

In der Echtzeit der Gefühle

aus: Die Schrift an der Wand, Christian Schulte (Hg.), S. 361 ff

Gespräch mit Alexander Kluge

(Das Interview erschien in: Die WochenZeitung (WoZ), Nr. 1/2 (1994)

DEUBER-MANKOWSKY/SCHIESSER: Seit 1988 senden Sie bei den Privatsendern RTL und Sat1 mit "Zehn vor elf" und "Prime Time" ihre eigenen Kulturmagazine. Was wollen Sie mit diesen Sendungen erreichen?

KLUGE: Ich habe 1972 zusammen mit Oskar Negt ein Buch über "Öffentlichkeit und Erfahrung" geschrieben, in dem wir versucht haben, die Formen der Öffentlichkeit zu analysieren. Die unabhängige Öffentlichkeit, also nicht die direktive Öffentlichkeit der Könige, ist eine grosse Errungenschaft der letzten dreihundert Jahre. Negt und ich haben versucht den Begriff der "Öffentlichkeit" in den menschlichen Erfahrungen, in den Lebensläufen zu verankern. Wir gingen davon aus, dass eine Öffentlichkeit um so reicher ist, je mehr von den Erfahrungen der Menschen, mit denen sie täglich umgehen, in diese Öffentlichkeit hineinkommt. Das Politische ist eine Intensität wirklicher Gefühle. Das ist meine Grundhaltung.

Heute bilden die grossen abstrakten Medien Organisationen, die nur von solchen Konzernen unterhalten werden können, die mindestens neuntausend Stunden Programm pro Jahr produzieren und bezahlen können. Die TV-Öffentlichkeit gehört so einer Oligarchie von Grossunternehmen, das verwandelt die Öffentlichkeit in eine bürokratische Organisation. Das ist aber das Gegenteil von einer lebendigen Öffentlichkeit. Das mit Texten zu kritisieren, haben wir uns gesagt, ist völlig vergebens. Diese massive Produktion muss anders kritisiert werden. Deshalb habe ich zusammen mit Freunden aus dem Musiktheater, mit Freunden aus Buchverlagen und mit Filmemachern beschlossen, gemeinsam ein Schaufenster zu schaffen. Zunächst bei RTL und bei Sat1. Dort senden wir in sehr begrenzter Zeit, in vierundzwanzig beziehungsweise fünfzehn Minuten den Orginalton aus den Bereichen Musik, Theater, Buch und Film. Film immer verstanden als die hundert Jahre Filmgeschichte, also nicht als den aktuellen Film eines einzelnen Jahres. Wir berichten also gar nicht über Kultur. Insofern ist das Wort Kulturmagazin ein falscher Ausdruck, weil wir eine Form von Öffentlichkeit, die auf Erden Geltung hat, nämlich die Ausdrucksform dieser drei Medien, durch ihren Orginalton kenntlich machen. Wir wollen die Muskeln strapazieren, die in der Wahrnehmung der Menschen ja vorhanden sind.

Haben Sie in den sechs Jahren, in denen Ihre Sendungen laufen, erreicht, was Sie sich anfangs vorgenommen haben?

Wir haben vielleicht zehn Prozent von dem erreicht, was wir uns vor zehn Jahren vorgenommen haben. Umgekehrt kann man aber sagen, dass unabhängige journalistische Unternehmen wie der "Spiegel" oder unsere anderen Partner nicht unterdrückbar und daher unabhängig sind. Wir können also schon einen Zeitgewinn, also eine Unabhängigkeit in dieser Öffentlichkeit beobachten. Dass wir nur einen Teil dessen verwirklichen können, was uns so vorschwebt, muss ein Mensch, der die Wirklichkeit realistisch einschätzt, in Kauf nehmen. Es ist nicht nichts, was man dadurch erreicht. Die Innovation wird, erfahrungsgemäss, nicht durch Mehrheiten hergestellt, sondern in kleinen Dosen.

