

"Menschen sind keine Wirklichkeitssucher" : Gespräch mit Alexander Kluge über Musik, Oper und Gefühle

Autor(en): **Jansen, Peter W. / Kluge, Alexander**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **48 (2006)**

Heft 271

PDF erstellt am: **06.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunstblut
trifft
Herzblut

in der
Stille

Ein Soldat
wird von
einem
Militärarzt

beginnt ebenfalls

zu
zielen

FILMBULLETTIN Wenn man die Musikstücke in Ihren Filmen identifizieren will, braucht man mehrere Experten, für Konzert- und Klaviermusik, für die Oper, für Volksweisen, für Schlager, für Kaffeehaus- und andere Unterhaltungsmusik. Vielleicht gibt es deshalb in all den Büchern, die über Ihre Filme geschrieben worden sind, keine Filmografie mit Musikangaben. Das liegt natürlich nicht zuletzt an Ihnen selbst. Denn in den Credits der Filme mag es alle möglichen Angaben geben, aber keine zur verwendeten Musik. Bei Ihrer sonst so rühmenswerten Präzision und Detailgenauigkeit ist das eher rätselhaft.

ALEXANDER KLUGE Es gibt immer die GEMA-Liste (die Liste für die Urheberrechtsgesellschaft), zuverlässig aufgestellt. Insofern kann man diese Musiken verfolgen. Aber sie sind im Grunde so wie die Bilder, die ja auch nicht bezeichnet werden könnten wie etwa Aufnahme am Hauptbahnhof Frankfurt, oder Grossaufnahme, das würde ja nicht sehr viel sagen. Diese Musiken sind im Grunde genauso wie die Fotografien, das, was die Kamera tut, also eigentlich der Film. Begleitmusik hab ich noch nie gemacht. Es gibt von Nietzsche einen Satz: Ohne Musik ist alles Leben ein Irrtum. Und das ist bei mir ein Glaubensbekenntnis.

FILMBULLETTIN Ich möchte jetzt nicht gern bei Ihren Anfängen weitermachen, sondern vorschlagen, dass wir uns von Ihren aktuellen Produktionen, also von den Beiträgen Ihrer Firma dctp für Ihre Fernsehmagazine, vor allem «10 vor 11», die man zu später Nachtzeit bei Vox und RTL sehen kann – dass wir uns von dort nach vorn durchgraben. – Bei Ihrem 25-Minuten-Feature *EINE FRAU WIE EIN VULKAN* ist mir aufgefallen, dass Sie hier etwas machen, das ich bis dahin bei Ihnen nicht beobachten konnte: Sie analysieren ein Stück Musik, eine Opern-Sequenz, indem ein Terzett plus Aktschluss zuerst auseinandergenommen und dann wieder zusammengesetzt wird. Dabei geht Ihnen der Orchesterleiter John Fiore zur Hand, und Sie verwenden als Spielmaterial Aufnahmen von einer Inszenierung, die Werner Schroeter an der Oper am Rhein in Düsseldorf besorgt hat. Am Anfang sieht und hört man John Fiore am Piano: mit dem Klavierauszug der Oper «Norma» von Vincenzo Bellini. Bellini und speziell seine Oper «Norma» haben es Ihnen offenbar besonders angetan.

ALEXANDER KLUGE John Fiore, ein Mensch aus einer Ahnenkette, die nach Italien zurückreicht, aber aus Seattle, ein US-Bürger, einer der grossen Dirigenten an der Deutschen Oper am Rhein, ist ein besessener Mensch. Und mich interessieren die Töne, die in seinem Kopf sind, während er dirigiert,

und das kann ich nur, indem ich ihn darstelle, indem ich ihn verführe, sich ans Klavier zu setzen, und wes das Herz übertoll ist, dem fliesst der Mund über. Und «Norma» ist eine Oper, in der die Schicksale anders als bei Medea undsoweiter gelöst sind. Diese Druidin, diese Tochter des Miraculix, wird betrogen von dem Besatzer, dem Römer, also wie eine Irakerin von einem amerikanischen Besatzungssoldaten. So wie in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* von Fassbinder eine Frau leidet, weil sie von einem Besatzungsoffizier genommen und betrogen wird. Und sie rächt sich aber nicht. Sie hat alle zum Schluss in der Hand, könnte sie opfern. Nein, sie opfert sich selbst. Und das ist jetzt Gegenstand der grossen zwei Finali in «Norma», und das Finale zum ersten Akt lohnt sich sozusagen in Grossaufnahme zu entwickeln. Das ist nicht etwa eine musikalische Analyse, sondern das, was man das Gegenteil einer Totale nennen würde, nämlich eine Grossaufnahme, da muss ich jetzt hineinblicken in die Töne, die im Kopf von Menschen sind, in der Sopranistin Alexandra von der Weth und des John Fiore, des musikalischen Leiters, und ich konzentriere mich in dieser Sendung auf ein Terzett und eine Szene statt auf die gesamte Oper.

FILMBULLETTIN Danach machen Sie und John Fiore etwas nahezu Verrücktes, jedenfalls etwas Unmögliches: er versucht, weiter am Klavier, das Terzett zu singen, drei Stimmen auf einmal, was natürlich nicht geht.

