfotografie einer Leiche gezeigt wird, offen aufgebahrt in ihrem Sarg. Es handelt sich dabei vermutlich um die tote Gudrun Ensslin. Im Anschluss an ein Bild der drei geschlossenen Säрге in der Leichenhalle folgen wieder verschiedene (Film-)Aufnahmen in schwarzweiß. Beginnend mit der schwarz-weiß Aufnahme eines kreisrunden Weihers, gleichmäßig eingesäumt von zahlreichen

²²¹ Markus Spillmann/Marco Färber, „Alexander Kluge – Chronist des Jahrhunderts“, *NZZ Standpunkte*, 26.05.2013, <http://www.srf.ch/play/tv/nzz-standpunkte/video/alexander-kluge-chronist-des-jahrhunderts?id=7ea23b41-4b46-4ebf-8058-6ccbe392f4f9>, 2.01.2015.

Bäumen, sieht man anschließend Gudrun Ensslins Schwester Christiane. Es ist ein grobkörniges Schwarz-Weiß-Close-Up, zu dem in Form eines Voice-Overs ein Interview mit ihr gelegt wird, das die Umstände und Schwierigkeiten der Vorbereitungen dieser Beerdigung erläutert. Hinzugefügt werden Aufnahmen der leeren Gräber sowie ein Interview mit Manfred Rommel über seinen Entschluss zu einem im menschlichen Sinne „sauberen“ Begräbnis. Auf die erneut grobkörnigen schwarz-weiß Aufnahmen Christiane Ensslins am Eingang des Friedhofs, hier unter anderem mit ihrem Vater, wird akustisch der Kommentar eines Mannes gelegt, der sich über die Schwierigkeit der Suche einer Grabstätte für die toten Terroristen äußert. Eine Zuordnung dieser Stimme zu einer Person erfolgt dabei nicht. Eine weitere Perspektive auf das Ganze wird eingefügt, indem man einen Wirt mit seiner Frau in deren Gastwirtschaft interviewt, die spontan und aus rein menschlichen Gründen dem Vater Ensslin ihre Wirtschaft als Ausrichtungsort für das Beerdigungessen angeboten haben. Zu einem farblich kontrastreich abgebildeten Insert des Gedichtes OKTOBERENGEL, ein Auszug aus dem Werk Heinar Kipphardts über den schizophrenen Dichter Alexander März wird auf akustischer Ebene die Tschaikowskys HERBSTLIED beigefügt, das bereits aus den Szenen mit Gabi Teichert und dem Attentat auf den König von Serbien bekannt ist. Zu sehen ist hierzu außerdem ein Bildausschnitt von Leonardo da Vincis „Studie eines Fötus“. Während anschließend die Musik verstummt, folgen zahlreiche Aufnahmen von der Beerdigung. Es ist ein chaotisch wirkendes Durcheinander von Trauernden, Angehörigen, Demonstranten, Journalisten und Fotografen; Plakate, Vermummte, Kameras und gereckte Fäuste. Im dichten Gedränge teilweise kaum sichtbar erkennt man die Särge der drei Toten auf dem Weg zu den vorbereiteten Gräbern, die Angehörigen kommen kaum bis zu ihnen durch. Außerdem sieht man ein Aufgebot der Polizei: zu Pferd, zu Fuß, mit Autos bzw. Bussen und sogar mit einem Hubschrauber, der das Geschehen aus der Luft verfolgt - man ist offenbar auf alles gefasst. Im Hintergrund sieht man Friedhofsarbeiter, die scheinbar unbeeindruckt von dem Geschehen ihre Arbeit verrichten, da der Friedhof grundwassergefährdet ist, wie ein Kommentar Kluges erläutert.

Es folgen zahlreiche Bilder von Teilnehmern dieser Beerdigung, die das Gelände unter strenger Beobachtung der Polizei verlassen. Der sonst friedliche Ablauf des Ganzen wird zum Ende der Veranstaltung wird zwischenzeitlich durch verschiedene Vorfälle durchbrochen, bei denen offenbar ein Auto beschädigt und Leute verhaftet

wurden. Ausrufe wie „Straße frei, SA marschiert!“, „Sieg Heil!“ oder „Mörder, Mörder“ werden laut, die Polizei ist „präsent“. Einige dieser Szenen sind im Film in schwarz-weiß zu sehen, optisch eingerahmt durch einen visuell ergänzten Rahmen eines Fernsehers, was dem ganzen phasenweise den Gestus des Dokumentarischen verleiht. Es folgen Aufnahmen der Schließung der Gräber durch die Friedhofsangestellten, die ihrer gewohnten Tätigkeit nachgehen, akustisch untermalt durch die Melodie der Deutschlandliedes.

Wieder optisch eingerahmt von dem „Fernseher“ dokumentieren Schwarz-Weiß-Bilder aus einem fahrenden Auto, das den Ort des Geschehens verlässt, die ausgeprägte Polizeikontrolle, die offenbar die Gegend rund um den Friedhof großräumig umgeben hat. Man sieht zahlreiche Fußgänger mit Blumen in der Hand. Entweder sind sie auf Grund der Masse an Menschen nicht bis zum Grab und somit zum Ablegen der Blume gekommen, oder aber sie befinden sich erst auf dem Weg zum Friedhof.

Die Sequenz endet mit Aufnahmen einer jungen Frau mit einem Mädchen an der Hand, auf dem Weg die Szenerie per Anhalter zu verlassen. Musikalisch untermalt werden diese letzten Aufnahmen von Joan Baez' bekanntem Lied „Here's to you“ - ein Lied, das das Schicksal Nicola Saccos und Bartholomeo Vanzettis thematisiert, zwei in die USA eingewanderte Arbeiter, die 1927 im Zuge eines umstrittenen Prozesses zum Tode verurteilt und hingerichtet, jedoch 1977 posthum rehabilitiert wurden.

Ähnlich wie in den zuvor untersuchte Sequenz Alexander Kluges sind auch hier wieder verschiedene unterschiedlichste Medien und Materialien auf verschiedenen Ebenen mit einander verknüpft. Bild- und Tonebene sind mal divergent, mal ergänzen sie sich bzw. sind ident.

4.3.3. Gabi Teichert

Die von Alexander Kluge stammende Sequenz über die Geschichtslehrerin Gabi Teichert ist innerhalb der Gesamtmontage des Films zweigeteilt. Auf Grund der Fülle an Informationen dieser beiden Teile der Sequenz, erfolgt deren Analyse

nacheinander.

Begleitet von Haydns KAISERQUARTETT, der Urfassung des Deutschlandliedes bzw. der heutigen deutschen Nationalhymne, wird der erste Teil dieser Sequenz von verschiedenen (romantischen) Bildern eingeleitet, unter anderem Caspar David Friedrichs „Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer“ und „Morning“.²²² Es sind Bilder „von einem schöneren Deutschland“²²³:

„Eine blaue Straße, in der Ferne ein Dorf; Telegrafentangen. / Herbstlicher Obstgarten, sehr gelb, gesehen von einem Mädchen, das auf der Veranda träumt / Bilder von einem Ritterkampf aus der deutschen Heldensage. Einer der Ritter nimmt den Helm ab: Es ist eine Frau. Das Untier Beowulf kriecht zur Halle hinein / Flu[ss]landschaft: Caspar-David Friedrich – ein deutsches Häuschen im Morgennebel.“²²⁴

Nach einem Schnitt sieht man eine Frau im Badezimmerspiegel. „Gabi Teichert, Geschichtslehrerin, seit Herbst 1977 im Zweifel, was sie denn nun unterrichten soll. Auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte“²²⁵ hört man Kluges Stimme als Voice-Over aus dem Off. Gabi Teichert schultert einen Spaten und geht hinaus in eine bläulich weiße Winterlandschaft. Sie stapft durch den Schnee, durch Pfützen, ihrem Weg folgend. Vielleicht ist schon hier etwas Grundlegendes der Figur zu erkennen: Gabi Teichert bleibt auf ihrem Weg, sie nimmt keine Umwege, sie weicht Unangenehmem nicht aus. Sie beginnt in der Schneelandschaft zu graben, über ihr zahlreiche Vögel. Klaviermusik setzt ein, die überleitet zu einer Reihe von Panoptikum-Bildern „aus dem Geiste Gabi Teicherts“²²⁶. Sie stellen den Selbstmord des österreichischen Kronprinzen Rudolf und seiner Geliebten Mary Vetsera dar. Begleitet werden die Bilder wieder von Kluges Kommentar aus dem Off:

„Schloss Meyerlinck. Die Geliebte des Kronprinzen. Das Paar begeht Selbstmord. Gott erhalte Franz den Kaiser. Dies ist bis heute noch immer der Urtext des Deutschlandliedes. Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.“²²⁷

²²² *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:29ff

²²³ Kluge, *Die Patriotin*, S. 14

²²⁴ Ebd.

²²⁵ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:31

²²⁶ Kluge, „Deutschland im Herbst“, S. 15

²²⁷ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:33

Nun ist eine Art Bildergeschichte zu sehen, die in naiv gemalter Form ein junges Mädchen zeigt, das sich auf die Schienen legt und von einem Zug überfahren lässt. Anschließend wird sie mit abgetrenntem Kopf von einem Reporter fotografiert und dann von Trauernden im Sarg getragen.

Der nächste Abschnitt dieser Sequenz enthält schwarz-weiß Filmaufnahmen der Wochenschau des dritten Reiches. Es sind Archiv-Aufnahmen von „Feldmarschall Erwin Rommel, der Held von Afrika, Vater des heutigen Oberbürgermeisters von Stuttgart, Manfred Rommel. Im Herbst 1944 vom Staat durch Gift getötet. Anschließend: Staatsbegräbnis, Trauerakt.“²²⁸ So Kluges begleitender Kommentar dazu. Nach dem eingeblendeten Titel „Die Wochenschau“²²⁹ werden Bilder des Traueraktes für Rommel gezeigt. Sein Sarg wird, geschmückt mit den damals üblichen staatlichen Insignien, einer Flagge mit Hakenkreuz, durch die Straßen gefahren, begleitet von Soldaten und zahlreichen Passanten, mit Hitlergruß Spalier stehend. „Sein Sohn wohnt dem Staatsakt bei.“²³⁰

Es folgt ein Schnitt, man sieht Gabi Teichert im Bad sitzend, die Füße in der Badewanne:

„Gabi Teichert hat mit ihrer Obrigkeit krach. Zum Beispiel sagt der Schulleiter: ‚Ihre Auffassung von der deutschen Geschichte ist Kraut und Rüben! Das ist in dieser Form für den Schulunterricht ungeeignet.‘ Gabi Teichert antwortet: ‚Ich versuche die Dinge in ihrem Zusammenhang zu sehen.‘“²³¹

Diese Sequenz von Alexander Kluge ist hinsichtlich verschiedener Ebenen zu analysieren, die sich teilweise deutlich voneinander unterscheiden und separieren, andererseits jedoch überschneiden, vermengen.

Zunächst zur Figur der Gabi Teichert: Dargestellt von Hannelore Hoger, spielt Gabi Teichert eine wesentliche Rolle für dem gesamten Film sowie innerhalb der zunächst thematisierten Sequenz, da sie das Verbindungsstück zwischen historischen und gegenwärtigen Ereignissen bildet.

Gabi Teichert verkörpert in übertragender, metaphorischer Weise die Intention

²²⁸ *Deutschland im Herbst* (DE 1978),. 00:34

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:35

Kluge: Sie gräbt - auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte. Das erinnert an Jürgen Habermas, der ja Kluge bildhaft als einen „nützliche[n] Maulwurf“ bezeichnete, „der den schönen Rasen zerstört“²³². Sie gibt sich nicht mit der Oberfläche zufrieden, sie bohrt nach: sie gräbt. Kluge stellt hier außerdem eine weitere Frage in den Raum: Gräbt sie nach vorgeschichtlichen Funden, oder gräbt sie sich einen Unterstand für dritten Weltkrieg? Eine Frage, die im Zuschauer aktuelle politische Ereignisse in Erinnerung rufen soll, die einen dritten Weltkrieg auslösen könnten.

Auf die Kritik ihres Vorgesetzten, ihre Auffassung von der deutschen Geschichte sei „Kraut und Rüben“ – ein Vorwurf, den ein oberflächlicher Betrachter auch Kluge machen könnte auf Grund seiner Vermischung von zeitlich und räumlich völlig unterschiedlichen historischen Ereignissen – kontert sie mit dem Argument, die Dinge in ihrem Zusammenhang sehen zu wollen. Ein Ziel, das auch Kluge anstrebt, wie bereits mehrfach erwähnt.

An dieser Stelle gibt Kluge dem Zuschauer eine konkrete Anregung, eine Hilfestellung im Umgang mit dem vorliegenden Film, damit die von ihm „angebotenen“ Zusammenhänge auf Seiten des Publikums auch erkannt werden.