Wir werden demnächst über Kabel mehr als vierzig Fernsehkanäle empfangen können. Was würden Sie uns Zuschauerinnen raten? Wie sollen wir damit umgehen?

Ich bin kein sehr typischer Fernsehzuschauer. Ich glaube auch nicht an das Fernsehen. Ich respektiere nur, dass TV in unserer Gesellschaft das dominante Medium ist. Und ich kann ja nun nicht die ganzen übrigen Menschen beeinflussen, dass sie nicht fernsehen. Ich kann allenfalls dafür sorgen, dass meine Kinder nicht dauernd fernsehen, die Entscheidungsmacht ist da allerdings sehr begrenzt. Was ich als Autor kann, ist, mich im Fernsehen genauso selbstbewusst zu verhalten, wie ich es im übrigen Leben tue. Das ist mein Beitrag. Und wenn ein Zuschauer sich genauso selbstbewusst verhält wie in der unmittelbaren Öffentlichkeit, also in der Familie oder in seiner Stadt, in seiner Gemeinde oder in seinem Staat, handelt er richtig. Dann wird er auch in einem Programm von vierzig Sendern herausfinden, was ihn angeht.

Die Familie als Öffentlichkeit, ist das nicht eher eine ungewohnte Vorstellung von "Öffentlichkeit", wo diese doch sonst immer als Gegenbegriff zum Privaten definiert wird?

Sie dürfen jetzt nicht übertreiben. Ich meine nur die Bereiche der Lebenserfahrung. Die sind ja überall. Und wenn Eltern zu ihren Kindern etwas sagen, ist ihr Einfluss relativ gross. Wir Eltern kämpfen ja dauernd mit dem Fernsehen um unsere Kinder. Und wenn sie am Sonntag Disney gesehen haben und vom Fernsehen kommen, sind es knatschige, im Geiste etwas geschädigte Kinder. Das ist der Bereich, wo wir am meisten zu bestimmen hätten. Der nächste Bereich ist das Dorf oder die Stadt, in der wir leben. Da haben wir schon deutlich weniger zu sagen und müssen uns mit allen anderen Menschen auch verständigen. So dass wir sagen können, dass die Politik, das Parlament oder das Bundesverfassungsgericht nicht annähernd so viel zu sagen haben wie alle Fernsehanstalten gemeinsam. Da ist es ziemlich egal, ob es vierzig Anstalten sind, zwischen denen sich das teilt, oder drei, vier mächtige Oligarchien. Das einzige, was man gegen dieses dominante Medium tun kann, ist, darauf zu vertrauen, was man selber kann. Dass man sich nicht etwas ausdenkt, was der liebe Gott hier tun könnte. Unsere Hauptaufgabe ist, mit den Mitteln zu wirken,

mit denen wir arbeiten, mit denen wir professionell sind. Also eine Alternative gegen das verwaltete Fernsehen zu entwickeln. Schauen Sie sich an, was in New York die Paper-Tiger-TV-Gruppe bewirkt, die nicht wie die DCTP mit grossen Zeitungen verbündet ist und in Geld ausgedrückt ganz schwach ist. Sie bewirkt im ganzen Land eine Geistesanspannung und eine Anspannung der Phantasietätigkeit, die enorm ist. Auch Arte, der deutsch-französische Kulturkanal, ist, mindestens von der französischen Seite aus, eine Innovation.

Reden wir etwas konkreter über Ihre Sendungen. Wie wollen Sie hier denn eines Ihrer Hauptanliegen verwirklichen, nämlich die "Nähesinne" und die "Fernsinne" im Fernsehen zusammenbringen?