ALEXANDER KLUGE Ich glaube, dass das nicht etwa nicht geht, sondern dass Perspektivität in der Aufzeichnung von Musik etwas ganz normal und elementar Filmisches ist. Uns hat das Luigi Nono beigebracht, der bei der «Götterdämmerung» in der Aufführung von Gielen in Frankfurt die Mikrophone, so wie es die Kamera bei Grossaufnahme tut, auf einzelne Orchesterteile gesetzt hat. Und hier merkt man jetzt plötzlich, dass Richard Wagner ein Kammermusiker der besten Art ist. Dass wenn man den Vollton, den synthetisierten Gesamtklang, wegnimmt, die eigentlichen Qualitäten von Wagner hervortreten, also Dekonstruktion als Aufhellung der Qualität. Das macht der Film immer schon, indem er zwischen Totale und extremer Grossaufnahme im Stummfilm abwechselt. Und das mache ich jetzt hier bei «Norma», indem ich sozusagen die Partitur, die ja nur der Dirigent interpretieren kann und in dem natürlich diese Stimmen unauflöslich ineinandergreifen, von dem Dirigenten singen lasse. Es ist geradezu albern, die Einzelheiten zu singen, wie man's im Konzert täte, im

Opernkonzert. Man muss auf Kosten des abstrakten Qualitäts- oder Schönheitsbegriffs, als könne man immer etwas Ganzes schaffen, sich in das Detail verlieben. Sehn Sie, Sie haben auf der einen Seite die ewig lebenden Ruinen von Herculeaneum und Pompeji. Das ist dekonstruiert, das ist zerstört und lebt länger als die ganzen Tyrannenbauten eines Caracalla oder eines Nero, die längst zugrunde gingen und sehr viel prächtiger und schöner aussahen, als sie gerade gebaut waren. Damit hat Kunst zu tun. Und wenn ich das tue, kommt etwas hervor, eine Spur von Bellini, eine Spur von 1834. Es ist ganz schwer, so etwas ernst zu nehmen, wenn man heute lebt. Und das ist das Pathos, das in dieser Methode steckt.

FILMBULLETTIN Gehört zu dieser Überlegung auch eine Beobachtung, die ich bei diesem Finale gemacht habe? Dass Sie mit der Kamera auf Alexandra von der Weth bleiben, auch wenn sie nicht singt. Jede andere Opern-Darstellung im Fernsehen hätte auf die anderen Darsteller umgeschnitten. Sie aber bleiben auf der Norma, das heisst in diesem Fall auf der geradezu extremen mimischen und gestischen Artikulation der Alexandra von der Weth. Mich hat das an Filme von Werner Schroeter erinnert, etwa an die früh verstorbene Magdalena Montezuma, die, solange sie lebte, Schroeters Primadonna war. Was hatten Sie mit dem geradezu schmerzhaft verweigerten Umschnitt auf die anderen Personen im Sinn?

ALEXANDER KLUGE Das ist ganz natürlich, denn in einer solchen Person, die sich eben noch aufgeregt hat als Sängerin, bei der sind alle Impulse, das ganze Blut, die Lunge undsoweiter noch tätig. Und insofern hört sie nicht auf, in der Pause zu singen. Es ist albern, immer auf die sogenannte Hauptsache zu gehen. Das ist ja ein naschhaftes Verhältnis; wir aber sind gründliche Leute im Film, wir sind verantwortlich dafür, dass wir bei einer Person verharren, während sie arbeitet, und dazu gehört die Pause mit dazu.

FILMBULLETTIN Bleiben wir noch bei Bellini. In einem anderen Magazinbeitrag – *KAMIKAZE FÜR DAS LAND DER LIEBE* – beschäftigen Sie sich mit der Romeo- und Julia-Oper, der lyrischen Tragödie «I Capuleti e i Montecchi», und zwar nur mit dem letzten Akt.

ALEXANDER KLUGE In diesem Film ist eine Geschichte, die mich sehr bewegt: Romeo und Julia, wen bewegt die nicht, darge stellt an Hand dieser Partitur von Bellini. Ich hatte aber am Tag vorher *ROMEO + JULIET* von Baz Luhrman mit DiCaprio gesehen, der in einem Mafia-Milieu, aber mit den

Texten Shakespeares eine Gegenwart schafft; Shakespeare wird deutlich entstaubt. Wenn Sie diese Geschichte nehmen, dass also ein Mensch aus einem anderen Clan eine junge Frau begehrt, und zwischen die Liebenden kommen die Interessen zu stehen, und es führt zum Tod von beiden –: dann können Sie das ja auch mit DiCaprios Hilfe auf den Untergang der Titanic beziehen, bei dem ist das noch deutlicher: aus dem Unterbau des Schiffes kommt der Liebhaber hervor, und auch er stirbt. Für mich ist das eine Einheit. Und das ist wieder eine Einheit mit Bellini. Es gibt einen sehr frühen Film, GOLDDIGGERS – das sind Frauen, die ihre Männer im Ersten Weltkrieg zu Krüppeln gemacht sehen –, und daraus ist eine Revue gemacht worden, in der diese Frauen sich durchsetzen. Das ist jetzt wiederum die Gegenwart zu Romeo und Julia, das ist eine Wende des Schicksals aus eigener Kraft, und zwar aus den Kräften von Frauen, denen man's zu Anfang des Stücks nicht zutraut. Und es ist gleichzeitig eine Gegenwart zu Bellini, weil es eine absolut triviale Revue ist, Operette.