Kluge verbindet hier historische Ereignisse miteinander, die auf den ersten Blick in keinerlei zeitlichem oder inhaltlichem Bezug zueinander stehen. Doch er stellt sie einander gegenüber, setzt sie in Kontrast und somit in Bezug zueinander. Er ruft dem Zuschauer Ereignisse in Erinnerung, die vermeintlich längst der Vergangenheit angehören. Er gibt Hinweise und zeigt indirekt Parallelen auf, die dem aufmerksamen Betrachter nicht entgehen. Der Selbstmord des Kronprinzen: Ein Todesfall, dessen genaue Umstände bis heute nicht vollständig geklärt werden konnten und um den sich diverse (politisch motivierte) Verschwörungstheorien ranken. Der Zuschauer wird mit gewissen Parallelen zu den Todesfällen von Stammheim konfrontiert. Als nächstes Beispiel wird der vorgeblich vom Staat durch Gift getötete Erwin Rommel genannt: Einst gefeierter Nationalheld, wird er im Herbst 1944 der Beteiligung am Attentat des 20. Juli 1944 beschuldigt und soll im

²³² Habermas, „Nützlicher Maulwurf, der den schönen Rasen zerstört“, S. 136-149

Beisein zweier vom Staat beauftragter Generäle zur Einnahme einer tödlichen Giftkapsel gezwungen worden sein. Da der Verrat eines so gefeierten NS-Helden dem Image des Nazi-Regimes hätte schaden können, inszenierte man seinen Tod als Folge einer zuvor erlittenen Verwundung und nutzte ihn zu Propagandazwecken, indem man ihn in Form eines höchst feierlichen Staatsbegräbnisses inklusive Trauerakt in allen Ehren beisetzen ließ. Anwesend ist dabei auch Erwin Rommels Sohn Manfred Rommel, späterer Oberbürgermeister von Stuttgart, der 33 Jahre danach schließlich die Entscheidung für eine menschenwürdige Beisetzung der Stammheim-Häftlinge Baader, Ensslin und Raspe auf dem Dornhaldenfriedhof in Stuttgart treffen sollte. Eine weitere Parallele, die dem (zeitgenössischen) Zuschauer kaum entgehen kann. Eine Parallele bezüglich des Datums zu sehen – Herbst 44 und Herbst 77 – ist vermutlich etwas überinterpretiert, soll jedoch trotzdem erwähnt werden.

Kluge arbeitet auf verschiedenen Ebenen. Er durchbricht zunächst die Ebene der Gegenwart, dargestellt von der Figur der Gabi Teichert, durch das Einspielen von Bildern und Materialien mit verschiedenstem historischen, medialen und ästhetischen Hintergrund: verschiedene Gemälde, naiv gemalte „Panoptikums-Bilder“ und schwarz-weiß-Archivaufnahmen von Rommels Staatsbegräbnis in der Wochenschau. Er umreißt hier im Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit eine Zeitspanne von mehreren Jahrhunderten und deutet verschiedene Ären und Epochen an, die Deutschland durchlebt hat: von dem Gemälde mit Kämpfern zu Pferde und in mittelalterlichen Rüstungen über die Bilder Caspar David Friedrichs (18./19. Jahrhundert) bis hin zum Urtext des Deutschlandliedes, das verschiedene Phasen der Deutschen Geschichte impliziert. Die Melodie des 1797 von Haydn ursprünglich als Kaiserhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ komponierten „Kaiserquartettes“ wurde 1841 durch die Kombination mit Heinrich Hoffman (von Fallerslebens) Gedicht zum „Lied der Deutschen“. Da zu Zeiten Kaiser Wilhelms I. jedoch bevorzugt das preußische „Heil dir im Siegerkranz“ gesungen wurde, gewann das Deutschlandlied erst um die Jahrhundertwende wieder an Bedeutung und wurde schließlich 1922 von Friedrich Ebert im Zuge der Weimarer Verfassung erstmals zum offiziellen Deutschlandlied ernannt. Während zur Zeit des Nationalsozialismus lediglich die erste der drei Strophen gesungen wurde, wurde 1952, auf Initiative Konrad Adenauers hin, die dritte Strophe zur offiziellen Hymne der BRD ernannt und ist es bis heute geblieben.

Mit Hilfe dieses kurzgehaltenen Hinweises auf den Urtext des Lieds deutet er an: Es gibt also eine Urfassung des Textes, die sich offensichtlich von der des heutigen Deutschlandliedes wesentlich unterscheidet. Kluge nutzt so die Entwicklung der Nationalhymne, die ja Deutsche Geschichte darstellt, um beim Zuschauer Vergangenes in Erinnerung zu rufen.

Auf der Ebene des Tons agiert Kluge genauso vielschichtig: Er wechselt abhängig vom optisch dargestellten Zusammenhang zwischen musikalischer Untermalung und einem Kommentar aus dem Off. Die Melodie der deutschen Nationalhymne schafft im Kopf des Zuschauers zwangsläufig eine Verbindung zu Deutschland, was für das Folgende inhaltlich von wesentlicher Bedeutung ist. Es ist eine Orientierungshilfe.

In Form eines Kommentares aus dem Off wird im Anschluss daran die Figur Gabi Teicherts prägnant und sachlich vorgestellt, worauf die Musikalische Untermalung in Form von Tschaikowskys HERBSTLIED folgt, das dann im Wechsel mit weiteren Kommentaren aus dem Off zu hören ist.

Interessant ist, dass der Kommentar Kluges aus dem Off verschiedene Positionen einnimmt: Während er bezüglich der Vorstellung der Figur Gabi Teicherts oder dem Staatsakt für Rommel von rein neutraler, erläuternder Funktion ist, scheint er bezüglich der „Panoptikum-Bilder“ die Gedanken Gabi Teicherts auszusprechen, erinnert man sich an das bereits genannte Zitat Kluges, demzufolge diese Panoptikum-Bilder ja „aus dem Geiste Gabi Teicherts“²³³ stammen. In der letzten Szene dieses Kapitels wiederum, in der die Geschichtslehrerin auf dem Rand der Badewanne sitzt und die Füße ins Wasser baumeln lässt, hat Kluges Kommentar aus dem Off die Funktion eines Erzählers. Kurz und knapp bringt Kluge hier das Wesentliche zum Ausdruck: Sie versucht die Dinge in ihrem Zusammenhang zu sehen. Es ist gleichzeitig ein Apell an den Zuschauer.

Hinsichtlich der akustischen Ebene ist zu ergänzen, dass die Aufnahmen des Staatsaktes für Rommel musikalisch ebenfalls von Haydns Melodie des Deutschlandliedes untermalt werden. Dem Zuschauer wird so in Erinnerung gerufen: Es handelt sich hierbei um einen Todesfall, der im Zusammenhang mit dem

²³³ Kluge, „Deutschland im Herbst“, S. 15

deutschen Staat zu sehen ist - eine weitere Orientierungshilfe.

Der zweite Teil der Sequenz über Gabi Teichert ist ähnlich strukturiert wie der erste. Auch hier verwendet Kluge zu Beginn eine Reihe von Bilddokumenten, hier allerdings an erster Stelle eine Art Schrifttafel mit der Aufschrift „Das deutsche Militär-Eisenbahnwesen im Weltkrieg 1914-1918“.²³⁴

Es folgen vier schwarz-weiß Fotos, auf denen jeweils eine Brücke zu erkennen ist. Mal stark beschädigt, mal womöglich gerade im Bau. Parallel dazu hört man wiederum Kluge aus dem Off ein Teil der ersten Strophe von Hoffmanns „Lied der Deutschen“ rezitieren: „Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt. Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt.“²³⁵ Diese vier Gewässer, sich westlich, östlich, südlich und nördlich des Deutschen Reiches 1841 befindend, standen zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes stellvertretend für den Wunsch nach einem geeinten Deutschland, das sich Mitte des 19. Jahrhunderts in zahlreiche Einzelstaaten gliederte. Sie bildeten jedoch in dieser Konstellation zu keinem Zeitpunkt der deutschen Geschichte die tatsächlichen Landesgrenzen.

„Die Etsch: immer Norditalien; die Memel: die meiste Zeit zu Ru[ss]land gehörend; der Belt: es handelt sich um zwei Meeresarme, den Kleinen und den Großen Belt, die die dänischen Hauptinseln vom Festland trennen, immer Dänisches Königreich; Maas: durchfließt Frankreich und Belgien.“²³⁶

Als nächstes wiederum der Wechsel zur Gegenwart. Man sieht Gabi Teichert, diesmal mit einem Buch auf dem Schoß und angezogenen Beinen in einem Sessel sitzend. „Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert hat durch Lesen eines dicken, eng bedruckten Buches festgestellt, dass das Deutschlandlied seit 1918 häufig unter diesem Text gesungen wird: Von der Maas bis an die Memel.“²³⁷ So kommentiert die Off-Stimme Kluges das Gesehene. Daraufhin hört man zum ersten und einzigen mal Gabi Teichert selbst sprechen: „Was mein Volk für Märchen erzählt...“²³⁸, sagt sie nachdenklich vor sich hin und wirkt dabei, kritisch die Stirn runzelnd, verwundert,

²³⁴ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:12

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Kluge, *Die Patriotin*, S. 433

²³⁷ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 1:13

²³⁸ Ebd.

erstaunt.

Es folgt ein erneuter Wechsel auf mehreren Ebenen: Nun wieder die Vergangenheit thematisierend, werden schwarz-weiß-Aufnahmen eines Menschauflaufes eingeblendet, die unter anderem auch einen Redner zeigen – es dürfte Karl Liebknecht sein. Am Rande wird die Demonstration offenbar von bewaffneten Polizisten überwacht wird. Es findet hier also ein Wechsel sowohl auf der visuellen als auch parallel auf der zeitlichen Ebene statt.

Gefolgt von Szenen mit Arbeitern in einer Stahlfabrik und Aufnahmen einzelner Männer, sind dann wiederum Bilder von Demonstrationen zu erkennen, die sich alle in die Zeit zwischen den Weltkriegen einordnen lassen, zunächst ohne akustische Untermalung. Dann folgt erneut ein Wechsel auf der Ebene des Tons: Mit Beginn der Aufnahmen in der Fabrik wird „Auf, auf zum Kampf“²³⁹ eingespielt, ein bekanntes Lied der Arbeiterbewegung. Interessant ist hier der Zusammenschritt von Bild und Ton bzw. Text: während zu „Vielleicht ist er schon morgen eine Leiche“ zunächst nur einzelne Männer gezeigt werden – mit ER könnte also hier auch genau der hier jeweils Abgebildeten gemeint sein, erfolgt bei der Passage „wie es so vielen Freiheitskämpfern geht“ ein Wechsel zu Aufnahmen von großen Menschenmengen bei Demonstrationen gegen Faschismus, was durch zahlreiche Plakate, die beispielsweise Aufschriften wie „Faschismus hei[ß]t Hunger und Krieg“²⁴⁰ tragen, deutlich wird. Hier wird die Substitution von der einzelnen Person zur Masse versinnbildlicht. Man kann interpretieren: Jeder Demonstrierende begibt sich potentiell in Lebensgefahr. Die Aufnahmen werden akustisch abgeschlossen durch einen Kommentar Kluges mit einem Zitat von Rosa Luxemburg „Ich war, ich bin, ich werde sein“²⁴¹, was wiederum den nächsten Themenabschnitt einführt, der sich

²³⁹Ebd.

Die hier zu hörende Textpassage lautet: „Es steht ein Mann, ein Mann. So fest wie eine Eiche; er hat gewiss, gewiss schon manchen Sturm erlebt. Vielleicht ist er schon Morgen eine Leiche, wie es so vielen Freiheitskämpfern geht. Vielleicht ist er schon Morgen eine Leiche; wie es so vielen Freiheitskämpfern geht. Auf, auf zum Kampf, zum Kampf! Zum Kampf sind wir geboren. Auf, auf zum Kampf, zum Kampf! Zum Kampf sind wir bereit. Dem Karl Liebknecht, dem haben wir's geschworen; der Rosa Luxemburg reichen wir die Hand.“

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:14

mit staatlich veranlassten Morden und Hinrichtungen beschäftigt.

Auf die bewegten Bilder folgen hierzu eine Reihe unbewegter Bilder. Die ersten beiden zeigen eine junge Frau, die gerade durch einen Offizier in Uniform der deutschen Wehrmacht erhängt wird.²⁴² Parallel wird hierzu ein weiterer Kommentar Kluges eingefügt: „Rosa Luxemburg sagt vor ihrem Tod: Es gibt nur eine Alternative für Deutschland: Sozialismus oder Barbarei.“

Kluge montiert hier wiederum verschiedene historische Fakten ineinander: Rosa Luxemburg wurde, ebenso wie Karl Liebknecht, 1919 von deutschen Freicorps-Offizieren erschossen. Das Bild jedoch zeigt einen Offizier in der Uniform der späteren deutschen Wehrmacht, ist also frühestens dem Jahr 1934/35 zuzuordnen. Es handelt sich hierbei also um eine Parallelaufnahme von Bild und Ton historisch disparater Ereignisse. Diese beiden Zeiträume werden hier zudem inhaltlich verknüpft durch das Zitat von Rosa Luxemburg: Es scheint, als sei die von ihr visionär angekündigte Barbarei nun tatsächlich eingetreten, wie die darauffolgenden Bilder der zahlreichen Erhängten zeigen.

Die Bilder der gehängten Frau und den anderen zahlreichen Erhängten werden unterbrochen von einer Reihe von Fotos, die stilistisch an ein Familienalbum erinnern: das Portrait eines Wehrmachtsoffiziers, ein weiterer auf einer Parkbank sitzend, das Bild eines Erwachsenen, zwei kleine Kinder auf dem Arm tragend. Während bereits hier ein direkter (familiärer) Zusammenhang zwischen den abgebildeten Personen suggeriert wird, spielt Kluge auf einer weiteren Ebene mit dem Gestus des dokumentarischen: Er kombiniert die scheinbar privaten Bilder aus dem „Familienalbum“ mit Bildern von Hinrichtungen durch einen Offizier und stellt so ein weiteres mal einen fiktiv-narrativen Zusammenhang zwischen den Hinrichtungen und dem Wehrmachtsoffizier her. Mit Hilfe dieser spezifischen Form der Montage impliziert Kluge einen weiteren Aspekt, der im Gesamtkontext des

²⁴² „Dieses Foto erlangte anlässlich der Wehrmachtausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung 1997 in mehreren Städten Deutschlands eine gewisse Berühmtheit. Eine Frau erkannte in dem Soldaten ihrem Vater wieder. Erst 1997, mehr als fünfzig Jahre nach dem 2. Weltkrieg, treten in Deutschland die Bilder aus ihrer dokumenthaft-historisierenden Einkapselung heraus, und es zeigt sich, daß sie in lebendiger Verbindung mit unserer Gegenwart stehen.“

Vgl. Wenzel, *Gedächtnisraum Film*, S. 256

Films von Bedeutung ist: er visualisiert hier die Diskrepanz zwischen Privatem und Öffentlichem. Der Wehrmachtsoffizier im Privaten Familienmitglied, Vater, Ehemann, Sohn – im Öffentlichen ein Offizier, der auf offener Straße Menschen hinrichtet.