Ich vertraue auf den Tonfall. Unsere Sendungen sind nicht durch den Inhalt gekennzeichnet, sondern durch einen von den Zuschauern überprüfbareren Tonfall. Ich nehme den Tonfall aus Opern, Büchern und aus der Filmgeschichte. Und zwar aus folgendem Grund: In den Büchern steckt eine gewisse Geduld, die Buchstaben können warten. So dass Erfahrungen von vor viertausend Jahren, die Homer niedergelegt hat, immer wieder neu an den Mann und an die Frau gebracht werden können. Das ist das, was ich an Büchern am meisten verehere und weshalb ich darauf bestehe, ein Autor zu sein. Was mir an Büchern nicht so gefällt, ist, dass sie keine Musik annehmen können. Und obwohl ja Partituren auch Bücher sind, erlebt man Musik nicht, indem man sie liest. Es gibt die Gewohnheit nicht, dass Sie sich aufs Sofa legen und, wie Adorno, einfach Partituren lesen. Das erste Element, das ich in meine Sendung einbringe, ist die Gründlichkeit und die Emotionalität der Bücher, die Zeitreserve, die in ihnen steckt, ihre Langfristigkeit. Das zweite Element ist die Musik. Und die wenden wir in unseren Magazinen, insbesondere in "Zehn vor elf", auf Zeitgeschichte, auf Nachrichten an. Unsere Absicht ist nicht, dass wir uns noch einmal verlieben in Madame Butterfly, wir wollen also nicht Fiktion mit Musik verbinden wie die Oper. Was wir machen, ist: wir wagen die Übersetzung ins TV mit der Absicht, die Musik aus dem Geiste der Nachrichten wiederzubeleben. Denn heute werden die wirklichen Romane durch die Zeitgeschichte, durch die Wirklichkeit und nicht durch die Dichter geschrieben. Der dritte Block ist die Filmgeschichte. Wir wollen die Filmgeschichte fürs Fernsehen urbar machen. Eigentlich machen wir Kino der Autoren in Form von Fernsehen der Autoren.

Wie müssen wir uns die Übersetzung des Kinos ins TV konkret vorstellen?

Wir setzen zum Beispiel auf die elektronischen Kameras die klassischen Optiken drauf. Und in diesen Optiken verbirgt sich die Erfahrung von vierhundert, dreihundert oder zweihundert Jahren, je nachdem ob sie aus den Niederlanden oder aus England oder von Zeiss kommt. Wir arbeiten also nicht mit Gummilinsen, die immer einen Kompromiss enthalten, sondern mit diesen genauen Optiken. Wir haben Ingenieure, die uns helfen, diese genauen Optiken auf die Videokameras

anzuwenden, so dass wir eine Qualität, die die Filmgeschichte kollektiv erarbeitet hat, ins Fernsehen einbringen können.

Was bringt dieses Verfahren für die Zuschauer?

Das merken Sie, wenn Sie die elektronischen Bilder von uns sehen, die aussehen wie Filmbilder und nicht wie Fernsehen. Normales Fernsehen verwenden wir auch, etwa bei Interviews. Sowie wir aber montieren und zum Beispiel Musik und Film zusammenbringen, verändern wir den Realismus der Bilder, und zwar verändern wir ihn um den Antirealismus des Gefühls. Das heisst, wir ändern Bilder in dem Masse, wie ein Wirklichkeitsbild nicht einhellig gesehen werden kann. Besteht im Gefühl zum Beispiel eine Opposition gegen das Bild, so wollen wir das ausdrücken, wir versuchen es wenigstens. Wir versuchen, dazu Prismen zu entwickeln. Dazu verwenden wir die Debrie-Kamera von 1923 und bringen den elektronischen Computern die Regeln bei, die Kameramänner, die jetzt schon längst tot sind, dieser Debrie-Kamera eingefüttert haben. Wir holen also ein Stück toter Arbeit aus der Filmgeschichte zurück und programmieren sie in die Sendung ein. Das machen wir nicht ruckartig, sondern in den homöopathischen Dosen, die es gestatten, dass Zuschauer es auch noch gerade akzeptieren können. Die wollen ja nicht immerzu Zeitraffer sehen. Wenn wir zum Beispiel eine Sendung haben wie "Wir machen mit", eine Sendung über die Wahl des Parteivorsitzenden der SPD in Düsseldorf, dann senden wir dazu keinen Parteiton - den haben ja alle in den aktuellen Sendungen schon gehört - sondern kombinieren die Bilder mit einer modernen Popmusik, "Last Judgement", das letzte Gericht. Und wir lassen die Bilder in Zeitraffung laufen. Zeitraffung ist ja nichts anderes als eine Zeittotale, die gleichzeitig das Licht verändert, wirft also einen neuen Blick auf das durchs Fernsehen überlagerte Ereignis.