FILMBULLETIN Sie haben Ihre Sendung KAMIKAZE FÜR DAS LAND DER LIEBE im Untertitel auch «Belcanto pur unter Wasser» genannt, und Sie setzen ja auch Aufnahmen von der Opern-Inszenierung nicht nur in einen Fernsehapparat, sondern auch richtig unter Wasser. Eine doppelte Verfremdung?

ALEXANDER KLUGE Nein. Die menschliche Seele, sagt Freud, ist ein Unterwasserwesen, und man muss den Test aushalten, dass man Handlungen auf der Bühne auch unter Wasser noch lebendig findet. Sehen Sie mal, es gibt doch so viele Gedichte über untergegangene Städte, über ein Leben in der Tiefsee undso weiter, und diese Phantasierichtungen sind nicht willkürlich, sondern sie gehören zu uns Menschen wie eine Schatzkiste, die wir lebenslänglich mit uns tragen, hinzu. Wir haben diese Märchen schon im Kopf, während wir sie noch gar nicht erzählen können. Und wenn Sie es jetzt auf die Ebene der Musik zurückführen, dann ist das Kontrastpaar die Belcanto-Musik von Bellini im Vergleich zu «Quasi una fantasia» von György Kurtág, der die Töne von Beethoven aus der berühmten Liebessonate Adornos, «Quasi una fantasia», genommen und zu einer modernen Musik gestaltet hat. Die ist kristallin, die ist so kurz, wie Tacitus erzählt, das absolute Gegenteil von dieser ausschweifenden, schwingenden Belcanto-Musik. Und diesen Gegensatz und sechzig andere sind hier in einem Film vereinigt, in einem Gesamtzusammenhang, der übrigens im Kopf jedes Zuschauers längst vorhanden ist, eh ich da überhaupt so einen Film mache,

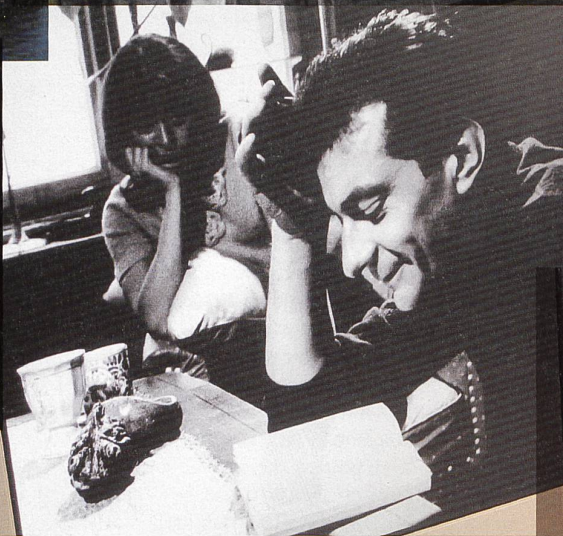
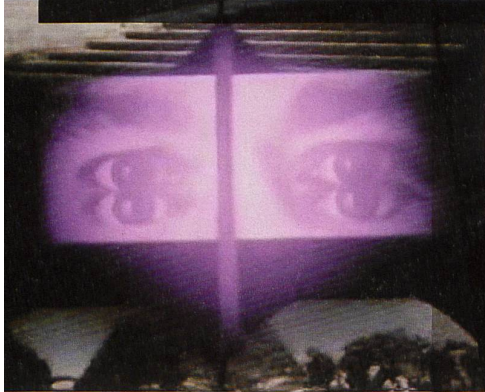
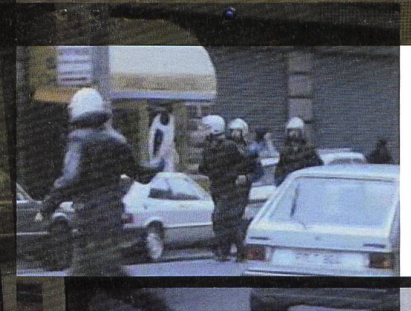
aber ich kann das noch mal nachträglich ablesen: wie hängt der glückliche Ausgang, zu dem jeder hin muss, möchte, wie hängt die Geschichte von Philemon und Baukis zusammen mit diesem schrecklichen Ende, dass zwei so hinreissende Liebende beide an ihrer Liebe umkommen. Das ist doch etwas, was uns beschäftigen kann. Das ist *love politics*. Und die finde ich so wichtig wie die Politik im Weissen Haus.

FILMBULLETIN Sie haben in Ihrem Film DIE MACHT DER GEFÜHLE die Oper als «das Kraftwerk der Gefühle» bezeichnet. Und es gibt in diesem Film rund fünfzig Musikeinspielungen, rund zwanzig davon sind Arien, Duette, Terzette, Vorspiele aus Opern von Wagner, Verdi, Meyerbeer, Janáček, Gluck.