Es ist davon auszugehen, dass die abgebildeten Personen lediglich durch Kluges Montage in Verbindung zu einander gebracht wurden, faktisch aber keinerlei historisch belegbare Verbindung zwischen ihnen besteht. Während hier die Diskrepanz zwischen Privatem und Öffentlichem angedeutet wird²⁴³, konstruiert Kluge mit Hilfe seiner Montage ein Narrativ: Er deutet das Bild, die Biografie eines deutschen Wehrmachtsoffiziers an, die zwar nicht historisch belegbar, jedoch inhaltlich durchaus realistisch ist, wie ja etliche historisch belegte Beispiele zeigen. So kann diese von Kluge konstruierte Biografie des Offiziers exemplarisch für zahlreiche tatsächliche Lebensläufe von Offizieren der deutschen Wehrmacht im Nationalsozialismus stehen.

Parallel zu den Bildern der Ermordeten wird wiederum die Melodie des Deutschlandliedes eingespielt. Es scheint, als sollen die gezeigten Hinrichtungen gezielt mit Deutschland assoziiert werden. In Hinsicht auf den Gesamtfilm wird somit ein gleichnishafter Zusammenhang mit den Todesfällen im Deutschen Herbst angedeutet. Im Verlauf dieses Abschnittes sind etliche bewegte und unbewegte Bilder von erhängten Menschen zu sehen, teils auf offener Straße vor Geschäften hängend. Passanten laufen scheinbar gleichgültig darunter vorbei, was dem Bild etwas auf makabre Art Alltägliches gibt. Es wirkt, als würden Anblicke wie diese zum Alltag gehören, was als zusätzlicher Hinweis auf die deutsche Barbarei verstanden werden muss. Wie zur Betonung dessen wird dieses Bild zweimal

²⁴³ „Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender öffentlicher Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat. Die im Lebens- und Produktionszusammenhang wirklich produzierten kollektiven gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.“ Vgl. Kluge/Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung: zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, S. 7

gezeigt. Abgeschlossen wird dieser Abschnitt und damit auch diese Sequenz Kluges von, Bildern trauernder Frauen an Särgen. Ohne Hintergründe zu kennen, assoziiert der Zuschauer, dass es sich hierbei um die Säрге der zuvor Gehängten handelt. Eine weitere Suggestion, bedingt durch die Mittel der Montage.

Kluge setzt in der gesamten Sequenz unterschiedlichste Bilder einander gegenüber, die sowohl optisch als auch historisch oder inhaltlich in keinem konkret belegbaren Zusammenhang stehen, bezüglich ihres konkreten Inhaltes jedoch so eindeutig sind, dass sie im Rezipienten Erinnerungen an bereits Gesehenes wecken. Dokumentarische Bilder der Arbeiterbewegung der 20er Jahre, von Hinrichtungen - insbesondere durch Mitglieder der Wehrmacht - sind dem Zuschauer hinlänglich bekannt.

Durch die Koppelung mit akustischen Elementen – gemeint sind hierbei die Kommentare aus dem Off sowie die gezielt eingesetzte Melodie des Deutschlandliedes - setzt Kluge Elemente mit teils lückenhaftem oder konträrem Inhalt in direkten Bezug zu einander, der oftmals in Form von den erzeugten Assoziationsreihen zusätzlich das Mittel der Suggestion beinhaltet.

Die verschiedenen Ebenen, mit denen Kluge hier arbeitet, werden so im gegenseitigen Verknüpfen miteinander auf mehreren Ebenen zu einer homogenen Einheit mit hermetischem Informationsgehalt vermengt.

Ob diese Fülle an Informationen und an Details dem Rezipient beim erstmaligen Betrachten des Films tatsächlich ersichtlich wird ist in Frage zu stellen. Jedoch werden durch verschiedene wichtige Grundinformationen die wesentlichen Themen, quasi in Form von Eckpunkten so deutlich gezeigt bzw. angesprochen, dass der Zuschauer kaum umhin kann, sie wahrzunehmen. Dies wird durch die Gesamtmontage nochmals verstärkt, wie sich noch zeigen wird.

Auf Grund der Masse an Informationsmaterial ist jedoch davon auszugehen, dass der Zuschauer das ein oder andere Detail mit seiner individuellen Erfahrung in Verbindung bringt, sich erinnert. Und eben diese Fragmente der Erinnerung wiederum versucht Kluge miteinander zu vernetzen, in Verbindung zu setzen, sowohl untereinander als auch mit den aktuellen Geschehnissen.

Besonders die Figur der Gabi Teichert spielt hinsichtlich der Rezeption dieser

Sequenz eine entscheidende Rolle, die sich auf den gesamten Film übertragen lässt. Sie verdeutlicht die Intention Alexander Kluges und stellt ein vermittelndes Element zwischen dem Autor und dem Rezipienten dar, indem sie ein wichtiges Element der Orientierung bildet und somit Hilfestellung bzw. Anleitung im Umgang mit dem Film gibt.

Zusammenfassend kann man also Folgendes sagen: Kluge konstruiert in seiner Sequenz der Gabi Teichert auf Ebene des Tons, des Bilds sowie des Inhalts eine Abfolge verschiedenster disparater, mitunter dialektischer Elemente, die sich zu einem hermetischen Ganzen zusammenfügen. Ein gestalterisches Merkmal ist dabei das Bewegen zwischen der Ebene des Tons, des Bilds, des Inhalts und der Zeit, wobei er vielschichtig historische Verweise herstellt, die er mittels musikalischer oder visueller Elemente miteinander verknüpft und in Bezug, bzw. Kontrast zueinander setzt. Dabei unterscheiden sich insbesondere auf zeitlicher Ebene Bild- und Kommentarinformationen deutlich von einander, was nicht den üblichen Rezeptionsgewohnheiten entspricht. Ein wichtiges stilistisches Element ist deshalb das Erzeugen von Suggestion mittels Assoziationsreihen.

Kluge setzt hier auf mehreren Ebenen verschiedenste Elemente dialektisch miteinander in Verbindung. Durch den Kontrast, in dem sie oberflächlich betrachtet zu stehen scheinen, setzt er sie in Verbindung zu einander. Dabei verfolgt er das Ziel Aspekte deutscher Geschichte als ein zusammenhängendes Ganzes zu sehen und Vergangenes im Kontext mit aktuellen Ereignissen zu reflektieren.

Die recht ausführliche Analyse dieser Sequenz soll exemplarisch die besondere Dichte, Hermetik zum Ausdruck bringen, die, wie bereits erwähnt, Kluges gesamtes Schaffen auszeichnet und deren Struktur auf Mikro wie auf der Makroebene des Films wiederzuerkennen ist, wie im Kapitel zur Gesamtmontage des Films noch thematisiert wird.

4.3.4. Rainer Werner Fassbinder

Auf den Prolog von Kluge und Schlöndorff folgt anschließend die Sequenz von Rainer Werner Fassbinder, die wohl eine der auffallendsten und herausragendsten des Films ist. Gezeigt wird hier Fassbinder selbst, abwechselnd in seiner privaten Wohnung mit seinem Lebensgefährten Armin Meier und im Interview mit seiner Mutter in deren Küche. Dabei handelt es sich also um zwei separate Szenenabfolgen innerhalb dieser Sequenz, die einander gegenübergestellt und mittels der Montage miteinander verschränkt werden: Während die Szenen vom Interview mit Fassbinders Mutter Liselotte Eder dokumentarischen Charakter haben, sind die Szenen in Fassbinders Wohnung mit Armin Meier dem Spielfilmgenre einzuordnen. Fassbinder spielt hier mit dem Gestus des Dokumentarischen und dem des Fiktionalen, er verschränkt diese beiden Ebenen mit Hilfe der Montage, wodurch sie sich gegenseitig ergänzen.

Die zeitliche Einordnung der beiden Stränge ist differenziert zu betrachten, während in den Spielfilmszenen Fassbinder die Ereignisse im Herbst 1977 ganz aktuell im Film live mitzerleben scheint (z.B. kommt er von einem Parisaufenthalt zurück und fragt Armin nach der aktuellen Entwicklung der Ereignisse um das entführte Flugzeug „Landshut“), hat das Interview mit der Mutter, wie aus dem Inhalt hervorgeht, nach Beendigung der „Landshut“-Entführung stattgefunden. Hier muss ergänzt werden, dass dieses Gespräch zwischen Fassbinder und seiner Mutter tatsächlich so bzw. so ähnlich stattgefunden haben soll, und schließlich, auf seine Frage ob sie das auch vor der Kamera sagen würde, in Form eines Interviews aufgezeichnet wurde.²⁴⁴

In den besagten Spielfilm-Szenen sind die jeweiligen Figuren, insbesondere Fassbinder selbst, so zugespitzt und stilisiert inszeniert, dass der fiktionale Charakter der Szenen nicht von der Hand zu weisen ist, wodurch eine Verdichtung der Inhalte und der Ereignisse erzeugt wird.

²⁴⁴ Christiane Habich, „Juliane Lorenz – über Fassbinder und ‚Deutschland im Herbst‘“, *Deutschland im Herbst. Extras*, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009; (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

Thematisiert werden in beiden Szenen also die aktuellen Ereignisse des Deutschen Herbstes, die Fassbinder hier in der Spielfilm-Sequenz mitzuerleben scheint: die Stürmung der Landshut durch die GSG9, der Tod von Baader, Raspe und Ensslin und die Frage des Selbstmordes bzw. wie Waffen in „das sicherste Gefängnis der Welt“²⁴⁵ unter den Bedingungen der Kontaktsperre kommen konnten. Auch diskutiert er mit seiner Mutter über die Grundsätze der Demokratie oder Themen wie eine staatlich legitimierte Todesstrafe.

Diese Episode ist bereits im Oktober 1977 entstanden, also noch unter dem direkten Eindruck der aktuellen Ereignisse des Deutschen Herbstes. Fassbinder zeigt hier auf sehr eindrückliche Weise eine schonungslose, radikale Selbstentblößung: Geplagt von der gesellschaftlichen und politischen Stimmung, der Verfolgung mutmaßlicher Sympathisanten und der Terroristenverfolgung, die das politische Klima dieser Zeit prägten, inszeniert Fassbinder hier ein Bild von sich selbst, der trinkend, nackt, koksend, sich übergebend, mal aggressiv, mal hysterisch oder bitterlich weinend an den aktuellen Ereignissen zu verzweifeln scheint. Es ist ein Spielfilm-Dokument mit starken autobiografischen Zügen, in dem man Fassbinder nervös, angespannt und teilweise ängstlich bis aggressiv in den dunklen und engen Räumen seiner Wohnung sieht, die durch die teils spärliche Beleuchtung ein diffuses Spiel von Licht und Schatten zeigen.

So verfahren, durcheinander, überfordert, ängstlich, verzweifelt und sowohl psychisch als auch physisch „fertig“ Fassbinder in den Szenen in seiner Wohnung erscheint, so klar wirkt er im Gespräch mit seiner Mutter. Konkret und hartnäckig fragend zeigt er hier eine Konsequenz auf, die zwar teilweise von Ungeduld und Unverständnis gegenüber der Mutter und deren Aussagen gekennzeichnet ist, aber die Kernthematik nicht aus den Augen zu verlieren scheint. Teilweise am Rande der Verzweiflung über die Naivität ihrer Äußerungen, ähnlich den Szenen mit Armin Meier, konfrontiert er die Mutter immer wieder hartnäckig mit ihren eigenen sich teilweise widersprechenden Aussagen und hinterfragt diese. Die Sequenz endet schließlich mit dem naiven Wunsch der Mutter nach einem autoritären Herrscher,

²⁴⁵ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:14

„der ganz gut ist und ganz lieb und ordentlich“²⁴⁶, der unkommentiert im Raum stehen bleibt. Wichtig ist hierbei, dass es sich zwar um ein tatsächlich stattgefundenes Gespräch handelt, welches jedoch im Zuge der Kombination mit den Szenen in der Wohnung, mittels der Montage bearbeitet wurde. Laut Lorenz war es demnach „die Macht des Schnitts“²⁴⁷, den Fassbinder hier selber vorgenommen hat, die dieses Ende der Sequenz so Zustände kommen ließ.

Fassbinder thematisiert hier also verschiedene Aspekte gleichzeitig: Während er auf die Vergangenheit und die Schrecken des Dritten Reiches hinweist, das seine Mutter ja erlebt hat, stellt er ihr naives Vertrauen gegenüber der Obrigkeit in Frage und weist auf eine undifferenzierte, pauschalisierte Verurteilung der Terroristen hin, in dem er die Motive eines „normalen“ Mörders denen von Terroristen gegenüberstellt. Von Bedeutung ist hierbei auch die Frage „ist das Schlimme bei den Terroristen nicht vielleicht, dass sie vielleicht sogar Gründe haben, die du verstehen könntest?“²⁴⁸, die in gewisser Weise auch Fassbinders eigenes Empfinden beinhaltet und die so auch den Zwiespalt aufzeigt, in dem er selbst zu stecken scheint: die Diskrepanz, der Kontrast zwischen den Motiven der Terroristen und deren Taten, seinem eigenen Verständnis von Demokratie und dem Verhalten der Regierung.

Indem Fassbinder seine Mutter damit konfrontiert, dass sie, die zwar die Mittel der Terroristen ablehnt, sich aber ebenfalls über die Gesetzte hinwegsetzt, wenn sie eine öffentliche Hinrichtung von Terroristen fordert, hält er ihr sozusagen einen Spiegel vor Augen und hinterfragt ihr Verständnis von Demokratie.