Oder ein anderes Beispiel: Wir bringen Themen, bei denen Dokumentationen und Fiktionen ins Changieren geraten. Zum Beispiel hatten wir neulich einen grossen Erfolg, 2,4 Millionen Zuschauer, die ja immer freiwillig einschalten, bei "Prime Time" mit der Sendung "Im Garten der Reichskanzlei". Darin berichtet ein Stasi-Beamter, der unkenntlich gemacht wurde, von seinen Nachforschungen, die er in Moskauer Archiven gemacht hat, darüber, welche von den zwei Leichen Hitlers echt ist. Das wird in der Sendung in der Sprache der Stasi, also in einem Orginalton, berichtet. Ich glaube, dass nicht die Inhalte, die ja in meinen Sendungen eher kompliziert sind, sondern die Echtheit der Sprache von den Zuschauern nachgeprüft wird. Dass das wirkliche Menschen sind, die da berichten. Und das ist es, was in Erinnerung bleibt. Der Mensch kann aus der unmittelbaren Erfahrung, in der er seine Märchen gehört hat oder in der er seine Eltern hat reden hören oder die Verwandten, dieses Gesumm wiedererkennen. Mit diesem Medium gehe ich und gehen andere in ihren Sendungen um. Das ist doch einmal etwas anderes, als was immer schon im Dokumentarfilm gemacht wird, der ja auch eine Kunstsprache enthält.

Eine andere Sendung, die 1,8 Millionen Zuschauer hatte, hiess "Zelte am Stadtrand von Stalingrad". Was mich an dieser Sendung historisch sehr fesselte, ist, dass an derselben Stelle, wo die deutschen Truppen 1942 in Zelten im Schnee lagen, jetzt die sowjetische Armee, die 62., die damals Stalingrad verteidigte und nach 1989 aus den deutschen Gebieten dorthin transportiert wurde, in Zelten im Schnee liegt. Das hat immerhin 1,8 Millionen Zuschauer interessiert. Das ist schon die Bevölkerung einer grossen Stadt und immerhin schon die höchste Einschaltquote von Gottschalk und seiner Show. Das zeigt, dass, gerade wenn wir nicht grosse Bombasmen machen, wenn wir einfach etwas Dokumentarisches zeigen, das aber von der Zeitgeschichte her eigenartig ist, Menschen das einschalten und sehen wollen.

Welches Publikum guckt sich Ihre Sendungen an?

Ich weiss nur, dass ich unterdurchschnittliche Mengen an Akademikern habe und absolut überdurchschnittlich viele, die vom zweiten Bildungsweg kommen, von Menschen, die Sprachkurse besiedeln ... Das heisst, wer noch etwas lernen will und sich zu etwas hinentwickelt, der ist in diesen Sendungen überdurchschnittlich präsent. Wer schon weiss, wie Fernsehen geht und akademisch abgeschlossen ist, der sagt, das ist kein Fernsehen. Mit Oberstudienräten zum Beispiel komme ich sehr schlecht zurecht.

Fast so etwas wie ein Markenzeichen Ihrer Sendungen ist der von rechts nach links laufende Textstreifen?

Den Textstreifen verwenden wir, damit wir die Sendungen nicht ständig mit einem Off-Ton vollquasseln. Wir lehnen den Off-Ton ab. Wir setzen, wenn wir können, auch die Dolmetscherin oder den Dolmetscher in die Szene. Sie sind zu sehen, wenn sie sprechen.

