

Melanie Konrad

Figuren des Relationalen

(Queer-)Feministische Perspektiven auf visuelle Kultur,
Geschichte und Erinnerungsarbeit bei Walter Benjamin
und Alexander Kluge

Vienna University Press



V&R

unipress



unipress

Open Access. © 2026 bei der Autorin, publiziert von Brill Deutschland GmbH | V&R unipress.
Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
<https://doi.org/10.14220/9783737019675>

Theater – Film – Medien

Band 8

Herausgegeben von

Klemens Gruber, Stefan Hulfeld und Christian Schulte
am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
der Universität Wien

Reihe mitbegründet von

Elisabeth Büttner

Melanie Konrad

Figuren des Relationalen

(Queer-)Feministische Perspektiven auf
visuelle Kultur, Geschichte und Erinnerungsarbeit
bei Walter Benjamin und Alexander Kluge

Mit 32 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über <https://www.vr-elibrary.de>.

ISSN 2366-3618

ISSN 2366-3626 (digital)

ISBN 978-3-8471-1967-8

ISBN 978-3-7370-1967-5 (pdf)

DOI <https://doi.org/10.14220/9783737019675>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2026 bei der Autorin, publiziert von Brill Deutschland GmbH, Robert-Bosch-Breite 10, 37079 Göttingen, Deutschland

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden.

Veröffentlichungen der Vienna University Press erscheinen bei V&R unipress.

V&R unipress und Brill Deutschland GmbH sind Teil von De Gruyter Brill.
www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit: productsafety@degruyterbrill.com

Einbandabbildung: Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte. (Aus dem Film »Die Patriotin« von Alexander Kluge).

*Für Anton (†2009) und Cäcilia (†2022),
die mich mehr zu diesem Buch inspiriert haben,
als sie jemals glauben könnten.*

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	11
Einleitung	13
Forschungsfeld, Forschungsstand und zentrale Referenzen	17
Feministische Film- und Kulturtheorie in der Tradition der Frankfurter Schule: Forschungsstand und Forschungslücke	17
Zeitlichkeiten als konzeptionelle Konfliktlinien in der Entwicklung der Queer Theory	25
Anmerkungen zur Herangehensweise	26
Zum Problem queerer Zugänge zur Geschichte	27
Aufbau der Arbeit	31

I. Teil: Körper und Sinne im visuellen Feld bei Walter Benjamin

Kap. 1 Leib, Bild und Geschlecht in Auseinandersetzungen mit der Moderne: Zu Benjamins feministischer Rezeption	35
Zur feministischen Benjamin-Rezeption	36
Krise(n) der Geschlechterordnung – Charles Baudelaire und Claire Démar	39
Ambivalenzen zwischen Ansätzen geschlechtlicher Emanzipation und Misogynie bei Benjamin	45
Bilder der Brechung im Kontext der Moderne – ›verworfenen‹ Weiblichkeit, die ›Prostituierte‹ und der ›Leib- und Bildraum‹	49
Die ›andere‹ Sprache der Frauen	52
Die ›Prostituierte‹	54
Kap. 2 ›A Carnal Density of Vision‹: Wahrnehmung, Fotografie und Erinnerung bei Benjamin	59
Perspektiven auf Wahrnehmung und Fotografie	60

Aura	63
›Neues Sehen‹	68
Optische und fotografische Epistemologien in Benjamins Schreiben	70
Fotografie als Modell für Wahrnehmungsprozesse	72
Perspektiven auf Wahrnehmung und Erinnerung	75
›Erinnerungsspuren‹ nach Freud	76
Destruktive Potenziale der Aktualisierung	78
Zentrale Merkmale der erinnerungstheoretischen Überlegungen bei Benjamin	79
›Berliner Kindheit‹ und die Darstellung von Erinnerungsprozessen als Archäologie	82
Zum ›Sammler‹ als Figur und zu ›Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten‹	86
Sammeln, Sammlung und Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten ..	88
Atlas vs. Album	90
Zur visuellen Kultur der Moderne und der Entwicklung einer ›körperlichen Dichte des Sehens‹ nach Jonathan Crary	92
Fortschreibung der ›körperlichen Dichte des Sehens‹ bei Linda Williams	96
›Neues Sehen‹ bei Crary und Benjamin	100
 Kap. 3 Verschränkungen von Leiblichkeit und Filmbild: ›Leib- und Bildraum‹ und <i>Mysterium des Geschlechts</i>	103
Unterwelten, Innervationen und Fragen zum Umgang mit einem gewaltvollen Filmerbe	104
In der Unterwelt	109
Im Kreißsaal	114
Zur Genealogie des ›Leib- und Bildraums‹	118
›Leib- und Bildraum‹ vor dem Hintergrund performativer Denk- und Schreibearbeit	119
›Leib- und Bildraum‹ vor dem Hintergrund des frühen Films ..	122
›Leib- und Bildraum‹ nach den Arbeiten von Sergej Eisenstein	125
Konkurrierende Bezugnahmen, widersprüchliche Relationen. Zum Potenzial des Ineinanderfallens verschiedener Wahrnehmungen ...	128

II. Teil: Interventionen in gewaltvolle mediale Dispositive bei Alexander Kluge

Kap. 4 Emanzipation von der Vergangenheit? Alexander Kluges Kurzfilme mit Familienmitgliedern und Jutta Brückners <i>Tue recht und scheue niemand</i>	133
Auswege und kairologische Interventionen. Exitstrategien bei Alexander Kluge	134
Autoethnografisches Arbeiten, Gefühle und Eigensinn	135
Elemente des Amateurfilms in <i>Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt</i>	140
Eigensinn in <i>Besitzbürgerin, Jahrgang 1908</i>	146
Zwischen Geschichtsbildern und Erinnerungsspuren. Erinnerungsarbeit und ästhetische Struktur	150
Erinnerungsarbeit zwischen Mutter und Tochter: Jutta Brückners <i>Tue recht und scheue niemand</i>	154
Kap. 5 Kollektive Trauerarbeit bei Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder: <i>Deutschland im Herbst</i>	163
Politischer Kontext um 1968	165
Film und Fernsehen in der BRD	166
Radikalisierung und Film	168
Realismus durch Streuung und Intensivierung. Aufbau und ästhetische Formen in <i>Deutschland im Herbst</i>	170
Hinwendung zum fragmentarischen Charakter der Geschichte. Über die Geschichtslehrerin Gabi Teichert	176
Gabi Teichert als Verkörperung Benjamin'scher Geschichtsphilosophie	181
›Rebellische Weiber‹ und der Antigone-Komplex	183
Intensivierung und antiidentitäre Taktiken bei Fassbinder	189
Politische Konflikte in ›Treibhausatmosphäre‹	190
Sexuelle Tropen als Intensivierungstaktik	195
Fragmentierte Geschichte und kollektive Trauer. Relationale Strategien in <i>Deutschland im Herbst</i>	198

Conclusio: Was relationales Denken bei Benjamin und Kluge sein kann	201
Fazit: Transgressionen, Exitstrategien und utopische Horizonte	202
Methodische Konsequenzen: Relationalität als Forschungsprinzip ..	205
Ausblick: Benjamin und Kluge neu lesen – immer wieder	207
 Quellenverzeichnis	 211
 Sach- und Personenregister	 223

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien entstanden. Mein besonderer Dank gilt Prof. Christian Schulte, der die Dissertation mit großer Aufmerksamkeit, Offenheit und kritischem Interesse begleitet hat. Zu Beginn meiner Doktoratsphase ermöglichte er mir zudem die Mitarbeit am Institut im Zuge einer Prä-Doc-Anstellung.

Unterstützt wurde die Forschung auch durch ein Marietta-Blau-Stipendium des OeAD, das Aufenthalte an der Universität der Künste Berlin sowie an der University of North Carolina at Chapel Hill erlaubte. Diese Phasen des wissenschaftlichen Austauschs und der intellektuellen Anregung haben entscheidend zur Entstehung und Weiterentwicklung der Arbeit beigetragen.

Für die Unterstützung in der Abschlussphase danke ich der Literar-Mechana, die mir mit einem Fertigstellungsstipendium den konzentrierten Abschluss des Projekts ermöglicht hat. Für die Begutachtung im Zuge des Abschlusses des Doktoratsstudiums an der Universität Wien gilt Prof. Katrin Köppert und Prof. Richard Langston großer Dank.

Die Drucklegung und Open-Access-Publikation der Dissertation wurde schließlich durch eine Publikationsförderung des FWF – Der Wissenschaftsfonds gefördert, bekräftigt durch ein anonymes Gutachten, wofür ich ebenfalls herzlich danke. Für das gewissenhafte Lektorat der ersten Fassung danke ich Doreen Westphal, für die Unterstützung bei der Vorbereitung der Buchpublikation sei Oliver Kätsch von V&R und Valeska Lembke als Lektorin besonders gedankt.¹

Für das Gelingen meines Dissertationsprojektes war es mir überdies glücklicherweise möglich, ein ganzes Dorf an Unterstützer:innen zu mobilisieren. All

1 Bei der Fertigstellung dieser Publikation wurden außerdem ChatGPT (GPT-5.2) und DeepL (26.1.1.19426) verwendet, um den Text sprachlich zu überarbeiten. Die inhaltliche Verantwortung liegt bei der Autorin.

diese Personen hatten in vielen Jahren und in ganz unterschiedlicher Form Anteil an der Entstehung dieses Textes. Mein allerherzlichster Dank gilt in alphabetischer Reihenfolge: Patrick Aprent, Anna Bánki, Irene K. Beckmann, Marcel Beiß, Desiree Dickerson, Valerie Dirk, Theresa Eisele, Verena Elisabeth Eitel, Irene Fally, Clemens Friedler, Claudia Geißmann, Daniel Gönitzer, Birgit Haberpeuntner, Louise Haitz, Nanna Heidenreich, Kristina Pia Hofer, Sabine Hogl, Hanna Huber, Alireza Jafarinia, Evi Jägle, Marcel Kieslich, Sonja Kirschall, Marlies Klamt, Alice Königstetter, Barbara Korb, Judith Kroisleithner, Nora Lehner, Claudia Macho, Stefan Alexander Marx, Hanna Mertens, Melanie Mika, Laura Katharina Mücke, Hanna Mues, Jan-Hendrik Müller, Izabella Nyari, Judith Henrike Pieper, Katja Riegler, Nadja Rothenburger, Yvonne Sandell, Mote Scherr, Stefan Georg Schweigler, Katharina Seibert, Uta Siffert, Julia Sprenger, Hanna Stein, Florian Telsnig, Ana Vlasisaljević, Jutta Wergen & Community, Kathrin Wojtowicz und Tatjana Zimbelius-Klem.