Ohne ihr eine Meinung aufzuzwängen, scheint Fassbinder bemüht, anhand zielgerichteter Fragen das Bewusstsein der Mutter und somit indirekt auch das des Zuschauers für eine differenzierte Wahrnehmung der aktuellen Ereignisse sensibilisieren zu wollen. Indem die Mutter empfiehlt, momentan nicht öffentlich zu diskutieren, zieht sie gleichzeitig Parallelen zur NS-Zeit, „in der man einfach geschwiegen hat, um sich nicht in Teufels Küche zu bringen“²⁴⁹. Diese Problematik scheint Fassbinder greifbar machen zu wollen. Mit seiner hartnäckigen, konkreten

²⁴⁶ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:29

²⁴⁷ Habich, „Juliane Lorenz – über Fassbinder und ‚Deutschland im Herbst‘“ 00:01

²⁴⁸ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:25

²⁴⁹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:11

Fragestellung wirft er zwar Fragen auf, stellt sie in den Raum. Trotzdem hat er kein Patentrezept, diese auch zu beantworten, vielleicht nicht einmal das Ziel. Es scheint vielmehr, als versuche er gerade durch die Art und Weise seines Fragens die Mutter, bzw. indirekt auch den Zuschauer selbst Antworten zu finden zu lassen, bzw. sie zum Nachdenken anregen zu wollen, was wiederum stark an Kluges Theorie erinnert (Vgl. 3.2.3.).

Wichtig zu erwähnen ist, dass es sich in dieser Sequenz um ein Dokument handelt, das trotz der teils fiktionalen Inszenierung starke autobiografische Züge enthält. Der Zwiespalt, in dem man Fassbinder hier sieht, mal klar denkend und konsequent hinterfragend, mal ängstlich, aggressiv, verzweifelt und psychisch wie physisch stark mitgenommen, zeigt die Schwierigkeit für Fassbinder, mit den aktuellen Ereignissen des Deutschen Herbstes umzugehen, den Schockzustand, in dem er sich zum Zeitpunkt des Drehs befand. Es ist die mit Abstand emotionalste Episode in diesem Film, mit der Fassbinder auch versucht hat, das Geschehene selbst zu verarbeiten.

Innerhalb des Gesamtkonzepts des Films stellt die Sequenz Fassbinders die wohl mit Abstand intimste und persönlichste Sequenz des Films dar. Die schonungslose Selbstentblößung Fassbinders hat etwas provokantes, schockierendes und zeigt – Fassbinders filmischer Manier entsprechend – in dunklen Bildern das Erleben des Deutschen Herbstes im Privaten. Fassbinder komprimiert hier einen emotionalen Ausnahmezustand und zeigt anhand seiner eigenen Person Gefühle, Ängste und die Verwirrung, wie sie mutmaßlich viele in Deutschland 1977 empfunden haben.

4.3.5. Antigone

Bei der vorletzten Sequenz des Films handelt es sich um eine Episode, die eindeutig der Gattungsebene des Spielfilms zuzuordnen ist. Geschrieben von Heinrich Böll und inszeniert von Volker Schlöndorff, handelt es sich um eine Mediensatire, die in Form einer Debatte um die eine selbstaufgelegte Zensur der zeitgenössischen Medien und deren Gleichförmigkeit thematisiert. Sie beinhaltet die Absetzung einer Antigone-Inszenierung auf Grund ihrer politischen Aktualität und Brisanz.

Dargestellt wird in dieser Sequenz eine Konferenz in einer Berliner Fernsehanstalt, in der über die Freigabe einer verfilmten Inszenierung von Sophokles' ANTIGONE

diskutiert wird. Die Entscheidung für oder gegen eine Veröffentlichung dieser Inszenierung zum aktuellen Zeitpunkt ist abhängig von einem Distanzierungstext, der der Inszenierung filmisch vorangestellt wird. Die drei vom Regisseur angebotenen Varianten dieses Distanzierungstextes sind dem Gremium jedoch entweder nicht deutlich genug, oder werden auf Grund besonderer Deutlichkeit als ironisch empfunden und finden somit keinerlei Zustimmung.

Teilnehmer der Konferenz sind dabei unter anderem der Regisseur, Vertreter der Kirche sowie Vertreter des Staates („Herr Abgeordneter“²⁵⁰) und der Intendant samt weiterer Verantwortlicher der Fernsehanstalt. Im Zuge einer Diskussion über die Aktualität dieses Stoffes und den damit verbundenen möglichen Fehlinterpretationen seitens des Publikums beschließen die Verantwortlichen letztlich das Aussetzen der Veröffentlichung dieser Inszenierung „bis ruhigere Zeiten kommen“²⁵¹.

Im Rahmen dieser Arbeit ist diese Sequenz vor allem hinsichtlich ihres Inhaltes zu analysieren. Auf typische Gestaltungsmerkmale des Spielfilms, die im Verlauf der Sequenz in Erscheinung treten, wird nicht detailliert eingegangen, da sie zum einen als bekannt voraus gesetzt werden und zum anderen für den Gesamtkontext dieser Arbeit nicht wesentlich sind. Es sind insbesondere die Parallelen zwischen den Inhalten des Stückes und der Gegenwart im Film *DEUTSCHLAND IM HERBST* zu untersuchen.

Zunächst zu der in der Sequenz diskutierten Inszenierung von Sophokles’ *ANTIGONE*, wobei der Inhalt des Stückes beim Leser dieser Arbeit als bekannt vorausgesetzt wird. Die Parallelen zwischen Sophokles’ *ANTIGONE* und der politischen Gegenwart des Films sind klar: Die Verweigerung eines würdigen Begräbnisses des rebellischen Polyneikes durch Kreon deutet die in den Medien im Oktober 1977 öffentlich geführte Debatte über die Beisetzung der Toten von Stammheim an. Mit den „terroristischen Weibern“ wird auf die zahlreichen Frauen innerhalb der RAF hingewiesen, insbesondere natürlich Gudrun Ensslin. Als weitere Parallele zu den gegenwärtigen Ereignissen werden im Monolog Kreons zwei Tote

²⁵⁰ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:23

²⁵¹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:35

einander gegenübergestellt: Zum einen „Etheokles, der für sein Vaterland gekämpft hat und gefallen ist als Held“, dem ein Grab bereitet werden soll „mit allen Weihen, die wir den besten unserer Toten spenden“. Dieser symbolisiert den verstorbenen Schleyer, der als Vertreter des Staates und der staatlichen Gewalt in der Gefangenschaft der RAF ermordet wurde, also quasi im Dienste des Staates gestorben ist und anschließend in Form eines großen Staatsaktes beigesetzt wurde.

Zum anderen gibt es Polyneikes, der „seiner Väter Stadt und Götterbilder verbrennen wollte, den es gelüstete sein eigenes Volk zu morden“ – ihm soll nach Kreons Wunsch kein Grab „und keine Totenklage“ zuteil werden.²⁵² Auch hier liegen die parallelen Bezüge auf der Hand: Polyneikes steht für die toten Terroristen, die neben Vertretern des Staates auch zahlreiche Zivilisten getötet hatten und deren menschenwürdige Beerdigung nach einer auch in den Medien öffentlich geführten Debatte letztlich erst durch Initiative Manfred Rommels beschlossen wurde.

Im Verlauf der Sequenz zeigt sich, dass der Entschluss zur Herausnahme dieser Inszenierung aus dem Programm auf der Beeinflussung der Gremiumsteilnehmer insbesondere durch die Aussagen des Abgeordneten fußt: „Wir kämpfen mit dem Rücken zur Wand. [...] Ich frage mich ob es wirklich notwendig ist ausgerechnet jetzt Antigone zu inszenieren. Verweigerte Beerdigung. Aufsässige Weiber. [...] – Die Jugend wird das missverstehen, als eine Aufforderung zur Subversion.“²⁵³ Er erhält die Zustimmung anderer Gremiumsmitglieder, die der Meinung sind, es sei „nur eben nicht der rechte Zeitpunkt sie zu senden. Die Zuschauer draußen im Lande würde das nicht verstehen.“²⁵⁴

Es wird hier in satirischer Form gezeigt, wie die von den Regisseuren von *DEUTSCHLAND IM HERBST* bemängelte Gleichförmigkeit der Medien dieser Zeit entstanden sein könnte: Die Verantwortlichen dieser Fernsehanstalt wollen keines Falls zur Subversion anregen. Sicherlich beeinflusst durch den allgemeinen Druck der Medien und der Politik dieser Zeit, wird schließlich der Entschluss gefasst, den Film zwar zu Ende zu produzieren, jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt zu

²⁵² *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:27

²⁵³ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:34

²⁵⁴ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:36

veröffentlichen und zu warten „bis ruhigere Zeiten kommen“. Der Ausdruck „es ist einfach zu aktuell“ unterstreicht die Scheu der beteiligten Verantwortlichen, sich dem Aktuellen zu stellen.

Interessant ist dabei auch die Aussage des Intendanten, gespielt von Heinz Bennent: „Ich glaube es ist hier nicht der Ort, über Sophokles zu diskutieren. Diskutiert werden muss lediglich, ob die Distanzierung glaubwürdig ist.“²⁵⁵ Am Ende der Konferenz erkundigt er sich über den tatsächlichen Ausgang von Sophokles' ANTIGONE: „Sagen Sie, das Ende – ist das so bei Sophokles?“²⁵⁶, wodurch er die Unkenntnis dieses Stückes offenbart. Es geht den Verantwortlichen nicht in erster Linie um die Qualität der Darstellung oder den kulturellen Wert des Inszenierten. Viel schwerer scheint hier die aktuelle politische Situation zu wiegen.

Diese inszenierte Haltung der Verantwortlichen des Senders steht wiederum im starken Kontrast zu der Intention der Beteiligten Regisseure von DEUTSCHLAND IM HERBST, die ja gerade um einen anderen Blickwinkel, um das Erzeugen von Öffentlichkeit bemüht waren, aber damals wohl ähnliches tatsächlich erlebt hatten.²⁵⁷

Dies zeigt sich auch in dem folgenden Zitat:

„Uns empörte aber auch die sehr einseitige Berichterstattung in den Medien. Der Einfluss der Parteien, Kirchen und Gewerkschaften, dieser unseligen Dreifaltigkeit, die schon das Klima in den Adenauerjahren so lähmend gemacht hatte, war so groß, dass keine Redaktion mehr kritisch zu berichten wagte, ohne zuvor Ausgewogenheit zu beschwören und sich ausführlich von Gewalt zu distanzieren. Es ging so weit, dass derselbe WDR, der KATHARINA BLUM mitproduziert hatte, plötzlich kalte Füße bekam bei unserem Projekt MESSER IM KOPF – ohne dass irgendein Zusammenhang erkennbar gewesen wäre.“²⁵⁸

Indem ein Großteil der Verantwortlichen davon ausgeht, man könne das dem Zuschauer „draußen im Lande“ nicht zumuten, denn er „würde das nicht verstehen“, wird dieser gleichzeitig für unmündig erklärt. Dadurch wird wiederum die Diskrepanz des Inhalts der Sequenz zur Intention des Regisseurs deutlich und das

²⁵⁵ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:32

²⁵⁶ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:36

²⁵⁷ „Interview mit Volker Schlöndorff“, 00:17

²⁵⁸ Schlöndorff, Volker, *Gudrun Ensslin*,

<http://www.volkerschloendorff.com/personen/gudrun-ensslin/> 2008, 14.03.2014.

Satirische betont.

Mit dem Hinweis, dass man sich ja deutlich von dem Begriff der Zensur distanzieren wolle, versucht der Abgeordnete, der im übertragenden Sinne die Rolle des Staates einnimmt, zu relativieren: Man will sich schließlich von jeglicher Form der Zensur distanzieren, und schon gar nicht mit dem Begriff Faschismus in Verbindung gebracht werden. Auch der Kirchenvertreter, der zunächst noch deutlich gegen ein „Abklopfen“ von Klassikern auf ihre politischen Stellen war, gibt im Verlauf der Debatte nach und gesteht „nicht die ganze Tragweite“ bedacht zu haben.

Deutlich wird dies zusätzlich durch die ausführlich geführte Debatte bezüglich des Distanzierungstextes zu Anfang des Stückes, der den Verantwortlichen der Fernsehanstalt zunächst nicht deutlich genug ist, die alternativen Versionen wiederum werden als überzogen, beinahe ironisch empfunden: „Das wirkt albern, künstlich, ich möchte fast sagen künstlich. Nicht überzeugend.“ Da Ironie zum aktuellen Zeitpunkt das ist, „was wir jetzt am wenigsten brauchen können“, entschließt man sich also gegen eine Ausstrahlung des Stoffes zum aktuellen Zeitpunkt. Gleichwohl lobt man die Qualität dieser Inszenierung, die Kostüme sind „fabelhaft“. Auch hierin zeigt sich das Satirische dieser Sequenz.²⁵⁹

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Sequenz nicht nur auf Grund ihrer formell eindeutigen Zugehörigkeit zum Spielfilmgenre ein wichtiges Element dieser Filmanalyse ist. Ein Kritikpunkt der Regisseure von *DEUTSCHLAND IM HERBST* war ja unter anderem die „Gleichförmigkeit“ der Medien, wie Schlöndorff es nannte, die wiederum Mitauslöser für die Herstellung dieses Films war: Schließlich war das erklärte Ziel der beteiligten Regisseure des Films, wie bereits mehrfach erwähnt, das Herstellen einer Gegenöffentlichkeit, das Eröffnen eines anderen Blickwinkels auf das Geschehene. Die Sequenz verdeutlicht hier also in satirischer Form exemplarisch die Position der Medien und führt mögliche Ursachen für die kritisierte Gleichförmigkeit in der Berichterstattung dem Zuschauer von *DEUTSCHLAND IM HERBST* vor Augen.

²⁵⁹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:30f

Die im Zuge des Antigone-Stoffes wieder aufgegriffene Debatte um die Beerdigungen der Terroristen bildet das verbindende Element zu den aktuellen Ereignissen. Trotz ihrer nicht abzustreitenden Oberflächlichkeit und Klischeehaftigkeit ist diese Sequenz für die Wirkung des Gesamtfilms von Bedeutung: Zum einen wollten die Regisseure wie mehrfach erwähnt „alle Seiten“²⁶⁰ zeigen – auch die der Medien. Zum anderen stellt die Sequenz auf Grund ihres eindeutigen Spielfilmcharakters ein wichtiges Element innerhalb des Gesamtmontage dar, wie sich unter 4.3.6. zeigen wird.