Dem Grundsatz folgend. Man muss den Kopf sehen, der spricht?

So ist es. Wir nehmen die Worte, das, was sie ausdrücken, genauso ernst wie das Mienenspiel.

Und dieses Wort wirkt geschrieben ganz anders, als wenn es von der Off-Stimme reingesprochen wird?

Ja, die Off-Stimme ist einfach eine Degradierung, so als wäre Radio etwas Geringeres als Fernsehen. Und dieser Meinung bin ich nicht. Ich bin nach wie vor der Meinung, dass der Hörfunk dem gesamten Fernsehbetrieb völlig überlegen ist. Er hat immerhin das Hörspiel erfunden, während das Fernsehen überhaupt kein eigenes Genre bisher erfunden hat. Das Fernsehen berichtet von Ereignissen. Nur dann ist es Fernsehen. Also muss ich die Ereignisse wirklich aufsuchen.

Nun ist es allerdings so, dass die Sendungen, die die meisten Zuschauerinnen binden gar nicht von Ereignissen erzählen, sondern Geschichten erzählen wie etwa die "telenovelas" aus Brasilien.

Das ist das, was ich Verwaltung nenne. Recycling von etwas, was schon vorgekauft ist. Sie können sagen, dass alle grossen Bewusstseinsindustrien eine Art Esperanto des gesunden Menschenverstandes erfinden und des mittleren menschlichen Interesses. In diesem Esperanto machen sie alle Erfahrungen indirekt. Das ist für einen Menschen nicht überprüfbar, und er schwebt davon. Das Authentische, an das ich glaube, kann ich nicht zum System machen. Man kann es nicht zentral organisieren.

Für uns ist es gelinde gesagt ein Bruch, wenn Ihre Sendungen in diese grossen Bewusstseinsindustrien, als die Sie RTL und Sat1 bezeichnet haben, eingespielt werden. Das scheinen auch die beiden Sender selbst zu sehen. Bei RTL zum Beispiel werden Sie mit dem Satz eingeleitet. Exklusiv in RTL: Alexander Kluges Sendung: Werden Sie klüger mit Kluge.

Das macht der Sender, weil ihnen nichts anderes einfällt, und dann ist auch noch eine Aggression drin versteckt.

Eine solche Einleitung vermittelt ja auch die Botschaft: Jetzt kommt ein Fremdkörper, jetzt kann man ein Bier trinken gehen.

Das ist leider so. Aber wenn wir dennoch 2,4 Millionen Zuschauer haben und zwölf Sendungen hintereinander jeweils über 1 Million, dann spricht es dafür, dass es Menschen gibt, die eine Alternative wollen. Wir haben jetzt bei Vox, wo ich normalerweise keine Programme mache, eine Sendezeit am Samstagabend von 22 Uhr bis 24 Uhr. Am Samstag herrscht eine Fernsehwüste, in der nur Mainstream-TV läuft. Und da gibt es jetzt mit Hilfe von "Spiegel" und "Zeit-TV" und einigen Sendungen, die ich mache, eine Alternative - und wir haben immerhin bereits eine Zuschauerquote von fünf Prozent. Das ist eine der höchsten Quoten von ganz Vox. Es gibt also offenkundig in der Bundesrepublik eine vereinigte Minderheit, die am Samstagabend entweder kein Fernsehen oder etwas Richtiges sehen will, was sie in ihrem Leben auch gebrauchen kann.

Etwas, was auf uns zukommt, ist das interaktive Fernsehen. Sehen Sie darin auch emanzipative Möglichkeiten?