Einleitung

Die vorliegende Forschungsarbeit setzt Walter Benjamins geschichtsphilosophische und medientheoretische Konzepte sowie Alexander Kluges literarisch-filmische Montagepraxis in ein konstellatives Verhältnis, um ihr Potenzial für gegenwärtige feministische und queertheoretische Fragestellungen in der Medien- und Geschichtstheorie herauszuarbeiten. Sie argumentiert dabei in einer doppelten Bewegung: Erstens werden Benjamin und Kluge aus (queer-)feministischer Perspektive neu gelesen, um implizite Modelle von Körperlichkeit, Sinnlichkeit, Zeit und Wahrnehmung sichtbar zu machen und gegen normierende bzw. essentialistische Lesarten zu schärfen. Zweitens werden umgekehrt Benjamins und Kluges ästhetisch-epistemologische Verfahren – etwa Montage, Fragmentierung, Re-Kontextualisierung und affektive Geschichtsbearbeitung – als methodische Ressourcen verstanden, mit denen sich aktuelle (queer-)feministische Debatten zu visueller Kultur, Erinnerung und medialen Dispositiven historisch und medientheoretisch präzisieren lassen. Damit schließt die Studie eine Lücke innerhalb der medienreflexiven Benjamin-/Kluge-Rezeptionen, in denen feministische und queertheoretische Weiterführungen bislang nur punktuell systematisiert sind.

Die Verbindung zwischen Benjamin und Kluge bildet die methodische und theoretische Achse der Arbeit: Benjamin liefert mit seinen Reflexionen zu Geschichtlichkeit, Wahrnehmung und Bildlichkeit eine epistemologische Grundlage, während Kluge vergleichbare Problemstellungen in eine literarisch-filmische Praxis der Unterbrechung, Montage und des Sammelns überführt. Gerade diese Achse erlaubt es, mediale Formen nicht nur als Gegenstände der Analyse, sondern als Verfahren kritischer Erkenntnis zu behandeln. Das konstellative Vorgehen der Studie zielt deshalb nicht auf eine direkte Vergleichsoperation oder eine Gleichsetzung historischer Kontexte, sondern auf ein dialogisches Lesen von Differenzen, Leerstellen und Anschlussstellen, die für (queer-)feministische Theoriearbeit produktiv werden können. Benjamin und Kluge werden dabei weder als ›feministisch‹ noch als ›Vorläufer‹ queerer Theorie behauptet; im Zentrum steht eine historisch situierte, konstellative Aneignungsbewegung, die Produktivität und Leerstellen

zugleich sichtbar hält.² Mit Relationalität bezeichnet die Studie kein allgemeines Verbundensein, sondern eine Weise, Wahrnehmung, Körper, Bilder und Geschichte als wechselseitig vermittelt zu lesen; sichtbar wird dies besonders in Montage, Brüchen und Rekonstellierungen.

Aus dieser doppelten Bewegung ergeben sich zudem drei leitende Fragen: (1) Wie lassen sich Benjamins medientheoretische Konzepte und Kluges filmisch-literarische Praktiken im Lichte (queer-)feministischer Ansätze neu lesen, um Fragen von Geschlecht, Geschichte und visueller Kultur zu aktualisieren? (2) Welche epistemologischen und ästhetischen Verfahren (z. B. Montage, Fragmentierung, Re-Kontextualisierung, Figuration) eröffnen Benjamin und Kluge, um Macht- und Geschlechterverhältnisse kritisch zu reflektieren und alternative Formen von Wahrnehmung und Erinnerung zu denken? (3) Wie können die Ansätze von Benjamin und Kluge umgekehrt feministische und queertheoretische Perspektiven auf visuelle Kultur, Geschichte und Erinnerungsarbeit erweitern?

Im weiteren Verlauf verortet die Arbeit diese Fragestellungen im theoretischen Feld zwischen Kritischer Theorie/Queer Theory, Zeitlichkeit und Archiv/Affekt und entwickelt darauf aufbauend materialbezogene Analysen literarischer, fotografischer und filmischer Konstellationen. Analysiert werden dabei zentrale Text- und Bildkonstellationen bei Benjamin (u. a. Fotografie/Album/Sammeln, Figuren und Topoi wie Sammler/Prostituierte, Leib-/Bildraum) sowie Kluges literarisch-filmische Geschichtsbearbeitung (u. a. Langfilme und Montageformate der 1960er–1970er Jahre), ergänzt durch ausgewählte Vergleichsmaterialien.

Um diese doppelte Bewegung – die queer-feministische Neu-Lektüre Benjamins und Kluges und die Rückbindung ihrer Verfahren an gegenwärtige Theoriefragen – methodisch kontrolliert zu vollziehen, braucht die Arbeit ein Begriffsinstrumentarium, das Normativität, Subjektivierung und Macht entlang von Geschlecht und Sexualität präzise fassen kann. Genau hier setzt die Queer Theory an: Sie macht sichtbar, wie Körper, Begehren und soziale Zugehörigkeit durch diskursive und mediale Ordnungen reguliert werden und wie diese Ordnungen affektiv und ästhetisch reproduziert oder unterlaufen werden. Zugleich wird die Queer Theory im Verlauf der Studie nicht als überhistorischer Deutungsrahmen gesetzt, sondern in ein konstellatives Verhältnis zu Benjamin und Kluge gebracht: Ihre zentralen Kategorien werden am historischen Material erprobt, irritiert und medientheoretisch geschärft. Der folgende Abschnitt dient daher weniger einer umfassenden Theoriegeschichte als der Benennung jener Begriffe und Konfliktlinien, die die Analysen leiten – insbesondere Heteronormativität, Körperlichkeit, Affekt, Zeitlichkeit und Archiv. Diese Begriffe fungieren im analytischen Teil als heuristische Achsen, entlang derer die jeweiligen Montage-, Bild-

2 Vgl. Eva Geulen, »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing«, in: *German Quarterly* 69(2)/1996, S. 161–180.

und Erinnerungsverfahren auf Normierung, Bruchstellen und relationale Formen von Erfahrung befragt werden.

Die Queer Theory knüpft in zentralen Punkten an die Kritische Theorie der Frankfurter Schule an: Beide Traditionslinien teilen eine Gesellschaftskritik, die Normen, Herrschaftsverhältnisse und die Bedingungen von Freiheit und Subjektivierung analysiert, und beide messen Kultur, Kunst und Affekten eine besondere erkenntniskritische Bedeutung bei. Während die Frankfurter Schule ihre Diagnose vor allem über Kapitalismus-, Ideologie- und Vernunftkritik entfaltet, verschiebt die Queer Theory den Fokus auf jene normativen Regime, die entlang von Sexualität und Geschlecht Zugehörigkeit, Intelligibilität und Lebensmöglichkeiten organisieren. Für die vorliegende Studie ist diese Differenz produktiv: Queer Theory schärft die geschlechter- und sexualitätstheoretische Seite kritischer Medientheorie, während Benjamin und Kluge umgekehrt als historische und medienästhetische Ressource dienen, um queertheoretische Begriffe nicht zu entkontextualisieren, sondern im Medium von Wahrnehmung, Montage und Geschichtsbearbeitung zu konkretisieren.

Innerhalb dieser Schnittstelle ist für die Arbeit besonders die Frage nach Zeitlichkeit zentral: Sowohl Benjamins Geschichtsdenken als auch Kluges Montagepraxis operieren gegen lineare Fortschrittsnarrative und machen sichtbar, wie Wahrnehmung, Erinnerung und Geschichte medial organisiert sind. Der anschließende Fokus auf Körper- und Zeitnormen benennt daher den theoretischen Horizont, gegen den queere Ansätze ihre alternativen Temporalitäten entfalten – und gegen den auch Benjamin und Kluge gelesen werden.

Vorstellungen und Normierungen des Körpers, seiner Sinne und seiner Grenzen wie auch Vorstellungen des ›gesunden‹, geschlechtlich eindeutigen, reproduktiven Körpers sowie der Trennung von Körper und Geist, Materialität und Wissen sind zentrale Elemente in den dominanten bürgerlichen Modernediskursen des Globalen Nordens. Diese Ordnung beinhaltet auch Normierungen gelebter Zeit als lineare Progression mit verschiedenen Stadien und *rites de passage*, die durchlaufen werden sollen.³ Daran schließen dominante Vorstellungen von Geschichtlichkeit an, die lineare Fortschrittserzählungen als die *eine* Weise propagieren, wie der historische Prozess interpretiert werden soll.

Diese lineare Vorstellung von Zeit und Geschichte bildet auch den theoretischen Horizont, gegen den queere Ansätze ihre alternativen Temporalitäten entfalten. Entsprechend knüpft die Arbeit an Herangehensweisen der ersten Genera-

3 Vgl. Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. / New York: Campus³2005 [Original: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris: édition de Émile Nourry 1909]; Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. / New York: Campus 2005 [Original: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul 1969].

tion der Queer Theory an, die an der Schnittstelle von Psychoanalyse, Literaturkritik und Ästhetik neue Formen der Auseinandersetzung mit Sexualität und Marginalisierung entwickelte und dabei die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts als historischen Erfahrungsraum nutzte, um der Komplexität und Dynamik ihrer Fragestellungen gerecht zu werden. Ausgehend von meiner Auseinandersetzung mit Benjamin und Kluge arbeite ich ein Denken heraus, dessen zentrale Bezugspunkte alternative Vorstellungen von Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Zugängen zum Sehen sind. Zudem untersuche ich den Umgang mit Zeit und Geschichtlichkeit in Form von Erinnerungsarbeit auf (queer-)feministische Anknüpfungspunkte. Selbstreflexive bzw. autoethnografische Medienpraktiken sind hier sehr anschlussfähig.⁴ Sie machen die Multiperspektivität individueller und kollektiver Wahrnehmung sichtbar und werfen damit Fragen auf, die einförmige und eindeutige Geschichtsnarrative stören. Das ist relevant, um zu zeigen, dass historische Perspektiven für (queer-)feministische Auseinandersetzungen produktiv gemacht werden können, auch dort, wo keine unmittelbare Auseinandersetzung mit queeren Kulturen besteht.