4.3.6. Gesamtmontage des Films

Im Rahmen dieser Arbeit stellt sich nun die Frage, inwiefern man die Handschrift Alexander Kluges in diesem Film bzw. in der Montage dieses gesamten Films erkennt und welche Auswirkungen sie auf die Gestaltung und die Wirkung des Films hat. Im Folgenden gilt es daher, die von Kluge verwendeten Gestaltungsmerkmale und Anwendungsverfahren zu analysieren und deren Bedeutung innerhalb der Montage des Films herauszuarbeiten. Zwar lag die praktische Ausführung des Schnitts von *DEUTSCHLAND IM HERBST* in der Hand von Beate Mainka-Jellinghaus, verantwortlich für die Gesamtmontage war aber letztlich Kluge selbst. Nach der Untersuchung einzelner ausgewählter Sequenzen soll deshalb nun die Gesamtmontage des Films genauer betrachtet werden. Dabei gliedert sich die Analyse in mehrere Aspekte, die sowohl auf der Mikroebene als auch auf der Makroebene von Bedeutung sind.

DEUTSCHLAND IM HERBST setzt sich aus vielen verschiedenen Elementen zusammen, wie die erfolgte Analyse ausgesuchter Einzelsequenzen deutlich macht. Die Montage

²⁶⁰ Christian Schröder, „Interview mit Alexander Kluge: ‚Die Grausamkeit soll aufhören‘“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-grausamkeit-soll-aufhoeren/1068906.html> 15.10.2007, 19. Juni 2011.

des gesamten Films ist gekennzeichnet von Brüchen und Kontrasten, von Parallelen und Wiederholungen, von verschiedensten visuellen, inhaltlichen bzw. akustischen Elementen, die sowohl innerhalb der jeweiligen Sequenzen als auch übergeordnet mal antagonistisch einander gegenübergestellt, mal parallel oder sich ergänzend miteinander verschränkt werden. Im Zuge der Analyse der Gesamtmontage des Films, der Anordnung und Verknüpfung der verschiedenen Sequenzen und deren Inhalten soll nun anhand von exemplarischen Beispielen erläutert werden, inwiefern Kluges Handschrift, seine Art des (Geschichten-)Erzählens sichtbar wird und welche Mittel er verwendet, um die erhofften Zusammenhänge und Assoziationen im Rezipienten herzustellen und die gewünschte Gegenöffentlichkeit zu erzeugen.

Im Folgenden soll nun ein Gesamtüberblick über den Film ermöglicht werden, der schwerpunktmäßig die Anordnung der einzelnen Sequenzen verdeutlicht (Vgl. 4.2. Inhalt). Der Inhalt der einzelnen Sequenzen ist dabei bewusst kurz gehalten und wird nur exemplarisch genauer erläutert, wenn es für die Analyse der Gesamtmontage relevant ist. Das Ziel ist dabei die Verschiedenheit der einzelnen Sequenzen sowohl inhaltlich als auch gestalterisch bzw. methodisch hervorzuheben.

Der Film beginnt wie bereits erwähnt mit dem dokumentarisch gestalteten Prolog (Vgl. 4.3.1.), der mit dem Insert vom Zitat Frau Wildes abgeschlossen wird. Im Anschluss sieht man die eindringliche und emotionale Sequenz Fassbinders (Vgl. 4.3.2.), gefolgt von dem ersten Abschnitt von Kluges Sequenz über die Geschichtslehrerin Gabi Teichert (Vgl. 4.3.3.). Diese Kombination aus Dokumentarischem und Fiktionalem wird abgelöst von einer rein dokumentarischen Sequenz, die die Aufnahmen von dem Staatsakt für Schleyer, und das Geschehen in dessen Umfeld zeigt (Vgl. 4.3.1.). Die darauffolgende Sequenz von Alf Brustellin und Bernhard Sinkel ist überwiegend von Spielfilmcharakter geprägt und teilt sich im Verlauf des Films in zwei Kapitel. Angedeutet wird das zukünftige Umgehen mit dem Geschehenen: Begleitet von dem Lied Wolf Biermanns „Was wird bloß aus unseren Träumen“ befindet sich die Figur der Franziska Busch „auf der Suche nach Klärung“, die sich auch intensiv mit Horst Mahler, der hier in einem Interview zu sehen ist, und seinen Veröffentlichungen auseinandersetzt. Es geht um Rezeption, Aufarbeitung mit Blick auf Zukünftiges. Unterbrochen wird die Sequenz von einer weiteren Spielfilmepisode, diesmal von Katja Rupé und Hans Peter Cloos, die relativ klischeehaft und trivial ein Klima der Hysterie, der Angst und des Terrorismus

stilisiert. Nach dem Schnitt zurück zu der Sequenz über Franziska Busch sieht man hier Wolf Biermann ein Gedicht vortragen über „Das Mädchen von Stuttgart“. Interessant ist dabei auch, dass hier die in den Medien damals breit geführte Debatte um die Todesumstände der Terroristen thematisiert wird: Es wird ganz konkret der Verdacht geäußert, dass der Tod von Baader, Ensslin und Raspe „kein Selbstmord war“²⁶¹. Eingeleitet von den ersten Strophen von Wilhelm Müllers Gedicht „Frühlingstraum“ folgt im Anschluss eine weitere Spielfilm-Sequenz, von Edgar Reitz stammend, die einen Grenzübergang zeigt, dessen diensthabender Grenzpolizist im Rahmen einer Kontrolle über die terroristische Bedrohung monologisiert. Man scheint hier die Personifizierung des damals häufig kritisierten Polizeistaates vor Augen zu haben, dessen Kleingeistigkeit hier durch die zahlreichen pauschalisierten Mutmaßungen unterstrichen wird, die das Feindbild des „typischen“ Terroristen malen.

Nach dem zweiten Abschnitt der Sequenz mit Gabi Teichert (Vgl. 4.3.3.), der wiederum sowohl dokumentarische als auch fiktive Elemente enthält, folgt ein dokumentarischer Abschnitt von Maximiliane Mainka und Peter Schubert über das Bundeswehrmanöver „Standhafte Chatten“. Interessant ist hierbei, dass durch den Kommentar Kluges „Die Manöver tragen 1977 den Titel ‚Standhafte Chatten‘. Katten: altdeutscher Name für Hessen um Christi Geburt, bei Tacitus erwähnt“²⁶² auch hier die Thematik des Historischen scheinbar beiläufig erwähnt wird.

Wichtig ist auch die folgende Sequenz, wiederum von Kluge, die zwar sehr kurz, aber dennoch von Bedeutung ist: Zu dem bereits bekannten HERBSTLIED von Tschaikowsky sieht man verschiedene Motive einer Herbstlandschaft, unter anderem vom Dornhaldenfriedhof in Stuttgart. Zudem beinhaltet sie eine Einstellung, in der man ein grünes Auto auf einer Landstraße ins Bild hinein und wieder heraus fahren sieht. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die Leiche Hanns Martin Schleyers in einem grünen Audi gefunden wurde; auch wenn es sich in dieser Szene um einen Mercedes handelt, ruft dieses Bild beim (zeitgenössischen) Zuschauer sicherlich Assoziationen zu Schleyers Tod hervor. Es folgt wieder der Kommentar Kluges aus

²⁶¹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:03

²⁶² *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:16

dem Off:

„Hanns Martin Schleyer, Freitag, Samstag den 9., 10. September 1977 an von Brauchitsch:

„Wenn Bonn ablehnt, dann sollen sie es bald tun. Obwohl der Mensch, wie es auch im Kriege war, gerne überleben möchte. Es ist niemals süß und angenehm fürs Vaterland zu sterben.“²⁶³

Parallel dazu sieht man ein Schwarz-Weiß-Portrait von Hanns Martin Schleyer. Es ist dasselbe, das man zuvor im Saal des Automobilmuseums während der Übertragung des Traueraktes gesehen hat. Diese kurze Sequenz verweist nochmals auf die Verbindung zwischen dem Tod Schleyers und der deutschen Regierung. Gleichzeitig bildet sie als Verbindungsglied den Übergang von der Sequenz der Beerdigung und des Traueraktes Schleyers zu der Sequenz mit der Beerdigung auf dem Dornhaldenfriedhof, die im späteren Verlauf des Films zu sehen ist.

An diese kurze Sequenz schließen Schwarz-Weiß-Aufnahmen vom Parteitag der SPD 1977 an, die Ausschnitte von Reden zeigen, unter anderem vom Gastredner Max Frisch, in denen es bisweilen um das Kontaktsperregesetz und die Ziele von Demokratie geht. Außerdem sieht man Gabi Teichert bzw. Hannelore Hoger, die konzentriert zuhört und sich Notizen macht. Dies ist insofern interessant, als es auch hier er zu einer Überschneidung des Dokumentarischen mit dem Fiktiven kommt. Denn aus den Aufnahmen von Kluge geht nicht hervor, ob hier Hannelore Hoger als reale Person auf dem Parteitag ist, oder ob sie hier in der Rolle der Gabi Teichert zu sehen ist – auf der Suche nach der deutschen Geschichte in der Auseinandersetzung mit der Gegenwart und gegebenenfalls Zukünftigem. Hier wird nochmals die Position der Figur Gabi Teichert verdeutlicht als eine Art Vorbild im unabhängigen Umgang mit Geschichte, als Bindeglied zwischen dem Autor Kluge und dem Zuschauer, auf der Suche nach Zusammenhängen sich ein eigenes Bild des Geschehens machend.

Im Anschluss an die Sequenz von dem Parteitag folgt die Spielfilm-Sequenz der *ANTIGONE* von Schlöndorff und Böll (Vgl. 4.3.5.) und abschließend dann die Sequenz von der Beerdigung auf dem Dornhaldenfriedhof (Vgl. 4.3.2.). Der Film

²⁶³ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:20

endet mit dem wiederholten Einblenden des Zitats von Frau Wilde – diesmal jedoch ohne Datums- oder Herkunftsangaben.

Im bisherigen Verlauf dieser Arbeit fällt hinsichtlich der Analyse der Einzelsequenzen das Überwiegen des Dokumentarischen gegenüber dem Fiktionalen auf. Dabei erfolgt ein Wechsel zwischen dokumentarischen und fiktionalen Elementen sowohl innerhalb einzelner Sequenzen auf mikrostruktureller Ebene, als auch zwischen den verschiedenen Sequenzen auf der makrostrukturellen Ebene.

Zudem erkennt man bei der Betrachtung der Montage des gesamten Films den Kontrast zwischen der besonderen Vielschichtigkeit und Tiefe der Sequenzen mit dokumentarischem Schwerpunkt und den mitunter eher oberflächlichen, klischeehaften Sequenzen mit Spielfilmcharakter – ausgenommen die Sequenz von Fassbinder. Warum also überhaupt diese Spielfilmszenen, könnte man sich nun fragen.

Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Ebenso wie die verschiedenen ästhetischen, thematischen und zeitlichen Brüche auf der Mikroebene des Films von Bedeutung sind, weil eben in diesen Brüchen die Zwischenräume entstehen, die es benötigt, um dem Zuschauer autonom das Einbringen von persönlichen Erfahrungen zu ermöglichen (z.B. Sequenz Gabi Teichert), so bildet der Kontrast von Dokumentarischem und Fiktivem auf der Makroebene ebenfalls einen solchen Zwischenraum. Innerhalb eben dieser Zwischenräume macht der Film, wie Kluge es nennt, eine Pause.²⁶⁴ Hier entstehen Brüche, innerhalb derer der Rezipient erneut zu Assoziationen mit eigenen Erfahrungen angeregt wird und er den gewünschten Strom an Phantasie fließen lassen kann. Dies ist die Basis, auf der Zusammenhänge entstehen können, die wiederum die von den Regisseuren gewünschte Gegenöffentlichkeit ermöglichen. Überspitzt kann man behaupten, die fiktiven Elemente bzw. Sequenzen im Film bilden die Schnitte zwischen den dokumentarischen Elementen bzw. Sequenzen. Auch sie können auf der Makroebene, der Gesamtmontage des Films, als Zwischenräume innerhalb des

²⁶⁴ Vgl. 3.4.

gesamten Films interpretiert werden, innerhalb derer wiederum die Eigenproduktivität des Zuschauers zum Tragen kommen kann. Insbesondere die Sequenz über Gabi Teichert veranschaulicht bereits das Montageprinzip Kluges auf der Mikroebene und impliziert dabei auch sehr anschaulich die Umsetzung der Grundintention der Regisseure, was wiederum die besondere Stellung Kluges im Gesamtprojekt belegt (Vgl. 4.3.3.).

Im Wechsel von Dokumentarischem und Fiktivem kombiniert Kluge verschiedene historische Ereignisse mit den Geschehnissen der Gegenwart des Films – dem Deutschen Herbst. Der Grund für diesen Wechsel ist folgender: wie bereits unter 3.4.1. erwähnt, bedarf nach Kluge das Dokumentarische der Ergänzung durch das Fiktive, da rein dokumentarisches ebenso wie rein fiktionales Erzählen allein nicht ausreichend sind, um Assoziationen seitens des Zuschauers und die Verknüpfung mit seiner jeweils individuellen Erfahrung zu erlangen (Vgl. 3.4.1.). Das Dokumentarische erhält dadurch die Dimension der Subjektseite und spricht so auch die Gefühlsebene des Zuschauers an. Hierin liegt das Mischverhältnis von Dokumentarischem und Fiktionalem des Films begründet, das sowohl vielfach innerhalb der Mikro- als auch der Makrostruktur zu finden ist. Und aus diesem Grund sind auch die teilweise trivial und einfach wirkenden Spielfilmepisoden in DEUTSCHLAND IM HERBST von großer Bedeutung.