ALEXANDER KLUGE Dieser grosse Janáček hat mit «Die Sache Makropulos» eine sehr eigenartige Oper geschrieben. Also die Story beginnt mit einem Kaiser, der das ewige Leben zu haben wünscht, und er bestellt bei seinem Alchimist einen Trank, der das ewige Leben gibt. Als dieser Trank entwickelt ist, vertraut er dem Trank aber nicht und zwingt den Alchimisten, den Trank erst an seiner Tochter auszuprobieren. Darüber sterben Kaiser und Alchimist. Die Tochter aber ist 300 Jahre alt inzwischen, lebt in Prag und ist Opernsängerin. Das heisst, sie ist genauso alt wie die Geschichte der Oper. Diese Geschichte der Oper – die erste Oper ist von Monteverdi, «Orfeu», im Jahre 1607 –, diese Geschichte hat eigentlich alle Errungenschaften und Irrtümer der bürgerlichen Gesellschaft, der Emanzipation, der Aufklärung begleitet und ist insofern ein sehr interessanter Zerrspiegel, in dem wir uns selbst sehen können. Es gibt 85 000 Opern, und wir kennen davon vielleicht 7 000, und etwa 700 werden davon regelmässig gespielt. Das ist ein Missbrauch, und deswegen bemühe ich mich immer, diese 350 oder jetzt fast 400 Jahre Oper immer wieder neu zu überprüfen, hineinzuholen. Alles, was ich im Fernsehen tue, ist eigentlich der Versuch, etwas, was ausserhalb des Fernsehens gültig ist, ohne Veränderung des Originaltons in diese Welt, in dieses Leitmedium hineinzubringen. Dort erlebt es eigenartige Schicksale. Denn es wirkt dort als merkwürdig wirklich-unwirklich. Weil man sonst nur den adaptierten Ton, den homogenisierten Ton kennt, so wie bei homogenisierter Milch, wo das, was die Kuh absondert, nicht mehr vorhanden ist. Und dieses unverfälschte Original, das trifft aufeinander, wie es eine Dialektik tut, mit wirklichen Verhältnissen. Das heisst, das zerbeult sich gegeneinander. Dabei kom-



Die Bildmaterialien im ganzen Text stammen aus den Kinofilmen *ABSCHIED VON GESTERN* (1966), *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD* (mit Edgar Reitz, 1974), *DIE MACHT DER GEFÜHLE* (1983) und den Fernsehbeiträgen *KAMIKAZE FÜR DAS LAND DER LIEBE* (25. 11. 1999), *EINE FRAU WIE EIN VULKAN* (6. 10. 2003) für das Sendegefäß «10 vor 11» und *KUNSTBLUT TRIFFT HERZBLUT* (1. 7. 2001) für «News & Stories».



men aber Qualitäten hervor. Und das ist das, was ich für Musik halte. Oder für Film. – Janáček geht nicht nur harmonisch mit den Tönen um, obwohl man die Harmonien ahnt. Das ist das, was die Moderne auszeichnet, der Dekonstruktivismus: man geht unter die Haut der Musik. Ich habe eine Geschichte geschrieben, die handelt von «Götterdämmerung» in Wien. Als die Rote Armee gegen Wien drängte und die Stadt belagerte, hat der Gauleiter sich, stellvertretend für das Grossdeutsche Reich, mit einer Gala-Aufführung der «Götterdämmerung» in der Oper verabschieden wollen. In der Nacht aber, bevor die Premiere stattfinden sollte, wurde das Opernhaus von Bomben getroffen, und jetzt wurde in Kellern, in Luftschutzkellern, unter Mitnahme von Armee-Funkgeräten – die klingen blechern und furchtbar und sind eigentlich nur für Übermittlung von Befehlen und nicht für Musik geeignet – in den umliegenden Kellern geprobt. Diese Musik ist aufgezeichnet worden in 35 mm. Die Rundfunkanstalt Salzburg lehnte die Sendung wegen mangelnder Qualität ab, aber ich bin der Meinung, das ist die schönste Aufführung und die passendste, authentischste für die «Götterdämmerung», weil das Bombenkrachen, die Artillerie, die Geräusche und der blecherne Klang der falschen Geräte die Bemühung dieser hingerissenen Musiker und dieses sehr guten Komponisten überhaupt hervorbringen. Dies ist «musique sans phrase», hier ist die Phrase wegmontiert, die Phrase, die natürlich auch Wagner in sich hat, denn er ist voller Übertreibung, voller sächsischen Hochmuts, und gleichzeitig der geniale Komponist, der er ist. Und dies streift der Komponist in der Moderne ab, entweder indem Alban Berg mit seinen musikalischen Fähigkeiten neu umgeht, und dann klingt das modern, oder indem die Zeitgeschichte selber etwas abreibt, sozusagen die Zerbeulung der dialektischen Verhältnisse betreibt bei dieser Musik. Und sie wird schöner dadurch. Es bleiben Reste übrig. Dieses Ruinengesetz in der Kunst ist etwas, was genauso die Authentizität verkörpert wie neue fertige Grosskonstruktionen: Kunstwerke. Also Kunst hat immer diese zwei Eigenschaften, durch Zerstörung gewinnt man etwas, und durch Bauen gewinnt man etwas. Durch Gärtnern.