Indem die Arbeit die Ansätze von Benjamin und Kluge mit jenen von (queer-)feministischen Autor:innen in ein konstellatives Verhältnis setzt, wird nicht nur eine neue Lesart des Denkens von Benjamin und Kluge eröffnet, sondern auch ein Beitrag zu einer (queer-)feministischen Medien- und Geschichtstheorie geleistet, die Differenz, Fragmentierung und Relationalität als zentrale erkenntnisleitende Kategorien versteht. Im Zentrum der hier versammelten Analysen steht dabei die Suche nach relational angelegten Theoriefiguren und medialen Formen, die die Normen des bürgerlichen (*weißen*,⁵ cismännlichen, christlichen) souveränen Sub-

4 In autoethnografischen und selbstreflexiven medialen Formen verarbeiten Menschen subjektive Wahrnehmungen, Erfahrungen, Erinnerungen und Wissensbestände. Sie sind Forschungsgegenstände für unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen zu Formen von Selbstdokumentation oder Erzählungen des Selbst. Autoethnografische Ansätze entwickeln sich außerdem immer mehr zu eigenständigen wissenschaftlichen Methoden für unterschiedliche qualitativ forschende Wissensfelder. Sie verbinden autobiografische Elemente mit ethnografischen Ansätzen, um gesellschaftliche, kulturelle oder politische Phänomene zu analysieren. Ziel ist es, subjektive Erfahrungen als Zugang zu größeren sozialen Zusammenhängen zu nutzen. (Vgl. Julianne Pidduck, »Queer Kinship and Ambivalence. Video Autoethnographies by Jean Carlo-musto and Richard Fung«, in: *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15[3]/2009, S. 441–468; Evelyn Runge, »Visuelle Autoethnografie«, in: *Rundbrief Fotografie* 12/2022, S. 64–73; Johanna Stadlbauer, Andrea Ploder, »Evokative Autoethnografie. Rezeption und Einsatzpotenzial«, in: Uwe Wolfrath, Lars Allolio-Näcke, Paul Sebastian Ruppel (Hg.), *Kulturpsychologie. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer 2022, S. 183–192.)

5 *Weiß* kursiv zu schreiben markiert die Zuschreibungen an diese Kategorie: Wer als *weiß* gilt, das unterliegt nicht nur Schwankungen und wird in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich bewertet, es handelt sich dabei überhaupt um eine willkürliche Setzung, die vor allem dazu dient, unterschiedliche Behandlung zu legitimieren. Ich bezeichne diese Kategorien in ihren Verschränkungen hier deshalb so explizit, um hervorzuheben, dass es sich dabei nicht um neue, sondern um historische Machtachsen handelt, in denen gesellschaftliche Position und Entwick-

jekts in den Bereichen der visuellen Kultur und des Umgangs mit Geschichte überschreiten, unterlaufen oder zerstören. Diese Suchbewegung stellt auf der Gegenstandsebene literarisch-theoretische und filmische Verfahren bei Benjamin und Kluge ins Zentrum, die im Teil zu Kluge mit weiteren filmischen Arbeitsweisen verglichen werden. Die Vorgehensweise lehnt sich an Benjamins geschichtsphilosophische Thesen an und untersucht Konstellationen aus unterschiedlichen literarischen, fotografischen und filmischen Materialien.

Auf dieser Grundlage verortet der folgende Abschnitt die Forschungsarbeit im theoretischen und forschungsgeschichtlichen Feld. Er fasst zentrale feministische und medienreflexive Rezeptionen der Kritischen Theorie zusammen und zeigt jene Leerstellen auf, an denen eine (queer-)feministische Perspektive auf Benjamin und Kluge ansetzen kann.

Forschungsfeld, Forschungsstand und zentrale Referenzen

Arbeiten von Walter Benjamin und Alexander Kluge eignen sich in deutschsprachigen Kontexten besonders für Fragestellungen, die die Normativität historischer Betrachtungen und die Historisierung visueller Kultur problematisieren. Mit dem Ansatz dieser Studie wird versucht, Möglichkeiten für Neuaneignungen ihrer Arbeiten aufzuzeigen und ein anderes Begehren an sie heranzutragen. Um ausgewählte Aspekte ihrer Arbeiten zu rekontextualisieren, wurde insbesondere ihre deutschsprachige feministische Rezeption zusammengetragen und an geeigneten Stellen um queertheoretische Perspektiven erweitert.

Feministische Film- und Kulturtheorie in der Tradition der Frankfurter Schule: Forschungsstand und Forschungslücke

Feministische Anschlüsse an medienreflexive Ansätze der Kritischen Theorie bilden das Fundament zahlreicher Arbeiten, die seit den 1980er-Jahren Fragen von Wahrnehmung, Geschlecht und Medialität miteinander verknüpfen. Im Zentrum stehen Autorinnen wie Miriam Hansen, Heide Schlüpmann und Gertrud Koch,

lung von Konventionen des Besitzbürgertums verortet werden müssen. Rassenlehre und Kolonialismus entwickelten sich über Jahrhunderte und erfuhren besonders im 19. Jahrhundert starken gesellschaftlichen Auftrieb. Alle europäischen Gesellschaften hatten Anteil an dieser gewaltvollen Geschichte, die enorme soziale und ökonomische, sich bis heute auswirkende Ungleichheiten hervorgebracht hat. Das Deutsche Reich besaß zwischen den 1880er-Jahren und dem Ende des Ersten Weltkriegs afrikanische Kolonien. Der zwischen 1904 und 1908 begangene Völkermord an den Herero und Nama auf dem Gebiet des heutigen Namibia gilt als erster Völkermord des 20. Jahrhunderts.

die den Zusammenhang von insbesondere Film, Körper und Gesellschaft in der Tradition von Benjamin, Kracauer und Adorno neu gefasst haben und damit den medienreflexiven Strang der Kritischen Theorie um feministische Fragestellungen erweiterten. Aus einem gemeinsamen Interesse, ästhetische Erfahrung als gesellschaftskritische Praxis zu begreifen, verschieben sie den Fokus der Kritischen Theorie von der ökonomischen auf eine wahrnehmungstheoretische Dimension von Emanzipation: Film und visuelle Kultur werden als Räume verstanden, in denen Macht- und Geschlechterverhältnisse sinnlich erfahrbar und damit auch transformierbar werden.⁶

Miriam Hansen hat sich besonders mit dem komplexen Verhältnis von Film, Industrialisierung und Massenkultur in der Tradition der Frankfurter Schule beschäftigt. US-amerikanischer Stummfilm und das Kino der Weimarer Republik sind die Gegenstände ihrer wichtigsten Monografien.⁷ Vor allem in *Babel and Babylon* (1991) analysiert sie die Rolle der Zuschauerinnen für die neue öffentliche Sphäre des frühen Kinos und damit den Ort geschlechtlicher Wahrnehmung in medialisierten Erfahrungsprozessen. Heide Schlüpmanns Arbeitsfokus lässt sich mit »Frauen und Film« betiteln. Sie hat nicht nur ein Frauenfilmarchiv (Kinothek Asta Nielsen e. V.) mitaufgebaut und die Zeitschrift *Frauen und Film* lange Jahre mitherausgegeben, sondern auch breit zu feministischen Filmthemen publiziert.⁸ Insbesondere in *Unheimlichkeit des Blicks* (1990) und *Öffentliche Intimität* (2002) zeigt sie, wie das frühe Kino als Schauplatz vergeschlechtlicher Wahrnehmung verstanden werden kann. Die Arbeitsschwerpunkte von Gertrud Koch liegen in den Bereichen von politischer Theorie und Massenkultur, der Shoa und deutscher Geschichte sowie bei Geschlechter- und Marginalisierungsdiskursen.⁹ Insbesondere in *Was ich erbeute, sind Bilder* (1989) und *Die Einstellung ist die Einstellung* (1992) analysiert Koch die Position des Weiblichen und visuelle Konstruktion des Jüdischen in den visuellen Apparaten der Moderne.

6 Als aktueller Beitrag zu einer feministischen kritischen Theorie kann der Sammelband *Kritische Theorie und Feminismus* (2022), herausgegeben von Karin Stögner und Alexandra Colligs, angeführt werden, der aber vordergründig eine philosophische und soziologische Ausrichtung hat und keine medienkulturwissenschaftliche.

7 Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1991; dies., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley [u. a.]: University of California Press 2012.

8 Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld, Roter Stern 1990; dies., *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracaers Filmtheorie*, Basel [u. a.]: Stroemfeld 1998; dies., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt a. M. [u. a.]: Stroemfeld 2002.

9 Gertrud Koch, *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel [u. a.]: Stroemfeld, Roter Stern 1989; dies., *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktion des Judentums*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992; Hauke Brunkhorst, Gertrud Koch, Herbert Marcuse zur Einführung, Hamburg: Junius 1987; Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius 1996.

Trotz ihrer gemeinsamen Bezugnahme auf die Frankfurter Schule divergieren die Ansätze von Hansen, Schlüpmann und Koch in ihrer Bewertung der Körperlichkeit des Sehens: Während Hansen die Kollektivität filmischer Erfahrung betont, analysiert Schlüpmann die ambivalente Erotik des Blicks als Ort der Subversion, und Koch richtet die Aufmerksamkeit stärker auf die politische Dimension von Repräsentation und auf die Shoah als Zäsur in der visuellen Kultur.

Arbeiten von Benjamin und Kluge spielen vor allem für Hansens Publikationen eine zentrale Rolle. Ihre Texte zu Benjamins Perspektive auf die Potenziale des Films enthalten wichtige Analysen seiner Reflexionen zu Veränderungen in der Wahrnehmung durch technologische Entwicklungen.¹⁰ Die Effekte der Industrialisierung werden damit vor dem Horizont der Spätmoderne ergründet. Benjamin schrieb dem Film das Potenzial zu, die Menschen durch Innervation solidarisch in Verbindung zu bringen und damit vor dem Faschismus zu retten. Während Hansens Arbeiten Wahrnehmung und Erfahrung im frühen Kino erschließen, sieht die vorliegende Studie ihren eigenen Beitrag in der geschlechtertheoretischen Verortung inhärenter Körper- und Weiblichkeitskonzepte in Benjamins Denkfiguren.¹¹

Auch Astrid Deuber-Mankowsky, Karin Stögner und Sigrid Weigel haben diesen Ansatz verfolgt, indem sie insbesondere Benjamins Geschichts- und Bildbegriffe geschlechtertheoretisch neu gelesen und auf Fragen der Repräsentation von Weiblichkeit, Krisen der Männlichkeit und auf Ideologiekritik bezogen haben. Deuber-Mankowskys Texte sind für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung, da sie zentrale Aspekte der Geschlechterpolitik in Benjamins Denken

10 Miriam Hansen, »Benjamin, Cinema and Experience: ›The Blue Flower in the Land of Technology‹«, in: *New German Critique* 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987), S. 179–224; dies., »Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. The Martin Walsh Memorial Lecture 2003«, in: *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne D'Études Cinématographiques* 13(1)/2004, S. 2–27; dies., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley [u. a.]: University of California Press 2012.