Bezüglich der Montagestruktur ist festzustellen, dass das Verhältnis von dokumentarisch und fiktional innerhalb des gesamten Films inhomogen angeordnet ist: Während zu Beginn des Films überwiegend dokumentarische Elemente zu sehen sind, lässt sich zur Mitte des Films hin eine Verdichtung des Fiktionalen erkennen, wohingegen sich zum Ende hin erneut verstärkt dokumentarische Abschnitte zeigen. Hier kann allerdings weniger von einer gleichmäßig gegliederten Montagestruktur oder gar einer Symmetrie der Montage die Rede sein, als vielmehr von einer lediglich ungefähren Ordnung im Sinne einer überwiegenden Anhäufung. Dies beruht auch auf der Tatsache, dass zahlreiche Sequenzen sowohl dokumentarische als auch fiktionale Elemente beinhalten (vgl. Fassbinder, „Gabi Teichert“ oder „Franziska Busch“), die innerhalb der jeweiligen Sequenz miteinander verflochten sind. So zeichnet sich die Anordnung der verschiedenen Sequenzen durch eine gewisse „Unaufgeräumtheit“ aus, die den Charakter einer Baustelle erkennen lässt, der ja wie erwähnt ein häufig verwendetes ästhetisches Mittel in Kluges Werken ist (Vgl. 3.2.) und sich auch in Gabi Teicherts „Kraut und Rüben“ der Geschichte

widerspiegelt. Dabei wird ein weiteres Mal sichtbar, wie deutlich Kluges Handschrift die Ästhetik des Films kennzeichnet.

Ein weiterer Aspekt, der Kluges Schaffen auszeichnet und der auch in DEUTSCHLAND IM HERBST in Erscheinung tritt, ist das Verwenden zahlreicher unterschiedlicher Medien. Wie bereits erwähnt erinnern die Werke Kluges in ihrer gestalterischen Ausführung oftmals an das Prinzip eines Kaleidoskops. Dies trifft auch für DEUTSCHLAND IM HERBST zu. Auch hier werden zahlreiche verschiedene Bild- und Tonelemente unterschiedlichster Medien aneinander gereiht bzw. im Zuge der Montage dialektisch miteinander verbunden bzw. kontrastiert/konfrontiert. Hierzu gehören beispielsweise die in Form des Voice-Overs montierten Briefe Schleyers aus der Gefangenschaft, zahlreiche Film- bzw. Dokumentaraufnahmen aus den 20er, 30er und 40er Jahren, Fotografien, Zeichnungen und Gemälde sowie verschiedene musikalische und akustische Effekte. Aus dem unter 3.2. erwähnten Archiv Kluges werden Medien und Dokumente verschiedenster Art mit unterschiedlichsten (historischen) Inhalten miteinander verknüpft, miteinander konfrontiert, die trotz des scheinbar disparaten Inhaltes zumeist dennoch durch einen übergeordneten Sinn miteinander verbunden sind. Beispielhaft für dieses Verfahren ist unter anderem die Sequenz mit Gabi Teichert, wie die Analyse dieser Sequenz gezeigt hat. Die hier beschriebene Vielschichtigkeit, das Miteinanderverfließen verschiedener Ebenen und Themen ist exemplarisch für die Gesamtmontage.

So gibt es verschiedene Themenkomplexe, die im Verlauf des Films sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene immer wiederkehren in verschiedenen historischen, optischen oder akustischen Varianten. Sie bilden eine Art Schnittstelle zwischen den einzelnen Sequenzen, einen Sequenz-übergreifenden Zusammenhang, der den Film unterschwellig begleitet und oftmals die Basis für Assoziationen bildet. Diese leitmotivisch angeordneten Themenkomplexe finden sich auf der Ebene des Tons, der Zeit, des Inhalts sowie der filmästhetischen Gestaltung und geben dem Rezipienten des Films trotz den gestalterisch, konzeptionell und inhaltlich teils sehr unterschiedlichen Sequenzen immer wieder Orientierungspunkte, die das Gesehene in einem übergeordneten Sinn „zusammenhalten“, ihm einen Spannungsbogen bieten, innerhalb dessen sich Assoziationen und Phantasien entfalten können.

Auf der Ebene des Tons ist als erstes Element der Kommentar Alexander Kluges aus

dem Off anzusprechen, der in Form eines Voice-Overs in beinahe allen Sequenzen zu finden ist (ausgenommen die Sequenzen von Fassbinder, Cloos und Rupés „Schatten der Angst“, Reitz’ „Grenzposten“ sowie Schlöndorffs „Antigone“). Die Aufgabe des Kommentars ist dabei unterschiedlicher Art: Mal liest er Ausschnitte eines Briefes vor (Bsp. Prolog), mal gibt er lediglich nüchterne Informationen zu Ort, Datum bzw. Anlass des Geschehens (Bsp. Staatsakt Schleyer), mal scheint er die Gedanken des jeweiligen Protagonisten auszudrücken, wie in der Sequenz mit Gabi Teichert (Bsp. Panoptikumbilder) oder übernimmt die Rolle eines Erzählers. In jedem Fall aber verbindet er die unterschiedlichen Sequenzen, bildet eine Art Verbindungsglied, das dem Film seinen strukturellen Zusammenhalt gibt.

Auf der Tonebene ist des weiteren die Musik zu beachten, die hinsichtlich der Montage von DEUTSCHLAND IM HERBST eine wesentliche Rolle spielt. In Form von Musikzitataten wird sie als Element eines intertextuellen Referenzraumes verwendet. Es handelt sich dabei um kulturelle Erzeugnisse, die bestimmte historische Stimmungen oder Haltungen exemplifizieren. Musik wird also im Rahmen der Montage als eine Art akustisches Zeichen verwendet, das historische Ereignisse und Zusammenhänge symbolisiert, wodurch wiederum Assoziationen entstehen.²⁶⁵

„Musik erhält semantischen Charakter, wobei ihr Bedeutungsgehalt als eine kulturelle Repräsentation durch die Montage in spannungsreichen Bezug zu den Vorgängen auf der Bildebene gesetzt wird.“²⁶⁶

Als erstes Musikzitat ist die Melodie des Deutschlandlieds zu nennen, die KAISERHYMNE von Joseph Haydn. Sie ist in den Sequenzen mit Gabi Teichert häufig sinnstiftend eingesetzt, weist sie doch auf Grund ihrer ikonografischen Bedeutung als Nationalhymne und deren Geschichte (siehe 4.3.3.) thematisch und symbolisch auf Deutschland hin, wobei in den konkreten Fällen die Geschichte Deutschlands bzw. die Entstehungsgeschichte des Deutschlandlieds impliziert ist.

Die Sequenzen der Beerdigungen sowohl von Schleyer als auch von Baader, Ensslin und Raspe sind phasenweise mit einem Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart

²⁶⁵ Lutz Nitsche, *Erzählverfahren im Montagefilm von Alexander Kluge. Am Beispiel von „Die Macht der Gefühle“*, Hamburg: Diplomica 1996. S. 96.

²⁶⁶ Ebd.

musikalisch untermalt. Die hier mehrfach verwendete Tonaufnahme könnte möglicherweise dem Staatsakt für Schleyer entstammen, zumindest wird dies durch die Montage innerhalb der entsprechenden Sequenz²⁶⁷ suggeriert. Dieses Musikzitat weist hierbei explizit auf das Motiv der Beerdigung und der Trauer hin, das sich quasi leitmotivisch durch den gesamten Film zieht: Der Film enthält die Trauer um den Tod von Schleyer, den der auf dem Dornhaldenfriedhof begrabenen Terroristen, aber auch die Trauer von Antigone, die ihren toten Bruder beerdigt, so Kluge. Er selbst bezeichnet *DEUTSCHLAND IM HERBST* als Requiem und weist außerdem darauf hin, dass diese Beerdigungen „der eigentliche Inhalt des Films“ sind, was im Folgenden noch verdeutlicht werden wird.²⁶⁸

Um bei der Ebene der Akustik zu bleiben, ist ein weiteres Musikstück zu nennen, das im Verlauf des Films häufig Verwendung findet: das *HERBSTLIED* von Tschaikowsky. Ein Klavierstück, das sowohl zu Szenen in den Sequenzen mit Gabi Teichert, als auch um den Staatsakt für Hanns Martin Schleyer montiert ist. Auffallend ist, dass Tschaikowskys *HERBSTLIED* zumeist mit der Thematik des Historischen oder Vergangenen verknüpft ist. So erscheint es neben der Szene, in der man Gabi Teichert graben sieht, auch als musikalische Untermalung des Attentats auf den König von Serbien, des 20er-Jahre Films von Franziska Busch oder des Gedichts der Oktoberengel und der Studie eines Embryos von da Vinci, die wiederum auf die Lebensgeschichte der Terroristen anspielt – auch sie waren einmal Kinder, haben eine Vergangenheit. Eine weitere Variation Kluges Verfahren des Erzählens in Lebensläufen (s.o.).

Die inhaltliche Verknüpfung des Liedes mit dem Begriff des Herbstes baut wiederum eine Brücke von der filmisch thematisierten Vergangenheit zur Gegenwart, zum Herbst 1977, der mitsamt seinen (politischen) Ereignissen die Ausgangslage des Films bildete. Auffallend ist außerdem, dass Tschaikowskys *HERBSTLIED* innerhalb der Montage zumeist dem akustischen Element der Stille entgegengestellt ist, das im Verlauf des Films ebenfalls häufig Verwendung findet und die Akustik kontrastreich macht. Die Stille geht Tschaikowskys *HERBSTLIED*

²⁶⁷ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:37

²⁶⁸ Spillmann/Färber, „Alexander Kluge – Chronist des Jahrhunderts“, 00:22

stets voraus, wodurch das Klavierstück um so deutlicher hervorgehoben wird.

Die Stille als eigenständiges akustisches Element ist immer wieder im Film zu finden. Kluge lässt hier die Bilder für sich sprechen: Durch jeglichen Verzicht auf akustische Untermalung wird der Inhalt der Bilder und deren Wirkung hervorgehoben. Beispiele hierfür sind unter anderem die Panoptikum-Bilder von Gabi Teichert und die Bilder zum Attentat in Marseille.

Zu erwähnen sind weitere Musikzitate, die den Film musikalisch und inhaltlich begleiten oder unterstreichen und die auf Grund ihres Textgehalts kulturelle bzw. politische Bedeutung haben und meist mit konkreten historischen Ereignissen in Verbindung stehen. Dies sind unter anderem das Arbeiterlied AUF, AUF ZUM KAMPF!, das hier auch im Zusammenhang mit Rosa Luxemburg zitiert wird und auf die Arbeiterbewegung der 20er Jahre anspielt, ebenso wie Wolfgang Biermanns Lied UND ALS WIR ANS UFER KAMEN, das wiederum vermehrt die Gegenwart und die Frage nach einer Zukunft thematisiert. Ein weiteres Beispiel ist Joan Baez' HERE'S TO YOU, das bekannte Lied zu Ehren zweier hingerichteter Arbeiter, die in einem fragwürdigen Prozess von den USA zum Tode verurteilt und 1977 schließlich posthum rehabilitiert wurden, worauf im Folgenden noch eingegangen wird.

Während das zuerst beschriebene Musikzitat von Tschaikowsky in erster Linie auf Grund seiner Wiederholung Sequenz-übergreifend zusammenhangstiftend ist – die Assoziation „Herbst“ funktioniert nur, wenn der Rezipient das Stück und dessen Hintergrund kennt, stellen die anderen beschriebenen Musikelemente infolge ihrer ikonografischen Bedeutung bzw. auf Grund ihres Textes einen Zusammenhang her zwischen Bild und Ton bzw. mit der Gesamtmontage.

Durch diese Art der thematischen akustischen bzw. musikalischen Untermalung im Rahmen der Montage können beim Zuschauer Zusammenhänge, Verknüpfungen und Assoziationen in Bezug auf verschiedene historische und/oder aktuelle politische Ereignisse bewirkt werden. Zudem können sie den Zuschauer auf emotionaler Ebene ansprechen und ihn zu Assoziationen mit individuellen Erfahrungen anregen.

Auch auf der Ebene des Inhalts enthalten die formell wie inhaltlich teils sehr unterschiedlichen Sequenzen verschiedene Motive, die im Rahmen eines übergeordneten Kontextes in Verbindung zu einander stehen: Themenkomplexe mit leitmotivischem Charakter. Ein Beispiel hierfür ist unter anderem der Tod aus Gründen der Staatsräson, durch staatliche Gewalt. So weisen zum Beispiel die

Todesfälle von Rosa Luxemburg und Erwin Rommel, des Königs von Serbien oder des Kronprinzen und dessen Geliebter historisch wie politisch keinerlei direkte Verbindung zueinander oder gar zu den Todesfällen des Deutschen Herbstes auf. Eine Verbindung zueinander haben sie jedoch insofern, als alle hier genannten Todesfälle mit Gründen der Staatsräson in direktem oder indirektem Zusammenhang stehen. Eine Thematik, die bei den aktuellen Ereignissen im Herbst 1977 im Vordergrund steht.

Im Verlauf des Films werden immer wieder verschiedene Todesfälle thematisiert, die im weitesten Sinne einen politisch-historischen Hintergrund haben. Sie werden einander gegenüber gestellt ohne über einen konkreten Zusammenhang zu informieren. Dies wirft beim Zuschauer Fragen auf, er sucht einen Grund für diese Kombination. Hier wird ein wesentliches Gestaltungsmittel Kluges sichtbar, es geht nicht darum, Fragen mit Hilfe des Films zu beantworten, dem Zuschauer Antworten zu präsentieren. Es geht um die Erfahrung und Assoziation des autonomen Zuschauers, wie sich bereits in der Auseinandersetzung mit Kluges Theorie angedeutet hat (Vgl. 3.2.3.).