FILMBULLETTIN In allen Opern, in denen es um Erlösung geht, wird im fünften Akt eine Frau geopfert. Ich zitiere Alexander Kluge. In Ihrem Film *DIE MACHT DER GEFÜHLE* gibt es ein Interview, das Alexandra Kluge als Reporterin mit dem Kammergesänger Edgar Boehlke führt. Sie fragt ihn, wieso er in den ersten Akten eine Zuversicht zeige,

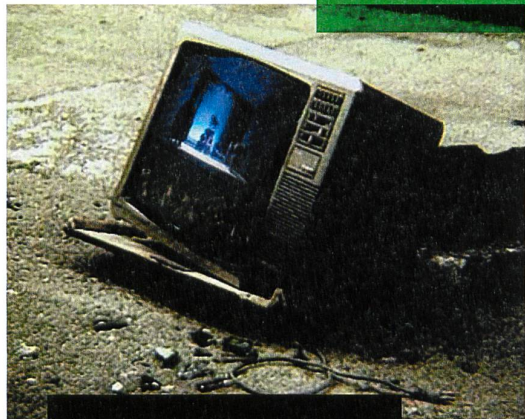
von der er doch wissen müsse, dass sie nicht gerechtfertigt ist, weil die Sache im fünften Akt nicht gut ausgeht. Und Boehlke besteht darauf, dass er das im ersten Akt ja noch nicht wissen könne. Dieses Interview ist natürlich ein *fake*, eine Täuschung, die vorgibt, die Wahrheit und nichts als die reine Wahrheit zu sein. Mal abgesehen davon, dass es ohne *fake*, ohne Augentäuschung, kein Kino gäbe, und auch kein Fernsehen, und das Fernsehen, scheint mir, insgesamt von den ästhetischen Möglichkeiten – von den politischen schon – des *fake* wenig Gebrauch macht, haben Sie dem *fake* nicht nur in manipulierten Interviews zum Beispiel mit Peter Berling in Ihrer Magazinreihe «facts & fakes» zur Ehrenrettung verholhen.

ALEXANDER KLUGE Was heisst *fake*? Roman und Poesie und fünfzig Prozent von dem, was ein Mensch lebenslänglich tut, wenn er träumt, wenn er nachdenkt, wenn er sinnt, wenn er Protest in sich fühlt, oder wenn er lachen muss, mit Hilfe seines Zwerchfells, ist ja im Grunde ein Kontrast zum Wirklichen. Menschen sind keine Wirklichkeitssucher. Eine Unmenge Wirklichkeit lehnen sie sogar ab. Und das muss man ernst nehmen. Insofern ist das für mich nicht *fake*, sondern nur die andere Seite der *facts*. Sehen Sie, wenn ein britischer Premierminister, instruiert von seinem Geheimdienst, etwas sagt, und es erweist sich hinterher nicht in der Wirklichkeit, was ist das? Man könnte sagen, es ist eine Lüge, oder Sie können sagen, die wirklichen Verhältnisse schreiben Romane. Und umgekehrt müssen Sie sagen: die Romane haben etwas Wirkliches. Die menschliche Phantasie ist nicht willkürlich. Wenn Immanuel Kant sich trennt von seinem ihm sehr lieben Menschen, dem Diener Lampe, dann schreibt er auf: «Nicht an Lampe denken.» Und schon hat er an ihn gedacht. Sie merken, es gibt gar kein Mittel, mit diesem Subjektiven anders umzugehen, als es als Tatsache zu nehmen. Die Gefühle der Menschen sind tatsächlich, und sie sind betonartiger als meinestwegen der Westwall, der eigentlich das Papier nicht wert ist, das darüber geschrieben wurde. Anders gesagt: wir müssen uns mit der Frage Wirklich-Unwirklich befassen, und das Bindeglied davon ist Musik. Weil die Musik eine Schwebung zustande bringt, weil diese Hirnhälfte, mit der wir Musik hören, weniger missbraucht wurde als die der Logik und des Wirklichkeits-Sortierens. Und dadurch gibt es eine Schwebung, die wach ist, also nicht schläft wie beim Träumen, und gleichzeitig Grenzen als Zusammenhänge stärker bilden kann als unsere abgerichtete Vernunft, die in der Schule, von den Eltern her, von

dem Gut-Böse-System, das uns regiert, und von dem falschen Gebrauch unserer Sinne hergeleitet, uns veranlasst, anzunehmen, die Wirklichkeit sei wirklich. Der wichtigste Satz, über den ich je ein Buch geschrieben habe, heisst: die schärfste Ideologie besteht darin, dass die Wirklichkeit von sich behauptet, sie sei wirklich.

FILMBULLETTIN Wir kommen vom «Kraftwerk der Gefühle» nicht los, und diese Liebe teilen Sie mit dem Ministerialrat Pichota in Ihrem ersten Spielfilm *ABSCHIED VON GESTERN*. Er singt die Arie des Phillip aus Verdis «Don Carlos» als Gesangsunterricht für seine Geliebte Anita G.