11 Miriam Hansen war in den 1990ern außerdem Gästin in mehreren Fernsehmagazinen von Alexander Kluge zu unterschiedlichen Themen aus ihrer Film- und Kinoforschung. Zu nennen sind insbesondere: »Goldyllocks, Präsident Roosevelt und die Teddy Bears« (10 vor 11, 16.04.1990), »Vom Kampf der Liebe durch die Jahrtausende« (10 vor 11, 16.07.1990), »Rudolph Valentinos Art zu blicken« (10 vor 11, 08.10.1990), »Der Mann, der 176 Spielfilme inszenierte« (Primetime/Spätausgabe, 04.11.1990), »Organisiertes Glück« (News & Stories, 19.09.1994), »The Making of America« (10 vor 11, 17.10.1994), »Wer hat Angst vor Massenkultur« (News & Stories, 01.12.2002), »Japanische Mädchen am Hafen« (Primetime/Spätausgabe, 24.04.2005), »Kapitalistische Moderne und Intimität« (10 vor 11, 22.08.2005), »Achterbahn ins Glück« (10 vor 11, 24.03.2003). (Vgl. Nicole Kandiolier, »Organisiertes Glück« – Miriam Hansen berichtet Alexander Kluge«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, dies. [Hg.], *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 7: *Plurale Autorschaft*, Göttingen: V&R 2022, S. 81–99.)

herausarbeitet und theoretisch verortet.¹² Der Schwerpunkt der von ihr herangezogenen Schriften liegt auf der Passagenarbeit (1927–1940). Texte von Stögner haben darüber hinaus dazu beigetragen, Benjamins Kapitalismus- und Ideologiekritik in ihrer geschlechtertheoretischen Dimension zu beleuchten.¹³ Die vorliegende Studie ergänzt die Zugänge von Deuber-Mankowsky und Stögner um Analysen von Weiblichkeits- und Körperbildern sowie um relationale Bildkonzepte wie den Leib- und Bildraum und Überlegungen zu Sammlung und Album bei Benjamin.

Sigrid Weigels Arbeiten leisten für diese Untersuchung einen wesentlichen Beitrag, da sie Benjamins Schriften früh und umfassend im Kontext seiner literarisch-theoretischen Verfahren situiert.¹⁴ Diese Kontextualisierungen sind zentral, um seine Figuren und Topoi theoretisch zu fassen. Der in der vorliegenden Arbeit herangezogene Teil von Weigels Schriften nimmt zwar nur in begrenztem Maße Bezug auf visuelle Kultur, bietet jedoch wichtige Grundlagen für das Verständnis von Benjamins Arbeitsweise, an die die vorliegende Studie mit eigenen medienanalytischen Anschlüssen anknüpft.

Alle diese Positionen verdeutlichen in Summe, dass Benjamins und Kluges Arbeiten zentralen Fragen nach Wahrnehmung, Geschlecht und Medialität nachgehen bzw. für diese nutzbar sind, ohne sie selbst schon systematisch aus feministischer oder queertheoretischer Perspektive gestellt zu haben. Genau hier setzt die vorliegende Arbeit an: Sie liest ihre Arbeiten aus einem neuen Blickwinkel, um die Verbindung zwischen visueller Kultur, Körpern und Geschichtlichkeit (queer-) feministisch weiterzudenken.

Aufbauend auf den medienreflexiven Erweiterungen der Kritischen Theorie richtet sich der Blick nun auf Arbeiten, die Erinnerung, Affekt und visuelle Kultur als zentrale Vermittlungsformen zwischen Wahrnehmung und Geschichtlichkeit

12 Astrid Deuber-Mankowsky, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts. Zu Ort und Erscheinungsform des Geschlechterverhältnisses in Walter Benjamins Materialien zum Passagenwerk«, in: dies., Ulrike Ramming, E. Walesca Tielsch (Hg.), 1789/1989. *Die Revolution hat nicht stattgefunden. Dokumentation des V. Symposions der Internationalen Assoziation von Philosophinnen*, Tübingen: edition diskord 1989, S. 87–97; dies., »Die Krise der Männlichkeit in Walter Benjamins Passagenwerk«, in: Peter Rautmann, Nicolas Schatz (Hg.), *Urgeschichte des 20. Jahrhunderts. An Walter Benjamins Passagen-Projekt weiterschreiben*, Bremen: Hauschild 2006, S. 267–281.

13 Karin Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen. Geschichtsphilosophie aus gendertheoretischer Perspektive«, in: Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner (Hg.), *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*, Wien: LIT 2014, S. 11–33; dies., »Weiblichkeit und Widerspruch. Spuren einer Kritischen Theorie der Geschlechterverhältnisse bei Adorno, Horkheimer und Benjamin«, in: dies., Alexandra Colligs (Hg.), *Kritische Theorie und Feminismus*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 97–119.

14 Sigrid Weigel, *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Wien [u. a.]: Böhlau 1992; dies., *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M.: Fischer 1997.

begreifen. Diese Ansätze eröffnen ein Forschungsfeld, in dem (queer-)feministische Ansätze an Benjamins und Kluges Überlegungen zu Bildlichkeit, Erfahrung und Erinnerungsprozessen anknüpfen können.

Zu den zentralen Autor:innen zählen Jessica Nitsche, Nadine Werner, Jonathan Crary, Linda Williams, Nike Wagner und Brigitte Hipfl. Sie eint das Interesse an den Übergängen zwischen Wahrnehmung, Erinnerung und medialen Formen sowie an der Frage, wie historische Erfahrung in visuellen und affektiven Prozessen eingeschrieben ist. Nitsche und Werner haben mit ihren Dissertationen *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie* (2010) und *Archäologie des Erinnerns* (2015) maßgeblich dazu beigetragen, Benjamins Denken über Fotografie, kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsprozesse als ästhetisch-epistemologischen Komplex zu verstehen.¹⁵ Ihre Analysen verdeutlichen, wie Benjamins Reflexionen über die Brüchigkeit von Bildlichkeit und Erinnerung neue methodische Zugänge zu geschlechtertheoretischen Fragen eröffnen können, ohne explizit feministisch zu argumentieren.¹⁶

Jonathan Crarys medienhistorische Untersuchungen zur *Modernisierung des Sehens* (1992/2002)¹⁷ und Linda Williams' Überlegungen zur »körperlichen Dichte des Sehens« (1989/2003)¹⁸ ergänzen diese Perspektiven um eine Sensibilisierung für die körperlich-affektiven Dimensionen des Wahrnehmens. Beide machen sichtbar, dass das (moderne) Sehen immer schon eine Verkörperungspraxis ist, die historisch, sozial und geschlechtlich kodiert wird. Ihre Arbeiten bilden daher eine wichtige Brücke zwischen Benjamins Medientheorie und gegenwärtigen Ansätzen feministischer Medienkulturwissenschaft.

Nike Wagners Studie *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne* (1981) war für die vorliegende Arbeit insofern bedeutsam, als sie die

15 Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin: Kadmos 2010; Nadine Werner, *Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins Berliner Kindheit*, Göttingen: Wallstein 2015.

16 Für einen Überblick zu kollektiver Erinnerungsarbeit in unterschiedlichen feministischen Kontexten seit den 1980er-Jahren siehe Brigitte Hipfl, »Erinnerungsarbeit – Feministische und queere Interventionen in Medienkulturen«, in: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.), *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturalanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2020, S. 383–398.

17 Jonathan Crary, »Die Modernisierung des Sehens«, in: Herta Wolf (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1: *Paradigma Fotografie*, übers. v. Wilfried Prantner, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 (Nachdruck der 1. Aufl. 2005), S. 67–81; ders., »Techniques of the Observer«, in: *October* 45/1988, S. 3–35; ders., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass. [u. a.]: MIT Press 1992.

18 Linda Williams, »Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, in: Herta Wolf (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2: *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 226–266; dies., *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, übers. v. Beate Thill, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1995 [Original: *Hard Core. Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«*, Berkeley: University of California Press 1989].

zentrale Rolle von Misogynie in der literarischen deutschsprachigen Moderne sichtbar macht.¹⁹ Ihre Perspektive ermöglicht es, Benjamins Figuren und Denkbewegungen in einem weiteren kulturhistorischen Kontext zu verorten und deren Einbindung in die Geschlechterdiskurse der Moderne präziser zu erfassen.

Brigitte Hipfls Beitrag »Erinnerungsarbeit – Feministische und queere Interventionen in Medienkulturen« (2020) entwickelt ein Verständnis von Erinnerung als kollektiver, affektiver und medialisierter Praxis. Diese Form feministischer und queerer Gedächtnispolitik ist für die vorliegende Studie bedeutsam, weil sie zeigt, wie Affekt und Erinnerung als Erkenntnismodi wirken und in Benjamins und Kluges medialen Verfahren anschlussfähig werden.

Hipfls Verständnis von Erinnerungsarbeit als affektiver und kollektiver Praxis markiert schließlich auch einen zentralen Schnittpunkt mit Alexander Kluges literarisch-filmischer Praxis. Seine Verfahren der Montage, Fragmentierung und historischen Re-Kontextualisierung können als visuelle Formen von Erinnerungsarbeit gelesen werden, die individuelle und gesellschaftliche Erfahrung miteinander verknüpft. An dieser Stelle verschiebt sich der Fokus der vorliegenden Studie von Benjamins medientheoretischen Überlegungen auf Kluges literarisch-filmische Praxis, die das Verhältnis von Erinnerung, Affekt und Geschichte neu auslotet.

Die Auseinandersetzung mit Kluges feministischer Rezeption gestaltet sich insgesamt experimenteller, da seine Rezeption deutlich schmäler ausfällt als die Benjamins, der global und seit Jahrzehnten in unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen breit rezipiert wird. Die Aneignung von Kluges Formen und Arbeitsweisen für (queer-)feministische Kontexte ist daher weniger durch bestehende Forschung abgesichert und verlangt ein offenes, exploratives Vorgehen. Thematisch orientiert sich die Herangehensweise an Arbeiten zum Potenzial von »Exitstrategien« und »Interventionen in mediale Dispositive« – zentralen Kategorien der Kluge-Forschung.