In diesen Themenkomplex reicht auch das Motiv des Selbstmords, das vielfach im Film angedeutet wird. Beispiele, die jeweils die Todesnacht von Stammheim ganz konkret thematisieren, finden sich exemplarisch in der Sequenz Gabi Teichert („Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt“), bei Fassbinder („Sie sind Tot! Baader, Ensslin und Raspe. Haben sich umgebracht in den Zellen. Sie hat sich aufgehängt und der Baader und der Raspe haben sich erschossen.“²⁶⁹) oder in dem Gedicht von Biermann („Doch – hätt das verzweifelte Mädchen recht, und käm es heraus übers Jahr, dass der Selbstmord kein Selbstmord war“²⁷⁰). Hier wird auch auf die Debatte um die Frage nach den Todesumständen der drei Stammheim-Insassen angespielt, die in der Presse im Herbst 1977 dominant und einer der Themenschwerpunkte war, die aus Sicht der Regisseure von DEUTSCHLAND IM HERBST in den Medien zu gleichförmig behandelt wurden.

²⁶⁹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:13

²⁷⁰ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 01:03

Eines der wichtigsten Gestaltungsmerkmale von *DEUTSCHLAND IM HERBST* wird bereits im Prolog sichtbar: Entgegen der Rezeptionsgewohnheit des Fernsehens wird mit der Divergenz der visuellen und der akustischen Ebene konfrontiert, der Durchbrechung des Raum-Zeit-Kontinuums. Durch diese Durchbrechung wird der Zuschauer gleich zu Beginn des Films indirekt dazu aufgefordert, seine Wahrnehmung flexibel zu gestalten, jenseits der üblichen Gestaltungsformen des Fernsehens dieser Zeit. Ergänzt wird diese Ausdehnung der Wahrnehmung durch einen weiteren Kontrast sowohl auf visueller als auch vor allem auf inhaltlicher Ebene: auf den Prolog folgt ein Insert mit den schon wiederholt erwähnten Worten der Frau Wilde: „An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören.“ (8. April 1945, Frau Wilde., 5 Kinder)²⁷¹. Hier wird im Zuge der Montage ein weiterer Bruch eingefügt, indem in Form des Zitates ein zeitlicher Sprung vom Jahr 1977 in das Jahr 1945 gemacht wird. Dieses Changieren zwischen verschiedenen Ereignissen und Zeitpunkten, das unter anderem bereits im Prolog oder in der Sequenz über Gabi Teichert erkennbar war, ist ein typisches Gestaltungsmerkmal von Kluges Montageprinzip, das im Verlauf des Films sehr häufig zu finden ist und für den gesamten Film kennzeichnend ist.

DEUTSCHLAND IM HERBST thematisiert also verschiedenste historische Ereignisse auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Dabei setzt sich dieses Geflecht von historischen Ereignissen oftmals lediglich aus Andeutungen zusammen, die jedoch mit Hilfe der Montage in Form von Assoziationsreihen suggestiv funktionieren. Durchzogen von zahlreichen Kontrasten und Parallelen gibt es hier also verschiedene Leitmotive, die sich im Verlauf des Films wiederholen, jedoch in unterschiedlichen inhaltlichen, gestalterischen, optischen bzw. akustischen Zusammenhängen zueinander stehen oder sich ergänzen.

²⁷¹ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:04

Im Zuge der Analyse der Gesamtmontage von DEUTSCHLAND IM HERBST soll abschließend die Organisationsstruktur der Sequenzen auf der Makroebene des Films genauer betrachtet werden. Hierbei fällt auf, dass der Film mit Aufnahmen der Beerdigung Schleyers beginnt und mit Aufnahmen der Beerdigung von Baader, Ensslin und Raspe endet. Diese beiden Beerdigungen rahmen den Film thematisch ein. Es handelt sich hierbei weniger um einen sinnstiftenden Rahmen im Sinne einer konkreten Handlung. Die Beerdigungen bilden hier vielmehr entgegengesetzte Pole und sind deshalb als Bezugspunkte für die anderen Sequenzen und Inhalte zu verstehen, die eher der offenen Struktur einer Collage folgen. Diese Methode der entgegengesetzten Bezugspunkte beinhaltet wiederum die Thematik der Quer- und Längsschnitte, die dabei erfüllt wird.

Diese These wird durch das folgende Zitat Kluges über DEUTSCHLAND IM HERBST unterstrichen:

„Wir haben da eigentlich ein Requiem gebaut. Dieses Requiem enthält eine Trauer um den Tod von Schleyer, auch um den Tod von den auf dem Dornhaldenfriedhof begrabenen Terroristen, aber auch die Trauer [...] von Antigone, die ihren Bruder beerdigt. Diese Beerdigungen, die sind der eigentliche Inhalt des Films.“²⁷²

Bezüglich der beiden Beerdigungen lässt sich feststellen, dass sie nicht nur hinsichtlich der Montagestruktur Gegensätze darstellen: Sie symbolisieren zwei Gesellschaften, zwei Generationen, die hier zusammen kommen: Die Generation der 20er Jahre, die zum Teil die Weimarer Republik und vor allem das Dritte Reich miterlebt, zum Teil in gewisser Weise auch mitgestaltet hat, und auf der anderen Seite eine Generation, die gegen die alte rebelliert hat, die Generation der 68er, die alte Strukturen aufbrechen wollte und unter anderem die mangelhafte Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus kritisierte (s.o.).²⁷³ Die Gegenüberstellung dieser beiden Generationen, die ja im Zuge der Montage im Film

²⁷² Spillmann/Färber, „Alexander Kluge – Chronist des Jahrhunderts“, 00:22

²⁷³ Schlöndorff beschrieb die Beerdigung als traurige und frustrierende Veranstaltung, auf der man gespürt hätte, dass Ende eines Zeitabschnittes gespürt hätte. Mit ihm seien die 68er und Folgejahre und damit auch Hoffnungen und Utopien beerdigt worden und es sei mehr um das Ende von Träumen gegangen, mit denen man einst aufgebrochen war, als darum, Terroristen zu begraben. Vgl. „Interview mit Volker Schlöndorff“, 00:15f

erfolgt, beinhaltet auch Kluges Methode des Erzählens in Lebensläufen: Denn erst in der Kette einer Chronik von Generationen wird etwas erzählbar und wirklich.²⁷⁴

So lässt sich wiederum der Bogen spannen zur Bedeutung des Erzählens für Kluge: Erzählen ist für ihn eine Grundform der Öffentlichkeit und erfolgt am effektivsten in Lebensläufen, über Generationen. Der Zuschauer ist nach Kluge ein Produzent seiner Erfahrung in Lebensläufen, die erst dann wirklich werden, wenn Generationen sie erzählen. In *DEUTSCHLAND IM HERBST* sind solche Generationen im Rahmen der beiden Beerdigungen vertreten.

Das Erzählen in Lebensläufen lässt sich übertragen auf die Montagestruktur des Films: Wie bereits erläutert, geht es Kluge um die individuellen Erfahrungen des Zuschauers, die er in Form von Assoziationen in den Film mit einfließen lassen kann, um neue Zusammenhänge zu erhalten. Dafür bedarf es keiner Vorschrift oder Erklärung des Autors, der Rezipient soll keineswegs eine Moral vorgeschrieben bekommen, wie bei einer Fabel. Kluge verweist hier lediglich auf Orientierungspunkte, die in einem übergeordneten Sinn zu verstehen sind. Mit Hilfe dieser Orientierung kann man mit seinen Erfahrungen besser umgehen, man kann sie sortieren.

Der entscheidende Begriff ist also Orientierung. Im Falle von *DEUTSCHLAND IM HERBST* erfolgt Orientierung auf mehreren Ebenen. Zum einen auf der Ebene der Zeit, die sowohl innerhalb einer Sequenz bzw. eines Themenabschnitts ein konkreter Bezugspunkt sein kann, aber auch darüber hinaus: in einem übergeordneten Sinn können Ereignisse bzw. Themenkomplexe in einen Bezug zueinander, aber auch, und das ist hier das entscheidende, in einen Bezug zur Vergangenheit, Gegenwart und/oder Zukunft gestellt werden. Sie bilden das Feld der Orientierung, innerhalb dessen sich Erfahrung ausbreiten kann, in dem Assoziationen erfolgen. Hinzu kommt im Falle von *DEUTSCHLAND IM HERBST* eine weitere Ebene der Orientierung, wie im Verlauf der Analysen der Einzelsequenzen ersichtlich wurde: Hierbei handelt es sich um das Verhältnis von Öffentlich und Privat (bzw. innerlich und äußerlich) das bereits in Kluges Theorie Erwähnung fand (Vgl. 3.2.1.).

²⁷⁴ Spillmann/Färber, „Alexander Kluge – Chronist des Jahrhunderts“, 00:13

Hieran lässt sich die Vorgehensweise der Montage von Kluge zusammenfassen: In der Spanne zwischen Aktualität und Vergangenheit ist Zusammenhang erzählbar, weshalb für Kluge auch das Erzählen in Lebensläufen von so großer Bedeutung ist.²⁷⁵ Im Film wird dies in vielerlei Hinsicht angedeutet: Neben den Familienalbum-ähnlichen Fotos des Wehrmachtsoffiziers in der Sequenz Gabi Teicherts ist hier der Lebenslauf von Manfred Rommel exemplarisch.

Im Sinne der oben genannten Orientierungspunkte wird neben Vergangenheit und Gegenwart auch der Blick auf Zukünftiges thematisiert. Dies erfolgt beispielsweise in Wolfgang Biermanns Frage „Was wird wohl aus unseren Träumen“ oder in der Diskussion Fassbinders mit seiner Mutter, welche Herrschaftsform für die Zukunft das Beste wäre. Für Kluges Art der Montage ist zudem die letzte Einstellung des Films von Bedeutung, die musikalisch von dem bereits erwähnten Lied *HERE'S TO YOU* von Joan Baez untermalt wird. Auch hier scheint der Blick in die Zukunft gerichtet: Das Lied prangert das Fehlverhalten einer Regierung, eines Staates an, das erst Jahrzehnte später offiziell eingestanden wurde. Im Film sieht man wie erwähnt eine Mutter mit Kind per Anhalter den Ort des Geschehens verlassen. Diese beiden, insbesondere das Kind, können stellvertretend für die folgenden Generationen verstanden werden, für die Wirkung der aktuellen Ereignisse auf die Zukunft. Die Kombination mit den politisch-historischen Hintergründen des Lieds von Joan Baez wirft die Frage auf, ob vielleicht auch die Ereignisse des Deutschen Herbstes 1977 – ähnlich wie im Falle von Nicola Sacco und Bartholomeo Vanzetti - in einigen Jahren, Jahrzehnten in einem anderen Licht erscheinen. Womöglich müssen sogar Fehler seitens der Obrigkeit eingestanden werden. Hier setzt der Prozess der Verarbeitung ein.

²⁷⁵ *Deutschland im Herbst* (DE 1978), 00:13

5. Resümee

„Wir erwarten vom Zuschauer folgendes: dass er ruhig und genau hinsieht, dass er dem Timing dieses Films vertraut, dass er sich nicht dadurch verwirren lässt, dass der Film anders geschnitten ist als Filme im Fernsehen oder als Filme, die im Kommerz-Kino gezeigt werden, dass er sich den Bildern anvertraut.“²⁷⁶

Im Verlauf dieser Arbeit hat sich herauskristallisiert, dass der Film trotz der Beteiligung zahlreicher verschiedener Regisseure und Autoren ganz deutlich die Handschrift Kluges trägt.

Entstanden aus einem aktuellen Anlass heraus ist DEUTSCHLAND IM HERBST eine Reaktion auf den damals herrschenden Tenor in den deutschen Medien bzgl. der Ereignisse im Herbst 1977. Eine Gruppe von Filmemachern des Neuen Deutschen Films, darunter auch Alexander Kluge, hatte es sich zum Ziel gesetzt, eine Gegenöffentlichkeit herzustellen zu der ihrem Empfinden nach gleichförmigen Berichtserstattung in den öffentlichen Medien.

Der Begriff der Öffentlichkeit, maßgeblich geprägt von Kluge und Negt in deren Werk „Öffentlichkeit und Erfahrung“, bildet dabei die theoretische Grundlage des Films, was ein erster Hinweis auf die Bedeutung Kluges für diesen Film ist.

Im Rahmen der in dieser Arbeit erörterten Theorie Kluges erfolgt zudem die Thematisierung des Realismusbegriffes, in dessen Kontext sich Kluge unter anderem mit der Wahrnehmung des Zuschauers auseinandersetzt. Der Dialog mit dem Zuschauer, den Kluge in seinen Filmen versucht herzustellen, ist dabei ebenfalls ein zentraler Aspekt innerhalb seiner Theorie und bildet außerdem die Grundlage für Kluges Vorgehen hinsichtlich seines Prinzips der Montage. Mit dem Grundgedanken, dass sich eine Geschichte bzw. ein Film erst im Kopf des Zuschauers realisiert, fordert Kluge sein Publikum unterschwellig dazu auf, die

²⁷⁶ Alf Brustellin/Rainer Werner Fassbinder/Alexander Kluge/Volker Schlöndorff/Bernhard Sinkel, „'Deutschland im Herbst': Worin liegt die Parteilichkeit des Films?“, *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, Hg. Petra Kraus, Natalie Lettenewitsch, Ursula Saekel, Brigitte Bruns/Matthias Mersch, München: Münchener Filmzentrum 1997, S. 80-81, hier S. 80.

Wahrnehmung flexibel zu gestalten, jenseits der üblichen Rezeptionsgewohnheiten. Dies erfolgt im Zuge des Montageprinzips von Kluge, das gekennzeichnet ist von Parallelen und Kontrasten, von dem sich Bewegen zwischen verschiedenen Ebenen und Zeiten sowie dem Kontrastieren bzw. assoziativen oder dialektischen Kombinieren zahlreicher historischer und politischer Bezüge in Form von unterschiedlichsten Medien und Dokumenten, was zu Brüchen, Diskontinuitäten führt. So entstehen Zwischenräume, innerhalb derer individuelle Assoziationen entstehen und Erfahrungen kombiniert werden können. Hier wird deutlich, was Kluges filmische Handschrift maßgeblich prägt: sein Prinzip der Montage.