ALEXANDER KLUGE Er hat einen ganz konkreten Konflikt in diesem Film, einen Konflikt, der die Anita G. später ins Gefängnis bringen und zur Trennung führen wird. Er ist sehr scheinheilig bemüht, sich hineinzuversetzen in die Geschicke dieses König Phillip. Das ist die verlogenste Art, mit Oper umzugehen, die es gibt. Das ist eine Entlarvungsszene, die zeigt: dieses Verhältnis kann nicht funktionieren. Das sehen Sie am Gesicht der Anita G. Um das, was ich hier empfinde, allgemeiner zu formulieren: als ein Kind, das 1932 geboren ist und 1945 miterlebt hat, und vor allem die Bombenangriffe davor, bin ich eigentlich sehr friedenswillig. Und ich bin für Abrüstung insgesamt, auch für Abrüstung der emotionalen fünften Akte. Das können auch manchmal die dritten Akte sein oder die zweiten Akte – bei «Norma» ist es der zweite Akt. Aber unabhängig von der Einteilung werden schöne Frauen regelmässig, fast seriell, von Baritonem oder Tenören in den Opern umgebracht. Und wenn ich mir jetzt vorstelle, dass 186 Mal jeden Abend, statistisch gesehen, zu den schönen Klängen von Verdi Othello die Desdemona erwürgt, dann möchte ich gerne, dass er irgendwann durch eine Darmkolik – eine alte Errungenschaft der Menschheit – unterbrochen oder durch Wut ohnmächtig wird, oder durch ein zu frühes Klopfen der Emilia, die zehn Minuten zu früh klopfte: dann richtet sich seine Wut gegen sie, und er hat die Wut nicht zweimal. Da sind in diesen alten Menschen Dinge eingebaut, in den Darmzotten, die die Mordlust des Verstandes oder des wütenden Herzens unterbrechen können. Und das ist Abrüstung der fünften Akte. Und das darf nicht nur eine Komödie bringen, sondern das muss das Pathos haben, das wir in die Opern investieren. Also Oper ist bei mir immer Anti-Oper, Film ist immer Anti-Film, Musik ist immer auch der Gegenpol, das Geräusch, die Worte.



FILMBULLETIN Ein solches Stück Anti-Oper gibt es auch in dem Film *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD ...*

ALEXANDER KLUGE Ich kann Ihnen nicht sagen, aus welcher Oper das stammt. Ich hab das aus dem Radio entnommen, und mich hat es bewegt, als ich am Schneidetisch sass. Ich habe das mit der Cutterin *Beate Mainka-Jellinghaus* gemacht, die Sie nicht unterschätzen dürfen, denn Sie dürfen nicht denken, *ich* mache die Filme, sondern die werden sehr kollektiv gemacht. Und insofern entstehen diese Musiken immer gemeinsam, und dieses Stück ist auch so entstanden, zu dem Bild, das ja sehr aggressiv ist: eine Art Hühnchen oder so etwas im Fahrstuhl kriegt den Überblick über Frankfurt. Wer überhaupt hat denn den Überblick über eine Gesellschaft, in der in einer Woche im Februar, die wird hier in diesem Film beschrieben, der Karneval direkt auf die Studenten und die Häuseräumung durch die Polizei stösst – also sozialer Protest auf der einen Seite und dieses jahrhundertealte Vergnügungssystem Karneval stossen direkt aufeinander. Das gibt diese extremen Bilder, und das muss auch zu einer Verzerrung der Musik führen. Ich darf mal ein Beispiel sagen. In dem Roman «Der Stechlin» beschreibt Fontane, wie ein See in Brandenburg immer dann eine Allergie, ein Kräuseln auf seiner Oberfläche zeigt, wenn in Java Massaker passieren, Menschen sterben. Das heisst, es gibt eine Fernwirkung der Empathie. In dieser Hinsicht ist auf dem blauen Planeten alles miteinander gefühlsmässig verknüpft. Ich bin kein Esoteriker, aber ich glaube, dass zum Aufklärungsprozess gehört zu verstehen, was Fontane hier beschreibt: dass es unbekannte Fernwirkungen gibt, dass das Lebendige untereinander kommuniziert, was wir aus der Quantenphysik inzwischen beweisbar vorgehalten bekommen. Wenn wir hier uns einzäunen in eine Festung zu enger Rationalität, dann werden wir von der Welt nichts verstehen. Und wiederum ist das, was erst erfunden wurde, die Musik, das heisst Ausdrucksform ohne Sinnzwang; das ist ja das, was man Musik nennt. Das ist das erste, das können die Walfische, bevor sie Grammatik lernen. Das können Menschen und höhere Tiere, so wie sie Gefühle haben. Und darauf gründet sich dann alles Spätere, über die Grammatik bis zur Vernunft.

FILMBULLETIN Es gibt mindestens zwei Auffassungen zur Filmmusik. Die eine sagt, man darf die Musik nicht hören, und die andere sagt: die Musik muss man hören, wie es ja auch mindestens zwei Auffassungen zur

Kamera-Arbeit gibt. Adorno hatte einen sehr strikten Standpunkt in dieser Frage. Sie kann ich nirgendwo eindeutig einordnen, wahrscheinlich befinden Sie sich dazwischen?

ALEXANDER KLUGE Nein. Sie können mich ganz mühelos bei Adorno einordnen.

FILMBULLETIN Aber man hört doch die Musik in Ihren Filmen. Die Musik in Ihren Filmen erzeugt doch Gefühle.