Zu Kluges filmischer Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte der 1960er- und 1970er-Jahre existieren zahlreiche Studien, die seine Arbeiten in den Rahmen des Neuen Deutschen Films und des Autorenkinos stellen. Hervorzuheben sind Timothy Corrigan's *New German Film. The Displaced Image* (1983), Anton Kaes' *Deutschlandbilder* (1987), Eike Wenzels Aufsatz »Kon-Texte. Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in Alexander Kluges *Patriotin*« (1994) und Rainer Stollmanns *Alexander Kluge zur Einführung* (1998).²⁰ Vor

19 Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

20 Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München: Text + Kritik 1987; Timothy Corrigan, *New German Film. The Displaced Image*, Austin, Texas: University of Texas Press 1983; Eike Wenzel, »Kon-Texte. Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in Alexander Kluges *Patriotin*«, in: *Augen-blick. Marburger Hefte zur Medien-*

allem Christian Schulte hat zu Kluges Filmen und Fernsehmagazinen umfassend publiziert und entscheidend zur Kontextualisierung seiner ›Poetik‹ der Geschichtsbearbeitung beigetragen.²¹

Die feministische Auseinandersetzung mit Kluge lässt sich insbesondere in den 1970er- und 1980er-Jahren in der Zeitschrift *Frauen und Film* nachvollziehen. Hier wurden seine Langfilme diskutiert – vor allem *Abschied von gestern* (1966), *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos!* (1968), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973), *Deutschland im Herbst* (1978) und *Die Patriotin* (1979) – und Fragen nach der Marginalisierung von Frauen in der Filmproduktion verhandelt.²² Nur vereinzelt finden sich wissenschaftliche Arbeiten, die Geschlechterkonstruktionen in Kluges Filmen systematisch analysieren, etwa Joanna Lucy Gilberts Dissertation *Gender in the Films of Alexander Kluge* (2015). Insgesamt fehlt es bislang an Studien, die Kluges Auseinandersetzung mit Geschichte und seine Interventionsformen aus feministischer Perspektive auf der Ebene seiner ästhetischen Verfahren vertieft untersuchen.

wissenschaft 17/1994, S. 68–94; Rainer Stollmann, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg: Junius 1998.

- 21 Christian Schulte, »Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge«, in: ders. (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück: Univ.-Verlag Rasch 2000, S. 45–67; ders., »Dialoge mit Zuschauern. Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit«, in: Irmela Schneider, Christian Bartz, Isabell Ott (Hg.), *Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 3: *Medienkulturen der 70er Jahre*, Wiesbaden: VS Verlag 2004, S. 231–250; ders., »›Alle Dinge sind verzauberte Menschen‹. Über Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*«, in: ders. (Hg.), *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 270–279; ders., »›Die Muskeln der Vorstellungskraft‹. Geschichtswahrnehmung und Responsivität bei Alexander Kluge«, in: ders. et al. (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 1: *Vermischte Nachrichten*, Göttingen 2014, S. 43–61; ders., »Kritik und Kairos. Essayismus zwischen den Medien bei Alexander Kluge«, in: Hermann Blume, Elisabeth Großegger, Andrea Sommer-Mathis, Michael Rössner (Hg.), *Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis*, Bielefeld: transcript 2014, S. 243–260; ders. et al. (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Göttingen: V&R unipress 2014ff.
- 22 Marlies Kallweit, Helke Sander, Mädi Kemper, »Zu Kluges ›Gelegenheitsarbeit einer Sklavin‹«, in: *Frauen und Film* 3/1974, S. 12–25; Heike Hurst, »Vom großen Verhau zum großen Verschnitt. ›Deutschland im Herbst‹«, in: *Frauen und Film* 16/1978, S. 15–21; Christel Buschmann et al., »Wenn der Hahn kräht auf dem Mist, ändert sich das Wetter, oder es bleibt, wie es ist«, in: *Frauen und Film* 15/1978, S. 22–48, 50–56, 58–62 (Beitrag Kluge, S. 27–31); Berliner Filmarbeiterinnen, »offener brief an den filmverlag der autoren und die regisseure des films ›deutschland im herbst‹«, in: *Frauen und Film* 16/1978, S. 22f.; Claudia Lenssen, Hannelore Hoyer, Uta Berg-Ganschow, Sigrid Vagt, »Kein Dunkel hat seinesgleichen. Zu Alexander Kluges Film ›Die Patriotin‹«, in: *Frauen und Film* 16/1978, S. 4–13; Alexander Kluge, Gertrud Koch, Heide Schlüpmann, »›Nur Trümmern traue ich ...‹. Ein Gespräch mit Alexander Kluge, Gertrud Koch und Heide Schlüpmann zur Film- und Fernsehpolitik und -ästhetik«, in: *Frauen und Film* 42/1987, S. 83–92; Heide Schlüpmann, »›Unterschiedenes ist gut. Kluge, Autorenfilm und weiblicher Blick‹«, in: *Frauen und Film* 46/1989, S. 4–20.

Für die vorliegende Arbeit sind zudem Studien relevant, die explizit Bezüge zwischen Benjamin und Kluge herstellen. Beispielhaft sind Philipp Ekardts Dissertation »Splitting the Picture. Studies in Walter Benjamin's Image Theory and in Alexander Kluge's Image-Practice« (2009), Kai Lars Fischers *Geschichtsmontagen. Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeption und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge* (2013) und Robert G. Ryders *The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge* (2022) zu nennen.²³ Alle drei zeigen, wie Kluges Montagen und Benjamins Konstellationsdenken gemeinsame epistemologische Grundlagen teilen. Gleichwohl ist eine feministische Vertiefung dieser Verbindung – insbesondere im Hinblick auf Erinnerung, Affekt und die Darstellung von Geschichte – bislang weitgehend ausgeblieben.

Zu Aspekten von Gegenöffentlichkeit, Marginalisierung, Kooperation und Gefühlsarbeit lassen sich insbesondere Miriam Hansens²⁴ und Christian Schultes²⁵ Beiträge heranziehen, die Kluge als Theoretiker einer »kommunizierenden Öffentlichkeit« und als Autor einer »Politik der Gefühle« interpretieren. Diese Perspektiven bilden die Schnittstelle, von der aus die vorliegende Arbeit weitergeht: Sie liest Kluges affektiv-historische Montagepraxis als Ansatzpunkt für eine (queer-)feministische Erweiterung kritischer Medientheorie. Damit verschiebt sich der Fokus der Untersuchung auf Kluges Umgang mit Geschichte als affektive Praxis der Erinnerung und Intervention. Seine literarisch-filmischen Taktiken des Sammelns, Fragmentierens und Unterbrechens werden als Methoden einer (queer-)feminis-

23 Philipp Ekardt, »Splitting the Picture. Studies in Walter Benjamin's Image Theory and in Alexander Kluge's Image-Practice«, Dissertation, Yale University 2009; Kai Lars Fischer, *Geschichtsmontagen. Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeption und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge*, Hildesheim [u. a.]: OLMS Verlag 2013; Robert G. Ryder, *The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge*, Berlin/Boston: de Gruyter 2022.

24 Miriam Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere. Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn«, in: *New German Critique* 24/25 1981/82, S. 36–56; Alexander Kluge, Thomas Y. Levin, dies., »On Film and the Public Sphere«, in: *New German Critique* 24/25 1981/82, S. 206–220; dies., »Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere. The Construction Site of Counter-History«, in: *Discourse* 6/1983, S. 53–74; dies., Sara S. Poor, »Kluge on Opera, Film, and Feelings«, in: *New German Critique* 49/1990, S. 89–138; dies., »The Stubborn Discourse. History and Story-Telling in the Films of Alexander Kluge«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 119–131; dies., »Reinventing the Nickelodeon. Notes on Kluge and Early Cinema«, in: Tara Forrest (Hg.), *Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, S. 389–408.

25 Christian Schulte, »Politik der Gefühle. Zur (Film-)Poetik Alexander Kluges«, in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo (Hg.), *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, Wien: Mandelbaum 2013, S. 105–118; ders., »Verteilte Autorschaft«, in: Rainer Stollmann, Thomas Combrink, Gunther Martens (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 4: *Stichwort: Kooperation. Keiner ist alleine schlau genug*, Göttingen: V&R unipress 2017.

tischen Geschichtsbearbeitung nutzbar, die Macht- und Geschlechterverhältnisse sichtbar macht, um sie zu destabilisieren.

Die Geschichte visueller Kultur ist auch eine Geschichte des Wissens um den Körper und seine Sinne. So wie Körper zu Projektionsflächen unterschiedlicher gesellschaftlicher Attribuierungen werden, sind Vorstellungen des Sehens historisch-spezifisch und gehen aus politischen Aushandlungsprozessen hervor. Wahrnehmung, Erinnerung und Erfahrung basieren auf körperlichen Prozessen und ermöglichen gleichzeitig subversive Fabulationen und das Hinterfragen etablierter Interpretationen. In der Arbeit an der Geschichte – im Sinne feministischer und queerer Erinnerungsarbeit – stellen sich damit Fragen nach vergeschlechtlichter Wahrnehmung, marginalisierter Erfahrung und Agency. Wie lassen sich daraus konkrete theoretische und methodische Anknüpfungspunkte entwickeln?

Zeitlichkeiten als konzeptionelle Konfliktlinien in der Entwicklung der Queer Theory

Der folgende Abschnitt setzt bei einem Verständnis von Queerness als zeitlichem Horizont an: nicht als stabile Identitätskategorie, sondern als Spannung zwischen Gegenwart, Erinnerung und dem, was (noch) nicht eingelöst ist. José Esteban Muñoz' Rückgriff auf Ernst Bloch macht dafür eine Perspektive stark, in der queere Zeit nicht als lineare Progression erscheint, sondern als konflikthafte Relation von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – und als Kritik an normativen Zukunftslogiken.

»Queerness is not yet here. [...] The future is queerness's domain.«²⁶ Diese viel beachtete Stelle aus Muñoz' *Cruising Utopia* bezieht sich auf Blochs Text *Das Prinzip Hoffnung*. Bloch, der zum weiteren Kreis der neomarxistischen Kritischen Theorie zählt, widmete sich zwischen 1939 und 1947 im US-amerikanischen Exil dem Tagtraum, ›Wunschbildern des Augenblicks‹ und dem Potenzial des Wunschs und Sehns nach einer besseren Zukunft. Für Muñoz wurde *Das Prinzip Hoffnung* so etwas wie ein Fluchtpunkt für seine Arbeit zur relationalen Qualität des Ephemerens im Performance-Kontext und zu queerer Zeitlichkeit. Queerness ist bei Muñoz keine sexuelle Identität, sondern ein utopischer Horizont, der radikale Alternativen zu den normativen Strukturen der Gesellschaft bereithält.