Das kommt auf die Balance an. Im Ballungsraum-Fernsehen, das sich ja zugleich entwickelt, kann ich mir so etwas vorstellen. Im überregionalen Fernsehen, das sich über den ganzen Kontinent erstreckt, ist Interaktion zu abstrakt. Sie müssen, damit die Interaktion nicht abstrakt ist, immer eine unmittelbare Öffentlichkeit mit dabei haben. Irgendwo müssen Menschen wirklich sprechen und spontan sprechen, in ihrem eigenen Bereich sein und auch etwas von diesem Bereich verstehen und in diesem Bereich auch mitentscheiden können. Das heisst ja "unmittelbare Öffentlichkeit". Wenn das gegeben ist, können Sie immer einen Ausweg finden und im Fernsehen ein alternatives Fernsehen aufbauen. Ich will allerdings nicht auf Dauer im Fernsehen tätig sein. Ich halte hier einen Platz frei, der irgendwann, in absehbarer Zeit durch andere Menschen ausgefüllt sein wird. Was bleibt ist die Unabhängigkeit.

Es geht Ihnen vor allem um die Unabhängigkeit?

Die kann ich garantieren. Sie kommt eben auch dadurch zustande, dass wir nicht nur bei RTL sind, sondern zur selben Zeit auch bei Sat1. DCTP ist kein Satellit von RTL und auch kein Satellit von der Kirch-Gruppe. Bei den gleichen Konkurrenten kommen wir zeitgleich vor. Das ist die Art, wie man in der Sprache des Mediums ausdrückt: Wir sind unabhängig.

Die DCTP-GmbH, in der Sie einer von zwei gleichberechtigten Geschäftsführern sind, hat vor kurzem eine Lizenz beim Privatsender Vox erhalten. Nun hat DCTP einen Teil der Sendezeit an verschiedene Verlage wie NZZ und "Süddeutsche Zeitung" abgegeben. Wie sehen diese Vertragsverhältnisse aus?

Die Partner, die schon im Lizenzantrag genannt sind, gestalten diese Sendezeit in redaktioneller Unabhängigkeit. Sie erhalten die Werbeerlöse, die auf diese Sendezeit entfallen, vollständig zur Deckung ihrer Produktionskosten. DCTP stellt umgekehrt eine Managementgebühr von fünf Prozent in Rechnung. Damit machen wir neue Sendungen, und wir verteidigen den Sendeplatz.

DCTP hat die Lizenz bei Vox auch und vor allem wegen der Qualität Ihrer Kultursendungen gekriegt.

Ja, aber auf eine nur sehr indirekte Weise. Alle Programme, die Sendemaste kriegen in Deutschland, müssen Vollprogramme sein. Wären sie ein Spartenprogramm, hätten sie dieses Privileg nicht. Und ein Vollprogramm, das steht wiederum im Gesetz, muss Kultur, Bildung, Sport, Unterhaltung, Nachrichten usw. umfassen. Was RTL 1988 nun nicht hatte, waren investigativer Journalismus und Kultur. Dies haben wir eingebracht, und deswegen haben die Verträge mit uns geschlossen.

Deswegen sind Sie quasi unkündbar?

Ja, weil wir gemeinsam eine Lizenz beantragt haben. Sie hätten es auch selber einrichten können, dann hätten sie uns nicht gebraucht. So aber verlieren Sie ihre Lizenz, wenn sie unsere nicht achten.

Wie kamen Sie auf die NZZ als Partner?

Die NZZ ist ein Blatt, das seit zweihundert Jahren aus einem neutralen Land über sein Korrespondentennetz in die Welt hineinblickt. Das mag innerschweizerisch nicht so gesehen werden, aber die NZZ hat einen Weitblick, den wir als Anker in unserer deutschen Öffentlichkeit sehr gut gebrauchen können. Gerade nach unserer übereilten neugrossdeutschen Ausrichtung seit 1989 finde ich es Gold wert, wenn die NZZ und später auch die "International Herald Tribune" hier ihre Stimme erheben können.

Es kommt dazu, dass unsere Partner die ganzen Defizite der ersten Jahre mittragen müssen. Um ein solches Magazin zustande zu bringen, müssen sie fast doppelt soviel zusätzlich investieren, wie sie über die Werbeerlöse, die wir an sie abführen, bekommen können. Und deswegen war unsere Auswahlmöglichkeit gar nicht gross. Selbstverständlich würden wir gerne "Libération" gewinnen.