Da die Fülle an Informationen, die durch diese Vorgehensweise bedingt ist, die Gefahr der Verwirrung infolge von Reizüberflutung mit sich bringt, setzt Kluge dem eine Form von Orientierung entgegen. Diese Orientierung erfolgt in der Verwendung verschiedener Themenkomplexe, die an Hand von Orientierungspunkten einen übergeordneten Sinn erhalten, der Assoziationen und Bezüge ermöglicht und dem ganzen einen tieferen Zusammenhang gibt.

In DEUTSCHLAND IM HERBST zeigt sich die Handschrift Kluges und seines filmischen Schaffens insgesamt in der Verwendung unterschiedlicher Materialien (Dokumente, Medien, etc.) im Kontext gesellschaftlicher Ereignisse und Phänomene. Diese nimmt er in Form der für ihn typischen Montage in den Film auf und setzt sie mal dokumentarisch, mal fiktional ein.

Kein Filmfragment, keine Sequenz für sich alleine betrachtet, vermag auszudrücken, was der Film als Ganzes schafft. Die Kombination bzw. Montage der Einzelsequenzen ist im Umkehrschluss für das Gesamtprojekt unverzichtbar.

Es geht dabei nicht um jedes Detail, wichtig ist die Summe an Informationen, die der Film beinhaltet. Er bietet dem Zuschauer ein breites Feld an verschiedenen mehr oder weniger eindeutigen Verweisen, die sich gegenseitig bedingen. Einzeln, jeweils für sich betrachtet, sind die jeweiligen Sequenzen ebenso Fragmente, wie die, die Kluge in seiner Sequenz bei Gabi Teichert in Form von Assoziationsmontagen montiert. So wie Kluge Aspekte, Fragmente und historische Dokumente verwendet und sie in dialektischen Bildern montiert, so überträgt er dieses Verfahren ebenso auf die einzelnen Sequenzen im Film: Auch sie reiht er assoziativ, kontrastreich aneinander, sodass sie auf zahlreichen Ebenen Bezug zueinander erhalten - verschiedene Fragmente auf unterschiedlichen Ebenen werden so im Film zu einer

Einheit, zu einer „Stimme“.

Im Film DEUTSCHLAND IM HERBST spiegelt sich also die zuvor erörterte Theorie Alexander Kluges deutlich erkennbar wieder.

Die Besonderheit des Films liegt im Prozess seiner Entstehung, der geprägt ist von der Intention der beteiligten Regisseure. Durch die Handschrift Kluges, seine Theorie und deren Umsetzung in Form der Montage, erhält DEUTSCHLAND IM HERBST seine filmhistorische Relevanz.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Bibliografie

Aust, Stefan, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, München: Willhelm-Goldmann-Verlag 2010.

Brustellin, Alf/Rainer Werner Fassbinder/Alexander Kluge/Volker Schlöndorff/Bernhard Sinkel, „'Deutschland im Herbst': Worin liegt die Parteilichkeit des Films?“, *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, Hg. Petra Kraus, Natalie Lettenewitsch, Ursula Saekel, Brigitte Bruns/Matthias Mersch, München: Münchener Filmzentrum 1997, S. 80-81.

Bandeili, Andrea, *Ästhetische Erfahrung in der Literatur der 1970er Jahre. Zur Poetologie des Raumes bei Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluge und Peter Handke*, Bielefeld: transcript 2014.

Buchka, Peter, „Von der Utopie zur Atopie. Eine polemische Bilanz und der Versuch einer Prognose“, *Jahrbuch Film 77/78. Berichte/Kritiken/Daten*, Hg. Hans Günther Pflaum, München, Wien: Hanser 1977.

Eder, Klaus (Hg.)/Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, Arbeitshefte Film 2/3*, München/Wien: Hanser 1980.

Frisch, Simon, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007.

Gregor, Ulrich, „Interview von Ulrich Gregor (1976)“, *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8³1999, S. 198-215.

Habich, Christiane, „Juliane Lorenz – über Fassbinder und ‚Deutschland im

Herbst““, *Deutschland im Herbst. Extras*, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009; (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

„Interview mit Volker Schlöndorff“, *Deutschland im Herbst. Extras*, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009; (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam ²2007.

Norbert Grob, „Autorenfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 49-53.

Grob, Norbert, „Neuer Deutscher Film“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 464-470.

Gronemeyer, Andrea, *Schnellkurs Film*, Köln: Dumont ³2007.

Habermas, Jürgen (Hg.), „Nützlicher Maulwurf, der den schönen Rasen zerstört. Lessing-Preis für Alexander Kluge“, *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 136-149.

Heller, Heinz-B., „Dokumentarfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 149-154.

Heller, Heinz-B., „Nouvelle Vague“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S. 481-486.

Husmann, Wenke, „Zum Tod von Peter Schamoni. Filmen aus Liebe zur Kunst“, *Zeit Online. Film & TV*, www.zeit.de/kultur/film/2011-06/schamoni-kluge 2011, 20.06.2011.

Kaes, Anton, „Der Neue Deutsche Film“, *Geschichte des Internationalen Films*, Hg. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 566–581.

Kaes, Anton, „Über den nomadischen Umgang mit Geschichte“, *text und kritik* 85/86. *Alexander Kluge*. Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: edition text + kritik 1985, S. 132-144.

Kluge, Alexander, *Chronik der Gefühle*, Bd. 2, Frankfurt: Suhrkamp ³2000.

Kluge, Alexander, „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte. Die Utopie Film“, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, Hg. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk8 ³2011.

Kluge, Alexander, „Deutschland im Herbst“, *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1979, S. 19-37.

Kluge, Alexander, *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1979.

Kluge, Alexander, „Die realistische Methode und das sogenannte Filmische (1975)“, *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Alexander Kluge, Christian Schulte (Hg.), Berlin: Vorwerk 8 ³2011, S. 104-110.

Kluge, Alexander, „Die schwerste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft (1975)“, *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Alexander Kluge, Christian Schulte (Hg.), Berlin: Vorwerk 8 ³2011, S. 115 - S. 121.

Kluge, Alexander (Hg.), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur Realistischen Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

Kluge, Alexander (Hg.), „Literarischer Autor. Die Theorie...“ *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o.J.,

23.06.2011.

Kluge, Alexander, *Neue Geschichten. Hefte 1-18. „Unheimlichkeit der Zeit“*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Kluge, Alexander/Oskar Negt, *Der unterschätzte Mensch (II). Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2001.

Kluge, Alexander/Oskar Negt, *Maßverhältnisse des politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

Kluge, Alexander/Oskar Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung: zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁵1977.

Kluge, Alexander/Christian Schulte (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Berlin: Vorwerk 8 ³1999.

Kraushaar, Wolfgang, „Das Ende der RAF“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49302/das-ende-der-raf?p=all>, 08.2007, 30.03.2013.

Kuchenbuch, Thomas, *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau ²2005.

Lewandowski, Rainer, *Die Filme von Alexander Kluge*, Hildesheim: Olms 1980.

Lewandowski, Rainer, „Literatur und Film bei Alexander Kluge“, *Alexander Kluge*, Hg. Thomas Böhm-Christl, Frankfurt: Suhrkamp 1983.

Meinhof, Ulrike, „Das Konzept Stadtguerilla“, *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Hg. ID-Verlag, Martin Hoffmann (Bearb.), Berlin: ID-Verlag 1997.

Nitsche, Lutz, *Erzählverfahren im Montagefilm von Alexander Kluge. Am Beispiel von „Die Macht der Gefühle“*, Hamburg: Diplomica 1996.

Prinzler, Hans Helmut/Eric Rentschler (Hg.), „Oberhausener Manifest“, *Augenzeugen. 100 Texte deutscher Filmemacher*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1988.

Rack, Jochen, „Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack“, *Neue Rundschau*, Heft 1/2001, S. 71-91.

Reichmann, Wolfgang, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld: Aistheses 2009.

Schlöndorff, Volker, *Gudrun Ensslin*,
<http://www.volkerschloendorff.com/personen/gudrun-ensslin/> 2008, 14.03.2014.

Schröder, Christian, „Interview mit Alexander Kluge: ‚Die Grausamkeit soll aufhören‘“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-grausamkeit-soll-aufhoeren/1068906.html> 15.10.2007, 19. Juni 2011.

Scheunemann, Dietrich, „‚Konstellationen‘. Ästhetische Innovation und politische Haltung in *Deutschland im Herbst*“, *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 77–88.

Schröder, Christian, „Interview mit Alexander Kluge: ‚Die Grausamkeit soll aufhören‘“, *Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-grausamkeit-soll-aufhoeren/1068906.html> 15.10.2007, 19. Juni 2011.

Schulte, Christian, „Alexander Kluge. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/alexander-kluge.html> o. J., 2.01.2015; („Alexander Kluge“, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Edition Text + Kritik

⁸¹2005).

Schulte, Christian (Hg.), „Cinéma Impur“, Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, Berlin: Vorwerk 8³1999.

Schulte, Christian, „Cross-Mapping. Aspekte des Komischen“, *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Hg. Christian Schulte/Rainer Stollmann, Osnabrück: Rasch 2000, S. 219-232.

Schulte, Christian (Hg.), *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Berlin: Vorwerk 8 2012.

Schulte, Christian, *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012.

Schulte, Christian (Hg.), „Enzyklopädie der Erfahrung“, *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 9-12.

Schulte, Christian, „Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge“, *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 53-76.

Schulz, Jan-Hendrik, „Einführung: Zur Geschichte der Roten Armee Fraktion (RAF) und ihrer Kontexte. Eine Chronik“, *Zeitgeschichte-Online*, <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/einfuehrung-zur-geschichte-der-roten-armee-fraktion-raf-und-ihrer-kontexte>, Mai 2007, 2.07.2013.

Seewald, Berthold, „François Truffaut, ein Revolutionär des Kinos“, *Die Welt.de*, <http://www.welt.de/kultur/kino/article13852485/Francois-Truffaut-ein-Revolutionaer-des-Kinos.html> 2012, 06.05.2013.

Spielmann, Yvonne, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München: Fink

1994.

Spillmann, Markus/Marco Färber, „Alexander Kluge – Chronist des Jahrhunderts“, *NZZ Standpunkte*, 26.05.2013,
<http://www.srf.ch/play/tv/nzz-standpunkte/video/alexander-kluge-chronist-des-jahrhunderts?id=7ea23b41-4b46-4ebf-8058-6ccb392f4f9>, 2.01.2015.

Stollmann, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg: Junius²2010.

Stollmann, Rainer, „Der Filmmacher...“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o. J., 23.06.2011.

Stollmann, Rainer, „Literarischer Autor. Der Autor...“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor.html> o. J., 23.06.2011.

Stollmann, Rainer, „Zur Person“, *Alexander Kluge. Kairos Film. dctp*, Hg. Alexander Kluge, www.kluge-alexander.de/zur-person.html o. J., 23.06.2011.

Trinius, Stephan, „Die 68er Bewegung. Interview mit Prof. Gerd Langguth“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49198/die-68er-bewegung?p=all> 2007, 30.03.2013.

Türschmann, Jörg, „caméra stylo“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Hg. Hans Jürgen Wulff, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=571> 2011, 3.06.2013.

Uecker, Matthias, „Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis“, *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hg. Christian Schulte/Winfried Siebers, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 82-104.

Wenzel, Eike Friedrich, „Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme“, *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*,

Hg. Christian Schulte, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 117-136.

Wenzel, Eike, *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er Jahren*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

Wesel, Uwe, „Der Prozess von Stammheim“, *Bundeszentrale für politische Bildung* <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49264/prozess-von-stammheim> 2007, 15.04.2013; ("Strafverfahren, Menschenwürde und Rechtsstaatsprinzip - Versuch einer Bilanz der RAF-Prozesse", *Die RAF und der linke Terrorismus*, Hamburg: Hamburger Edition HIS 2007).

Winkler, Willi/Alexander Kluge, „Schatzsucher des Glücks“, *Süddeutsche Zeitung (München)*, 17.09.2003.

6.2. Filmografie

Deutschland im Herbst, Regie: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, u.a., DVD-Video, Arthaus, Filmverlag der Autoren, Kinowelt GmbH 2009, (*Deutschland im Herbst*, Deutschland 1978).

7. Abstract

Geschichte im Film ist ein häufig verwendetes Mittel, sich mit verschiedensten historischen Ereignissen auseinanderzusetzen respektive über sie zu informieren. Ein Beispiel für ein solches geschichtliches Ereignis ist der Deutsche Herbst 1977 und das Phänomen der RAF, welches vielfach Anlass zur filmischen Auseinandersetzung gab.

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich in diesem Zusammenhang mit dem Film DEUTSCHLAND IM HERBST auseinander, der in Zusammenarbeit verschiedener Regisseure entstanden ist. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf Alexander Kluge und dessen gestalterischem Einfluss auf den Film. Von Kluges Theorie ausgehend war das Ziel der beteiligten Regisseure, mit Hilfe des Films Gegenöffentlichkeit zu erzeugen. Nach einer Darstellung der damaligen politischen und gesellschaftlichen Situation Deutschlands - in deren Zusammenhang der Film, auch geprägt von dem Aspekt der Aktualität, entstanden ist - setzt sich die Arbeit mit wesentlichen Gesichtspunkten Alexander Kluges Theorie auseinander und untersucht anschließend, inwiefern diese in den Film und insbesondere dessen Gesamtmontage, die Kluge unterlag, hineinfließt und mit welchen filmischen Mitteln sie umgesetzt wird.

Lebenslauf:

Julia Maria Goder

Ausbildung:

Seit 2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
 Universität Wien

2006 Abitur

1997-2006 Landheim Schondorf am Ammersee
 Neusprachliches Gymnasium

1993-1997 Grundschule Utting am Ammersee

Berufliche Erfahrung:

2006 Praktikum bei Bavaria Film GmbH (Produktion)

2013 Praktikum bei gww-Design (Text, Recherche, Projektmanagement)

Interessen: Fotografie, Film, Theater, Literatur, Reisen, Natur, Sport
 (Springreiten, Skifahren, Bergsteigen, Beachvolleyball)