Innerhalb der Queer Theory wird diese Frage nach Zeitlichkeit u. a. entlang einer bekannten Kontroverse verhandelt: Die antisoziale Linie (z. B. Bersani/Edel-

26 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009, S. 1.

man)²⁷ betont Negativität, Bruch und die Zurückweisung reproduktiv organisierter Zukunftsvorstellungen; relationale/materialistisch-utopische Positionen (z. B. Muñoz, Halberstam, teilweise Berlant)²⁸ heben dagegen affektive Bindungen, Gemeinschaftsformen und die Möglichkeit hervor, im Hier und Jetzt andere soziale Relationen zu erproben. Für die vorliegende Studie ist diese Debatte vor allem methodisch relevant: Sie markiert unterschiedliche Haltungen gegenüber Geschichte und Material – zwischen Abbruch/Verweigerung und einer Arbeit an Resonanzen, Relationen und situierter Verbundenheit.

Die Untersuchung schließt hier an jene Perspektiven an, die relational und affektiv orientiertes Wissen ernst nehmen: Das konstellative Verfahren wird als tastende, historisch situierte Lektürehaltung verstanden, die Differenzen und Brüche nicht übergeht, aber dennoch nach Anschlussstellen, Spuren und Umwegen sucht. So wird Zeitlichkeit nicht nur zum Gegenstand (Alternative zu linearen Geschichtsnarrativen), sondern zugleich zur Methode (wie Vergangenheit im Medium von Bildern, Fragmenten und Montagen aktualisierbar wird).

Anmerkungen zur Herangehensweise

Die Studie arbeitet mit einem konstellativen Queer Reading in Anlehnung an Eve Kosofsky Sedgwicks Konzept des »reparativen Lesens«.²⁹ Die in den Kapiteln gebildeten Materialkonstellationen (primäre, sekundäre und ergänzende Quellen) werden dabei nicht allein auf Gewalt- und Normierungsstrukturen hin befragt, sondern zugleich in ihren Entstehungskontexten gelesen. Differenzen und Dissonanzen werden nicht nivelliert, sondern als produktive Spannungen genutzt, um die je spezifischen ästhetischen und epistemologischen Verfahren bei Benjamin und Kluge freizulegen.

Die Untersuchung verzichtet bewusst auf direkte Vergleichsoperationen zwischen zeitgenössischer US-amerikanischer Queer Theory und den historisch situierten Arbeiten Benjamins (1920er/30er) und Kluges (1960er/70er). Queertheoretische Begriffe werden daher nicht als universelle Deutungsrahmen angewandt, sondern im dialogischen Lesen am Material erprobt: Ziel ist es, Spuren, Resonan-

27 Leo Bersani, »Is the Rectum a Grave?«, in: *October* 12/1987, S. 197–222; ders., *Homos*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1995; ders./Adam Phillips, *Intimacies*, Chicago: University of Chicago Press 2008; Lee Edelman, *Homographesis. Essays in Gay Literature and Cultural Theory*, New York: Routledge 1994; ders., *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004.

28 Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham: Duke University Press 2011.

29 Eve Kosofsky Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen«, in: Angelika Baier et al. (Hg.), *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, übers. v. Dagmar Fink und Birgit Mennel (gender et alia), Wien: Zaglossus 2014, S. 355–399.

zen und Anknüpfungspunkte sichtbar zu machen, ohne historische Differenzen zu glätten oder eine theoretische Vereinnahmung zu behaupten. (Als methodischer Bezugspunkt lässt sich hier etwa Halberstams Praxis des Re-Framings historischer Bildarchive nennen.)³⁰ Im Anschluss richtet sich der Blick auf die Frage, wie queere Theorien selbst historische Erfahrung, Zeitlichkeit und Erinnerung konzipieren – und welche Herausforderungen daraus für den Umgang mit älteren Medienkonstellationen folgen.

Zum Problem queerer Zugänge zur Geschichte

Trotz des *archival turn* in der US-amerikanischen Queer Theory bleibt der Zugriff auf historisches Material und die Theoretisierung queerer Historiografien methodisch schwierig und vergleichsweise selten. Die Auseinandersetzung mit alternativen Zeitlichkeiten und Räumen verdeutlicht jedoch das Begehren, queere Perspektiven stärker in historiografische und medientheoretische Diskurse zu integrieren.

Amelia Jones erforschte in *Body Art / Performing the Subject* (1998) die Überschneidungen von queerer Zeit, Performance und Identität.³¹ Sie zeigt, wie Performancekunst lineare und normative Zeitvorstellungen aufricht und neue Erfahrungsformen von Geschlecht und Geschichte eröffnet. Queere Zeitlichkeit – verstanden als Erfahrung jenseits des Fortschritts- und Reproduktionsdenkens – wird hier zu einem Werkzeug, um Geschlecht, Identität und historische Erfahrung neu zu denken. Indem sie Performance als queere Ausdrucksform analysiert, macht Jones deutlich, wie alternative Zeitlichkeiten entstehen.

Einen verwandten, aber stärker raumbezogenen Zugang entwickelt Jack Halberstam, der in *In a Queer Time and Place* (2005) nach den Lebens- und Erfahrungsräumen queerer und trans Personen jenseits normativer Zeitordnungen fragt.³² Am Beispiel des Falls Brandon Teena – eines trans Mannes, der 1993

30 Ein Beispiel für eine solche produktive Aneignungsbewegung bietet Jack Halberstams Aufsatz »Queer Faces. Photography and Subcultural Lives« (2013). Darin untersucht Halberstam Fotografien von Gyula Halász/Brassaï, die das Pariser Nachtleben der 1930er-Jahre dokumentieren, und verdeutlicht die Möglichkeiten, die sich durch Re-Interpretationen und Re-Framings von historischen Materialien eröffnen. Seine Analyse marginalisierter Bildarchive hat die vorliegende Studie methodisch beeinflusst, da sie das Potenzial von Umwegen und Queer/Trans Readings aufzeigt und zugleich auf bestehende methodologische Lücken in der queertheoretischen Auseinandersetzung mit historischen Stoffen verweist. (Vgl. Jack Halberstam, »Queer Faces. Photography and Subcultural Lives«, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London / New York: Routledge 2013, S. 96–108.)

31 Amelia Jones, *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis: Minnesota University Press 1998.

32 Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: NY UP 2005.

ermordet wurde³³ – analysiert Halberstam die Entstehung einer digitalen Community und eines Archivs, das lineare Vorstellungen von Zeit und Topografie infrage stellt. Für Halberstam sind Fragmentierung, Wiederholung und performative Erinnerung zentrale Modi queerer Zeit- und Raumwahrnehmung.

Eine besonders einflussreiche Publikation zu(r) queeren Zeitlichkeit(en) ist schließlich *Cruising Utopia* (2009) von José Esteban Muñoz. Es öffnet den Blick auf eine utopische Zukünftigkeit und damit auf das Utopische als Dimension queerer Zeitlichkeit und Geschichtstheorie. Muñoz lenkt den Fokus von queer als sexueller bzw. Genderidentität zu queer als Möglichkeitsraum, als utopischem Horizont, der sich direkt hinter dem aktuellen Moment auftut. Diese Utopie wird von Muñoz als reale Möglichkeit verstanden und nicht als etwas, das irgendwann in ferner Zukunft eintreten könnte. Muñoz' Perspektive bleibt aber auf eine mögliche Zukunft gerichtet, ohne dass er sich notwendigerweise vertiefend der Vergangenheit widmet. Kara Keeling ergänzt diese Perspektive in *Queer Times, Black Futures* (2019) um eine intersektionale Analyse.³⁴ Sie verknüpft Queerness, Blackness und Technologie und zeigt, dass futuristische Konzepte – etwa im Afrofuturismus – nur im Zusammenhang historischer Prozesse von Rassifizierung und Medialität zu verstehen sind. Damit hebt Keeling hervor, dass queere Zeitlichkeit stets materiell und politisch situiert bleibt und Zukunftsvorstellungen kritisch auf ihre Machtverhältnisse hin zu befragen sind.

Im Anschluss an die Diskussion um Zeit und Utopie richtet sich das Augenmerk zunehmend auf Fragen der Archivierung und der affektiven Dimension historischer Erfahrung. Im Zuge des von Ann Cvetkovich angestoßenen *archival turn* in den US-amerikanischen Queer Studies entsteht außerdem ein Diskurs zu Speicher-, Erinnerungs- und Dokumentationspraktiken. In *An Archive of Feelings* (2003) versteht Cvetkovich Archive nicht primär als Institutionen, sondern als affektive Speicher für traumatische und marginalisierte Erfahrungen.³⁵ Daran knüpft Elizabeth Freeman in *Time Binds* (2010) an, indem sie normative Zeitmodelle problematisiert und aufzeigt, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als verkörperte Erfahrungsrelationen verhandelt werden können. Freemans Ansatz verbindet den diskursiven Blick auf Zeit mit körperlichen und emotionalen Formen der Erinnerung, die auch in künstlerischen und aktivistischen Kontexten sichtbar werden.³⁶

33 Die Geschichte wurde außerdem als *Boys Don't Cry* (R: Kimberly Peirce, 1999 US) mit Hilary Swank in der Hauptrolle verfilmt.

34 Kara Keeling, *Queer Times, Black Futures*, New York: New York University Press 2019.

35 Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings. Trauma Sexuality and Lesbian Subculture*, Durham: Duke University Press 2003.

36 Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press 2010.

Diese Verbindung von Erinnerung, Affekt und künstlerischer Praxis greift Julianne Pidduck in »Queer Kinship and Ambivalence« (2009) auf. Anhand video-basierter Autoethnografien von Jean Carlomusto und Richard Fung zeigt sie, wie visuelle Selbstrepräsentationen zu Archiven affektiver Zugehörigkeit werden und damit neue Modelle queerer Geschichtsschreibung eröffnen.³⁷

Eine andere Perspektive auf die Zeitlichkeit des Archivs bietet Carolyn Dinshaw in *How Soon Is Now?* (2012).³⁸ Sie kritisiert modernistische Zeitregime, indem sie queere Formen des Seins in der Zeit und die mögliche Queerness der Zeit selbst untersucht. Ausgehend von mittelalterlichen Erzählungen der Asynchronität zeigt sie Geschichten, in denen Zeit nicht mit der Linearität des Alltags synchron läuft. Anhand späterer Leser:innen – vor allem Amateur:innen – macht sie eine zeitliche Ungleichzeitigkeit sichtbar, die sich dem Rhythmus des modernen Lebens widersetzt. Beispiele wie viktorianische Literaten, die John Mandeville parodierten, und Hope Emily Allen, Herausgeberin von Margery Kempe, zeigen, wie außerhalb der Wissenschaft alternative, von Affekt und Begehren statt von rationaler Linearität geprägte Zeitlichkeiten bewohnt werden. Für Dinshaw leben diese Amateur:innen eine widerspenstige, asynchrone, verkörperte Verbindung zur Vergangenheit. So entsteht Raum für nicht-normative, unzeitgemäße Formen queerer Verbundenheit und eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die Linearität infrage stellt und ein volleres, dichteres, überfülltes »Jetzt« nahelegt.