ALEXANDER KLUGE Ach, so meinen Sie das. Aber Adorno schreibt in seinem Buch über Filmmusik, das er mit Eisler geschrieben hat, und wo die Absicht bestand, nach Eislers Tod, dass wir beide das neu schreiben. Er geht ja davon aus, dass die Musik autonom sein muss im Film. Er sagt, er kritisiert, dass in Hollywood die Musik einfach Illustrierung wird, des Bildes oder der Haupthandlung. Das ist ja hierarchischer Film. Und wir, also im Autorenfilm, da kann ich wir sagen, weil ich das für Schroeter, für Fassbinder, für Herzog, für Reitz genauso sagen könnte, und für Godard. Wir gehen davon aus, dass alle Elemente des Films gleich wichtig sind, die Tonspur also genauso wichtig wie die Bildspur ist, das unsichtbare Bild so wichtig wie das sichtbare. Und das zu pflegen, das setzt voraus, dass die Musik autonom ist. Dass sie ein Teil ist, und dass Sie eigentlich den Soundtrack eines Films genauso senden können, wie Sie im Fernsehen den ganzen Film senden können.

FILMBULLETIN Es gibt, wenigstens in Ihren frühen Filmen, recht viele Klavierstücke. Nach meinem Eindruck bringen diese Klavierpassagen Momente der Reflexion in Ihre Filme, Augenblicke der entspannten Konzentration.

ALEXANDER KLUGE Das ist sehr richtig. Und wenn Sie zum Beispiel bei der Oper eine Partitur durchsichtig machen wollen, dann können Sie das nicht mit den Mitteln des Orchesters machen, das ja immer nur einen Gesamtklang ergibt. Während das Klavier die Einzelheiten stärker abstrahiert und hervorhebt.

FILMBULLETIN Was passiert Ihrer Ansicht nach, wenn Sie Hits der E-Musik und Gassenhauer der Schlagermusik unterschiedslos nebeneinander setzen? Werden die Schlager veredelt oder werden die bekanntesten Stücke aus der klassisch-romantischen Musiktradition als Gassenhauer bestätigt? Bei den Schlagern in Ihren Filmen denke ich vor allem an «Chinamann» aus *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD*. Wird der Schlager veredelt oder wird durch den Schlager der Nachbar aus der E-Musik selbst zum Schlager?

kollidiert mit
**WAHREM
LEIDEN.**

vor
**falcher
Scham /**

zu Brands
**"MASCHINIST
HOPKINS"**
–werden



ALEXANDER KLUGE Beides nicht. Also so etwas Albernes wie der Text «Chinamann» und der Reim, der darauf folgt, «Marzipan», ist einfach der Kontrapunkt zu der sehr ernsthaften Beschäftigung dieser DDR-Agentin und ihrem Liebhaber, die sich mit einem Marx-Text befassen, dass die fünf Sinne des Menschen die ganze Weltgeschichte umfassen. Das ist ja sehr weitgehend, denn dieses Erbe des blauen Planeten, das wir in uns tragen und das 620 Millionen Jahre Entwicklung, meinerwegen, der jüngeren Zeit bis zu uns enthält, das tragen wir lebenslanglich mit unseren 37 Grad Körpertemperatur in uns. Und das wird jetzt an einem Samstag von Radio Leipzig interpretiert mit «Chinamann hat ein Mädchen, und das heisst Marzipan». Das ist der Gipfel der Albernheit, gesetzt gegen den Gipfel der Ernsthaftigkeit.

FILMBULLETIN IN GEFahr UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD, den Sie mit Edgar Reitz zusammen gemacht haben, ist meiner Ansicht nach derjenige Ihrer Filme mit dem sparsamsten Aufwand an Kunstfertigkeit, jedenfalls verglichen mit Ihren anderen Filmen. Der Film hat vier Kapitel: das ist die Geschichte der Inge Maier, dann die Geschichte der Geheimagentin Müller-Eisert; der dritte Teil heisst «Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse», und der vierte heisst «Häuseräumung Schumannstrasse 69,71 Bockenheimer Landstrasse 111,113». Es gibt also zwei Kapitel fiktionale Filmerzählung und zwei Kapitel Dokumentarisches. Sie fangen den Film an mit dem Vorspiel der «Götterdämmerung», es kommt dann irgendwann der «Chinamann», dann kommt das Andreas-Hofer-Lied «Zu Mantua in Banden», es kommt viel Faschingsmusik, aber es kommen auch bei der Zerstörung des Frankfurter Westends Musik von Eisler und Erich Weinerts Kampflied, gesungen von Ernst Busch, begleitet vom Rundfunkorchester Leipzig.

ALEXANDER KLUGE Dieser Film ist einer meiner Lieblingsfilme. Das liegt nicht nur daran, dass gewissermassen das Hauptereignis, nämlich die Häuseräumung und der Einriss – der willkürliche Einriss von Häusern, die vorher grosse Bürgerhäuser und von Studenten besetzt waren und jetzt niedergerissen werden –, dass diese Häuser zehn Jahre danach völlig leerstehen. Es war niemals notwendig, diesen Konflikt zu provozieren. Das lag vor der Wohnung, in der wir lebten, und für uns ist sehr wichtig gewesen – das kommt im Film nicht vor –, dass der Exporteur für Porzellan von Meissen in unserem Haus ganz dicht neben die-