Die haben aber gesagt, dass es zu teuer für sie wird. In Deutschland haben wir mit der taz, auch mit der "Wochenpost" geliebäugelt. Aber es ist einfach zu teuer, und wir müssen die Durststrecke der ersten Jahre finanzieren können.

Und dann hätte auch die WoZ eine Chance?

Dann hätten Sie auch eine Chance. Und was ich dafür tun könnte, würde ich tun. Nur bin ich nicht allmächtig. Ich muss auch auf meiner Seite alle Defizite bezahlen, was auch mir Grenzen setzt. Was Sie ohne weiteres bereits jetzt auch könnten, wäre, einmal im Jahr mit einer guten Sendung zu beginnen. Das könnten Sie sich ja auch leisten, und das würde für Ihr Blatt auch eine Wirkung haben, weil es ja wie ein Schaufenster wirkt. Und wenn Sie jetzt mit zwei weiteren unabhängigen Blättern verbündet wären, dann könnten Sie schon drei solche Sendungen machen. Das ist die Methode, mit der man eine kleine Einheit bleibt - wie meine Firma, da wären Sie erstaunt, wie klein die ist, ich habe nicht einen einzigen Angestellten. Die Kleinen müssen sich zu einem Korallenriff zusammenschliessen.

Wie machen Sie das?

Durch Bündnisse. Indem ich dauernd mit anderen spreche. Und indem ich mehr Geld ausbebe, als ich einnehme.

Die Kultursendungen machen Sie alle alleine?

Ich haften da selber. Und endkonfektioniere sie alle selber. Aber ich nehme sehr viele Sendungen von anderen an. Entweder Teile oder das Ganze.

Das heisst, Sie betreiben ein ständiges Herstellen von Öffentlichkeit auf ganz verschiedenen Ebenen.

Auf ganz verschiedenen Ebenen, und die Leistung ist relativ unauffällig, die liegt darin, dass man Ebenen, die von Natur aus nicht zueinanderfinden würden, hier zusammenfügt, und anschliessend sagt jeder, das ist eigentlich ganz natürlich.

Die Musik hier von Bellini passt offensichtlich zu Bert Brecht und Gorbatschow, der gerade eben das Berliner Ensemble besucht. Das ist eine Sendung, die ich im Januar haben werde: Gorbatschow im Berliner Ensemble. Ein Präsident an dem Ort, wo Bert Brecht seine ganzen Inszenierungen gemacht hat. Und hier treffen sich jetzt Wim Wenders, Heiner Müller, Peter Palitzsch, und dabei reflektieren wir, was eigentlich das Dramatische in der Vorstellung von Brecht ist und was das Dramatische in der Vorstellung von Gorbatschow ist, der ja auch ein Jurist ist und für den der Satz aus dem "Kaukasischen Kreidekreis" von Brecht gilt: "Bracht sein Volk ans Ufer auf des Rechtes Wrack". Ich finde das einen schönen Ausdruck, dass das Recht ein Wrack ist. Und das Ganze mit einer Musik unterlegt und mit Bildern von einem jungen Kameramann: Walter Lenertz, der zu den Jungfilmern gehört. So kombiniere ich das und bringe verschiedene Bereiche zusammen.

Stalingrad ist ein Thema, mit dem Sie sich seit dreissig Jahren immer wieder beschäftigen. Überhaupt fällt auf, dass ihr Werk - das Schriftstellerische, das Filmische und das Theoretische - immer um die gleichen Themenbereiche kreist.