Ein zweites großes Themenfeld betrifft negative Affekte und Verlusterfahrungen als epistemologische Kategorien queerer Archive. Heather Love kritisiert beispielsweise in *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History* (2007) fortschrittsorientierte Narrative und versteht Verlust, Trauer und Nostalgie als politische Werkzeuge einer alternativen Geschichtsschreibung.³⁹ Love argumentiert, dass queere Geschichte nicht vollständig verstanden werden kann, ohne die tiefgreifenden emotionalen und politischen Folgen historischer Traumata anzuerkennen, wie jene der HIV/AIDS-Krise und der Auslöschung vergangener Gemeinschaften. Anstatt sich ausschließlich auf die Fortschritte für queere Rechte zu konzentrieren, plädiert Love für einen »rückwärtsgewandten« Blick, der die Trauer und Nostalgie einschließt, die queeres Leben oft begleiten, da diese Emotionen wesentliche Wege zur Verbindung mit queerer Geschichte und Identität bieten. Queeres Erinnern bedeutet hier, sich der Vergangenheit erneut zuzuwenden – nicht, um Verluste zu überwinden, sondern um Affekt als verbindende Kraft historischer Erfahrung zu begreifen.

37 Pidduck, »Queer Kinship and Ambivalence«, S. 441–468.

38 Carolyn Dinshaw, *How Soon Is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham: Duke University Press 2012.

39 Heather Love, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2009.

Jennifer Doyle vertieft diese affekttheoretische Perspektive in *Hold It Against Me. Difficulty and Emotion in Contemporary Art* (2013).⁴⁰ Sie interpretiert Emotionen wie Unbehagen, Frustration und Trauer als produktive Kräfte, die kritische Reflexionen anregen und normative Wahrnehmungsordnungen irritieren. Affekt wird so zum Erkenntnismodus, der Machtstrukturen sichtbar und kollektive Erfahrung neu verhandelbar macht. Mit einem Fokus auf visuelle Kultur erweitert Katrin Köppert in *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung* (2021) diesen Diskurs.⁴¹ Sie beschreibt Schmerz als Ort sozialer Bindung innerhalb queerer Gemeinschaften und Fotografie als Medium affektiver Resonanz. Bilder von Schmerz fungieren hier als Schnittstellen von Empathie, Verletzlichkeit und Resilienz – Affekt wird damit zur Basis solidarischer Erinnerungspraxis.

Lineare Zeitstrukturen und reproduktive Lebenslogiken standen lange Zeit in Zusammenhang mit Vorstellungen einer ›abgeschnittenen Zukunft‹ für queere und trans Personen. In der heteronormativen Logik von Familie als Ort der Herkunft kann es auch keine Vergangenheit geben, denn LGBTIQ* haben keine solche Herkunft, um ihre Zugehörigkeit über ›Abstammung‹ deklarieren zu können. Bereits in Foucaults Essay »Von der Freundschaft als Lebensweise« (1984) taucht eine andere Vorstellung von Verbundenheit auf. LGBTIQ*-Netzwerke organisieren sich so über kulturelle, sexuelle, räumliche und zeitliche Verbindungen, die herkömmliche genealogische Strukturen unterlaufen und neue Formen von Zugehörigkeit entwerfen.

Zusammengenommen zeigen die Debatten zu queer time, Archiv/Affekt und queerer Historiografie, dass ein Großteil queertheoretischer Zugriffe historisches Material vor allem im Nahbereich von Nachkriegs- und Gegenwartskulturen ausarbeitet, während frühere mediale Konstellationen – etwa die der Moderne – methodisch vergleichsweise punktuell erschlossen bleiben. Aus diesem Befund ergibt sich für die vorliegende Studie ein doppelter Einsatz: Benjamin und Kluge werden als historisch situierte Ressourcen gelesen, um queer-feministische Fragen nach Zeitlichkeit, Wahrnehmung und Erinnerungsarbeit medienästhetisch zu konkretisieren, ohne dabei Differenzen der Kontexte einzuebennen. Die folgende Gliederung zeigt, wie dies in den Kapiteln am Material erprobt wird.

40 Jennifer Doyle, *Hold It Against Me. Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press 2013.

41 Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung*, Berlin: Neofelis Verlag 2021.

Aufbau der Arbeit

Um meinen Gegenständen gerecht zu werden, ist die Arbeit in zwei Hauptteile gegliedert. Gemeinsam sind den Kapiteln Beschreibungen der Genealogie ausgewählter theoretischer Überlegungen oder ästhetischer Formen sowie daraus abgeleitete Analysen von literarischem, fotografischem und filmischem Material. Die Konstellationen bestehen jeweils aus Arbeiten von Walter Benjamin oder Alexander Kluge, ihrer Rezeption und (queer-)feministischen Zugängen. In beiden Teilen werden ergänzend fotografische und filmische Arbeiten aus anderen Kontexten als Analyse- und Vergleichsgegenstände hinzugezogen.

Der erste Teil zu Walter Benjamin stellt anhand ausgewählter Aspekte den Zusammenhang von visueller Kultur, Körperlichkeit und Geschlecht ins Zentrum. Er beginnt mit einer Genealogie feministischer Befragungen von Benjamins Texten zu Bildern von Weiblichkeit und arbeitet Ambivalenzen seiner Auseinandersetzungen mit der Moderne heraus (Kap. 1). Daran anschließend rücken die Bedeutung der Fotografie für Benjamins Schreiben, seine Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie, Wahrnehmung und Erinnerung sowie Formen der Verfremdung, Aneignung und Neuordnung in den Blick (Kap. 2). Über die Figur der ›Prostituierten‹ und die Veränderungen des Sehens in der Spätmoderne führt der Teil schließlich zum Topos des Leib- und Bildraums und zu seinen medienanalytischen Potenzialen im Film (Kap. 3).

Der zweite Teil zu Alexander Kluge geht der Frage nach, wie sich Gefühle und Affekte als Wegweiser:innen für politische Analysen historiografischer Formen fruchtbar machen lassen. Im Zentrum stehen Kluges literarische und filmische Verfahren der Montage, Fragmentierung und Rekontextualisierung sowie ihre Bedeutung für Erinnerungs- und Geschichtsarbeit. Zunächst werden im Nahbereich von Familie und individueller Erinnerung eigensinnige Formen der Auseinandersetzung mit Vergangenheit untersucht, wobei Kluges Kurzfilme mit Familienmitgliedern in Konstellation mit Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand* gelesen werden (Kap. 4). Das letzte Kapitel erweitert diese Perspektive auf die Ebene kollektiver Trauerarbeit und fragt am Beispiel von *Deutschland im Herbst* im Vergleich mit der Sequenz von Rainer Werner Fassbinder nach den politischen und medialen Formen der Verarbeitung von Gewalt, Verlust und Geschichte (Kap. 5).

Der Schluss bündelt die Ergebnisse beider Teile und führt sie auf die Frage zurück, wie sich bei Benjamin und Kluge relationale Theoriefiguren und mediale Formen herausarbeiten lassen, die für feministische und queertheoretische Perspektiven auf visuelle Kultur, Geschichte und Erinnerungsarbeit produktiv gemacht werden können.

I. Teil: Körper und Sinne im visuellen Feld bei Walter Benjamin

»Benjamin ist kein Autor, der sich für Zusammenfassungen eignet, sondern dazu einlädt, unterschiedliche Pfade einzuschlagen. Es gibt nur eine experimentelle Lektüre seiner Texte, d. h. eine Lektüre, die auf eigene Rechnung vorgenommen wird.«
(Burkhardt Lindner)⁴²

Walter Benjamins Schriften bieten Analysen der gesellschaftlichen Umwälzungen der Moderne, der Entwicklung neuer medialer Praktiken und ihrer Auswirkungen auf Körper, Wahrnehmung und Geschlechterverhältnisse. Der erste Teil geht der Frage nach, wie Benjamins Reflexionen zu Wahrnehmung, Bildlichkeit und Geschichte implizite Modelle von Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Geschlecht enthalten und wie sich diese aus (queer-)feministischer Perspektive produktiv lesen lassen.

Im Zentrum stehen dabei weniger geschlossene Begriffe als relationale Figuren und Verfahren, in denen sich visuelle Kultur, Leiblichkeit und historische Erfahrung miteinander verschränken. Verfahren wie Montage, Sammlung, Verfremdung und Rekontextualisierung werden bei Benjamin als ästhetisch-epistemologische Ressourcen lesbar, mit denen die Krisen und Umbrüche der Moderne nicht nur beschrieben, sondern in ihrer Ambivalenz erfahrbar gemacht werden. So wird sichtbar, dass Benjamins Auseinandersetzungen mit Geschlecht, Wahrnehmung und Bildlichkeit einerseits von patriarchalen und normierenden Strukturen durchzogen sind, andererseits aber auch Momente eröffnen, in denen Körper, Bilder und Geschichte anders zueinander in Beziehung treten. Der Teil liest diese Spannungen nicht als auflösbare Widersprüche, sondern als produktive Konstellationen, an denen sich feministische und queertheo-

42 Burkhardt Lindner, *Studien zu Benjamin*, hg. v. Jessica Nitsche und Nadine Werner, Berlin: Kadmos 2016, S. 45.

retische Fragen nach visueller Kultur, Erinnerung und medialen Dispositiven schärfen lassen.

Der Teil führt damit von Geschlechterfiguren der Moderne über Wahrnehmungs- und Erinnerungstechniken zu einer filmischen Verdichtung dieser Relationen im Leib-/Bildraum. Er zeigt, wie Benjamin ein produktives Spannungsfeld zwischen Entgrenzung und Aneignung öffnet, das nicht nur eine kritische Reflexion über die Moderne ermöglicht, sondern auch emanzipatorische Perspektiven für feministische und queertheoretische Diskurse bereitstellt.