sen Zerstörungsprozessen sein Porzellan hütete. Das heisst: da sind mir eine ganze Menge von Wirklichkeitsbeziehungen geläufig, die hier zusammentreffen. Und wenn Sie jetzt hier dieses sozialistische Lied haben, das ja ganz unpassend ist in dem Zusammenhang, denn das ist hier ja in jeder Hinsicht eine Niederlage der emanzipatorischen Kräfte gegenüber einem Polizei- und Bauunternehmens-Einsatz, nicht wahr? Da dieses starke Lied zu singen, ist gewissermassen der falsche Moment. Aber alles, was die DDR-Agentin Müller-Eisert macht, ist zum falschen Moment. Sie findet, dass im Wirtschaftsteil der FAZ, der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, die ganzen Staatsgeheimnisse besser aufgehoben sind als bei den Sekretärinnen in Bonn, die gar nichts wissen. Das heisst, sie schreibt die Akten des Staatssicherheitsdienstes, des Kundschafterdienstes, mit lauter Dingen voll, die die DDR nicht wissen will. Die aber lebensnotwendig wären, und Marx hätte dem nachgeforscht. Der hätte gesagt: im Wirtschaftsteil der FAZ stehen die Staatsgeheimnisse. Und diese Seiten, die treffen hier zusammen. Die Beischlafdiebin beispielsweise, die dem Polizeipräsidenten die Brieftasche stiehlt, bei einem Stelldichein – das ist die Summe von Gegensätzen, die in einer Woche konkret zusammentreffen. Das ist hier ein Beispiel, dass die Wirklichkeit die Romane erzählt und wir sie eigentlich wie die Brüder Grimm nur aufzeichnen müssen. Diese wirklichen Ereignisse sind wie die Grossmütter in Hessen, die die Märchen erzählen.

FILMBULLETIN Spielen Sie selbst ein Instrument? Sie haben einmal Kirchenmusik studiert. Oder haben Sie einmal Klavier oder Gitarre gespielt? Oder Blockflöte?

ALEXANDER KLUGE Nein, Blockflöte überhaupt nicht. Ich hab Klavier gelernt, ursprünglich, und in der Kirchenmusik müssen Sie ja Orgel spielen. Was Ihnen die Klavierkunst etwas, was den Anschlag betrifft, wieder nimmt, denn Sie dürfen niemals die Taste verlassen, ohne dass der Ton erstirbt. Sie können also nicht betonen, wie in diesem romantischen Instrument Klavier. Das Wesentliche aber ist, dass ich eigentlich in der Kirchenmusik so etwas wie die Gegenbewegung kennengelernt habe, also wie die alten Meister komponieren. Das bewegt die Stimmen autonom. Und das kennt auch den Satz: wenn eine Stimme nichts mehr zu sagen hat, hat sie zu schweigen. Rücksichtslos. Das ganze Rhetorisch-Geschwätzig der Musik des neunzehnten Jahrhunderts gibt es dort nicht. Und insofern meine ich, dass man, angefangen von

Anonymus, der im zwölften Jahrhundert komponiert, bis zu Bach einen ganz reichen Schatz hat, an dem man sich innerlich verankern kann. Und wenn es mir gelingt, 30 Sekunden so eine Musik, in den Zusammenhang einer Musiksendung der Jetztzeit zu setzen – ich mache sehr viel Techno-Magazine oder auch andere Musiken aus Chicago und Detroit –, dann habe ich das aus der Kirchenmusik.

FILMBULLETIN Als ich Sie neulich nach einer Art von Lieblingsmusik fragte, haben Sie Monteverdis «Krönung der Poppea» genannt, und zwar das Schlussduett, aber Sie haben mir dann aus Ihrer eigenen Bearbeitung oder aus Ihrem eigenen Zitat von Monteverdi in einer Fernsehsendung eine, wie Sie es nennen, Montage?, nein, einen Textvergleich, glaub ich, gegeben.

ALEXANDER KLUGE Also gehen Sie mal davon aus, dass ich glaube, dass alle Musikaufnahmen und alle literarischen und Filmtexten unterirdisch miteinander zusammenhängen. Und insofern ist zwischen Monteverdi und dem bewundernswerten Wolfgang Rihm dann kein Unterschied, wenn Rihm in der «Eroberung von Mexiko», einer seiner Opern, direkt eine Struktur zitiert oder nachahmt oder benutzt, die dann in «Tristan und Isolde», vor allem aber in «Die Krönung der Poppea» vorkommt. Sehen Sie, «L'incoronazione di Poppea»: ein kaiserlicher Tyrann, der aber privat wie ein Kind ist; er verliebt sich am Morgen in eine junge Frau, er lässt Seneca töten, er trennt sich von seiner angeheirateten Frau, und am Abend kommen die beiden zusammen, das ist die Hochzeit der Poppea. Das ist die Geschichte eines Tages, wo unter Unterstützung einiger Götter alles der Lust geopfert wird. Das ist eine sehr kühne, sehr moderne rabiate Männerkonstellation: Lust setzt sich durch um jeden Preis und vernichtet andere. Und das kommt bei Rihm in den Zusammenhang Cortez/ Montezuma. Ich finde es genial, dass es dieselbe Musik ist, das geht nur in einem Kopf wie dem von Rihm, für den eine Musik von 1632 oder 1612 Realität, Jetztzeit ist; und perspektivisch in ein anderes Jahrhundert transponiert, ändert sich eine Musik. Und diese Identität zweier Texte, die sich perspektivisch aber verändert anhören, das ist etwas, das ich als Anhänger der Brüder Grimm, als Sammler aufzeichnen soll.

Das Gespräch mit Alexander Kluge führte Peter W. Jansen