Das sind die Schriften an der Wand, die unser Jahrhundert uns aufgibt. Nehmen Sie den Kriegsausbruch von 1914. Der ist nie verarbeitet worden. Weder 1918 noch 1945. Und Sie merken doch, dass in unserem nationalistisch werdenden Europa diese Kinderkrankheiten alle wieder aufbrechen. In anderer Gestalt, aber die Kugeln kullern wieder zusammen. Deswegen ist es so wichtig, dass man Themen wie Auschwitz, wie 1914, wie die Luftangriffe auf die Bevölkerung, bei denen gar keine Kapitulation mehr möglich ist - die in der Natur bei Tieren immer möglich ist -, immer wieder aufnimmt. Das sind Chiffren an der Wand, an denen sich viele andere Erfahrungen ankrystallisieren können. Und nun geht es darum, die Verbindung aufzubauen und zu zeigen: Wirkliche Menschen wagen etwas und führen wirkliche Menschen in ein organisatorisches Unglück, und dann sind die Verantwortlichen verschwunden, sie sind nicht mehr da, sind nicht mehr verantwortlich.

Die Halbwertszeit der radioaktiven Zone in Tschernobyl beträgt 40000 Jahre, die institutionelle Verantwortung - die Obrigkeit - hat aber nicht sieben Jahre durchhalten können, und jetzt ist diese kleine Republik Weissrussland - die etwa einen Etat hat wie ein Kanton - die Erbin der gesamten Moskauer Verantwortung. Dies müssen wir doch als Proportionsgefüge verarbeiten. Was ist denn die Öffentlichkeit anderes, als das wir uns in unserem Gemeinwesen darauf einigen, Proportionen zu erkennen?

Das ist meine Arbeit, die eines Buchhalters, wenn Sie wollen, der allerdings diese künstlerischen Mittel anwenden muss, weil das Vorstellungsvermögen in Zahlen ja nicht zustande kommt. Das nenne ich eine Metapher: Eine Erfahrung, die zu schnell geht für unser Wahrnehmungssystem, muss man verlangsamen, damit man sie sich vorstellen kann.

Es geht also um eine Übersetzungsleistung, die deutlich macht, was überhaupt passiert? Darum, den Film, der zu schnell abläuft, auf "Echtzeit" zu verlangsamen?

Genau, und zwar in der Echtzeit der Gefühle. Denn die Gefühle funktionieren anders. Wenn Sie sich von einem Menschen trennen, den Sie lieben, so müssen Sie das, sagt Sigmund Freud, in sieben Stationen tun, und dann können Sie es. Es ist eine Kunst zu trauern. Wir haben viele Game-Shows und Komödien, die nicht trauern. Nun kann der Mensch nicht immerzu trauern, der Gegenpol ist, dass sie nach der soundsovielten Stunde lustig werden inmitten der Trauer, und zwar alle zusammen - das kennt man ja von Beerdigungen. Das sind die wirklichen Elemente der Gefühle, und das sind auch die Elemente, mit denen die Künstler umgehen. Um diese wirkliche Seite der Menschen wiederzubeleben, brauchen Sie die Musik, oder Sie müssen etwas als Buchstabe längere Zeit stehen lassen, bis es plötzlich im Hirn greift. Sie müssen manchmal auch

den Leitsatz von Dada befolgen, eine Bewegung, die 1917, 1918 als einzige eigentlich die Erfahrung des Ersten Weltkrieges beantwortet hat. Die haben gesagt: "Mit einer Strassenkarte von GrossLondon den Harz durchwandern." Das war ihre ästhetische Vorschrift. Man stösst automatisch auf Abgründe. Gerade weil die Karte nicht passt, stossen sie an, und dadurch fällt ihnen auf, was das ist, wo sie sind.

Eigentlich gibt es fünf Ideale, die zu beachten sind: Das eine heisst Gründlichkeit; das zweite heisst Emotionalität, das ist die subjektive Seite; das dritte heisst, es muss überraschend sein, das vierte, es muss authentisch sein, die Tonfälle müssen Originalton enthalten, und das fünfte ist Zusammenhang. Das sind die grossen Kategorien, nach denen wir Fernsehen, Filme und Bücher machen.

*Quelle: <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/in-der-echtzeit-der-gefuehle.html>
(abgerufen am 10.09.2013).*