Kap. 1:

Leib, Bild und Geschlecht in Auseinandersetzungen mit der Moderne: Zu Benjamins feministischer Rezeption

Walter Benjamins Denken bietet reichhaltige Ansatzpunkte für eine feministische Rezeption, da seine Reflexionen zur Moderne auf vielfältige Weise die Verknüpfung von Körperlichkeit, Bildproduktion und Geschlechterverhältnissen berühren. Dabei entfaltet sich ein vielschichtiger Ansatz, der sowohl die Potenziale geschlechtlicher Vielfalt als auch die Widersprüche patriarchaler Strukturen in den Blick nimmt. Benjamin analysiert die Moderne als eine Epoche, in der traditionelle Ordnungen – auch jene der Geschlechter – unter dem Druck technologischer und kultureller Umbrüche ins Wanken geraten. Seine Auseinandersetzungen mit Charles Baudelaire, der Pariser Bohème und der Figur der ›Prostituierten‹ sowie seine theoretischen Überlegungen zu Körper und Wahrnehmung in der visuellen Kultur eröffnen ein Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Misogynie.

Zunächst skizziert das Kapitel zentrale Linien der feministischen Benjamin-Rezeption, die als begrifflicher und methodischer Rahmen für die folgenden Lektüren dienen. Anschließend beleuchtet der zweite Abschnitt Benjamins Rezeption von Charles Baudelaire und dessen literarischer Inszenierung der Moderne: Baudelaire wird bei Benjamin zur Schlüsselfigur einer männlich geprägten Subjektivierung, die zwischen Melancholie, Flaneur-Dasein und Selbstverlust oszilliert. Feministische Stimmen wie die von Claire Démar werfen dabei ein Licht auf die strukturelle Exklusion und Instrumentalisierung von Weiblichkeit in dieser männlich dominierten Moderne und markieren eine untergründige Spannung, die auch in Benjamins Texten spürbar wird. Im dritten Abschnitt wird Benjamins ambivalente Haltung zu Geschlecht und Weiblichkeit diskutiert – zwischen Momenten einer pluralen/dynamischen Auffassung von Geschlecht und der Reproduktion patriarchaler, misogyn geprägter Repräsentationen. Der vierte Abschnitt richtet den Blick auf die Rolle von Weiblichkeit und Körperlichkeit in Benjamins Analysen der Moderne und arbeitet die ›Prostituierte‹ als Figur heraus, an der sich patriarchale Projektionen und kapitalistische Sichtbarkeits- und Warenstrukturen ebenso bündeln wie mögliche Brechungen und Widerständigkeiten. So zeigt das Kapitel, wie Benjamins Denken ein komplexes Bild moderner

Geschlechterverhältnisse entwirft und zugleich Ansatzpunkte für feministische Kritik an den Machtstrukturen der Moderne eröffnet.

Zur feministischen Benjamin-Rezeption

Es gibt viele Stellen bei Benjamin, in denen es explizit oder implizit um Geschlechterverhältnisse geht, zum Beispiel in den Texten zu »Goethes Wahlverwandtschaften« (GS I), den »Frühen Arbeiten zu Bildungs- und Kulturkritik« (GS II), den »Metaphysisch-geschichtsphilosophischen Studien«, im »Karl-Kraus«-Aufsatz (GS II), im »Franz-Kafka«-Aufsatz (GS II), zu Brechts Stück »Mutter Courage« (GS II), in »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« (GS IV) oder im Text über die Hexenprozesse (GS VII). Wichtige Frauenfiguren sind etwa die »Prostituierte«, die »Lesbierin« und die »Androgyne« (Figur des Saint-Simonismus),⁴³ die mit einem Konzept »utopischer Weiblichkeit« verbunden werden können, wie von Christine Buci-Glucksmann herausgearbeitet wurde,⁴⁴ oder die »sapphischen Frauen« mit Bezug zu sprachphilosophischen Überlegungen. Vieldeutige Frauenfiguren und Denkbilder körperlich-viszeraler Überschreitungen, wie der Leib- und Bildraum, sind zentrale Bestandteile von Benjamins Reflexion der Moderne.

Ein weiterer wichtiger Strang dieser Auseinandersetzung mit Benjamins Schriften wurde von Janet Wolff thematisiert: die Bearbeitung Benjamins durch die angloamerikanischen feministischen Cultural Studies. In ihrem Text »Memories and Micrologies« (1993) geht Wolff auf Ähnlichkeiten in der feministischen Theoriebildung mit Benjamins Zugängen ein. Sie nennt als wesentlichen Punkt die Perspektive des persönlichen Erfahrungshorizonts, von dem aus geschrieben wird. Zu beachten sind außerdem die verstärkte Aufmerksamkeit für kleine Formen und Alltagsbeobachtungen (»das Konkrete«) sowie die Beschäftigung mit Formen von Erinnerungen, die letztlich für Benjamins Geschichtsphilosophie von großer Bedeutung sind.⁴⁵ Benjamin teile mit weiten Teilen der feministischen Theoriebildung in den angloamerikanischen Cultural Studies den Widerstand gegen eine als »männlich« konnotierte Objektivität, die sich über ein depersonali-

43 »In den Passagen feiert die Ware ihr Fest. Hier treffen sich der Flaneur, der Lumpensammler, der Literat und die Prostituierte. In diesen Figuren, die sich nicht in die bürgerliche Gesellschaft einfügen und dennoch dazugehören, stellt Benjamin die Moderne dar.« (Deuber-Mankowsky, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts«, S. 87.)

44 Christine Buci-Glucksmann, *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, Hamburg: VSA 1984.

45 Janet Wolff, »Memories and Micrologies. Walter Benjamin, Feminism and Cultural Analysis«, in: *New Formations. A Journal of Culture / Theory / Politics – Actuality of Walter Benjamin* 20/ 1993, S. 113–122, hier S. 116.

siertes akademisches Schreiben und die ›Tyrannei der Großen Theorien‹ ausdrückt.⁴⁶

Laut Karin Stögner ist das Bedeutende an Benjamins Ansatz – im Widerstand gegen historistisch-universalistische Vorstellungen –, die eigene Position und die Herkunft der eigenen Interessen in ihrer historisch-spezifischen Situiertheit mitzureflektieren (›Geschichte von unten‹, ›Geschichte gegen den Strich lesen‹). Damit einher geht die Frage danach, »was denn [überhaupt] als historische Fakten wahrgenommen wird«⁴⁷, und die »erkenntniskritische Einsicht«, dass wir uns in der Geschichtsbetrachtung nicht in die Vergangenheit zurückzusetzen, »sondern den historischen Gegenstand in die Konstellation der Gegenwart hereinzuholen habe[n]«⁴⁸. Nur so – in der Form kritischer Aneignung – sind historische Gegenstände überhaupt in der Gegenwart produktiv zu machen. Herrschaftsgeschichte sei für Benjamin »eine Demonstration einer Geschichtsschreibung, welche Unterdrückung und Not als Elemente[n] einer notwendigen historischen Entwicklung Sinn verleiht«.⁴⁹ Benjamin schreibt also gegen eine Form der Geschichtskonstruktion, die gesellschaftliche Widersprüche in der Rückschau glättet und eine Progression hin zu einem ideologisch postulierten Zielzustand setzt. Hier sind die Gegenwart und die in ihr herrschenden Machtverhältnisse sowie Gewalt und Unterdrückung immer schon gerechtfertigt – »wenngleich es anders möglich wäre«⁵⁰. In seiner Geschichtsbetrachtung verfähre Benjamin hingegen »intermittierend in jäh aufblitzenden Bildern, welche das Alte im Neuen und umgekehrt das Neue im Alten kenntlich machen«⁵¹. Er orientiere sich an dem, was marginalisiert wurde oder unbeachtet geblieben ist.

Die feministische Benjamin-Rezeption befasst sich überdies mit Geschlechterkonstruktionen, um ihre Funktionen kritisch einzuordnen und für feministische Theoriebildung produktiv zu machen. Mit Eva Geulen kann hier an eine Vorgehensweise angeschlossen werden, die für eine (queer-)feministische Perspektivierung von Benjamins Schriften wesentlich ist: nämlich den Raum zu erkennen, den diese bieten, um (queer-)feministische Theoriebildung weiterzuentwickeln.⁵² Dazu ist Geulens Analysefigur des ›Hermaphroditischen‹ in Benjamins frühen Schriften zu nennen, das explizit im Briefwechsel mit Herbert Belmore und im Aufsatz »Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« (GS II, S. 140–157) zu finden ist. Geulen bezeichnet damit aber weiter gefasst

46 Vgl. ebd., S. 119.

47 Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen«, S. 12.

48 Ebd., S. 13.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 16.

51 Ebd.

52 Vgl. Geulen, »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing«, S. 162.

Benjamins Arbeitsweise, Synthesen von Extremen, dialektische Formen und Ambivalenzen zu produzieren. Diese Formen wurden von Marleen Stoessel in *Aura, das vergessene Menschliche* (1983)⁵³ und von Geulen im Aufsatz »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing« (1996) früh aus Sicht der Geschlechterforschung diskutiert.

Differenz ist eine jener Kategorien, über die feministische Traditionen seit langer Zeit in Konflikte geraten. In Extremen gedacht, geht es darum, zwischen Standpunkten abzuwägen, die Differenz anerkennen und gleichzeitig genug Gemeinsamkeiten postulieren, um eine umfassende politische Bewegung anzutreiben.⁵⁴ Weder scheint es erstrebenswert, Gruppen innerhalb des Feminismus zu exkludieren bzw. einen Keil zwischen sie zu treiben und In- und Exklusionen zu erzeugen, noch scheint es jedoch sinnvoll, Differenzerfahrungen (z. B. durch Verschränkungen mit den politischen Kategorien Klasse, Rassistierung, Ability oder Herkunft) außen vor zu lassen und die Gleichheit aller Frauen bzw. weiblich gelesenen Personen in einer ungleichen Gesellschaft zu behaupten. Für Geulen sind Benjamins Texte vor diesem Hintergrund von hoher Relevanz, weil sie sich den Geschlechterverhältnissen in substanzieller Weise über Dimensionen nähern, die oberflächlich betrachtet nicht zu den zentralen Arenen feministischer Aushandlungsprozesse zählen oder zählten, jedoch in der Tiefe von herausragender Bedeutung dafür sind. Sie spricht in ihrem Aufsatz im Wesentlichen von den Bereichen Sprache, Geschichte, Erfahrung und der Materialität der Welt.⁵⁵ Von diesen möglichen Anknüpfungspunkten möchte ich in diesem Zusammenhang vor allem Benjamins Überlegungen zur geschlechtlichen Arbeitsteilung, zu ökonomischen Verhältnissen sowie zu Produktion und Konsum hervorheben. Geulen zeigt auf, wie Benjamin beispielsweise die Diskussion über produktive und reproduktive Arbeit mit der Kategorie der Kreativarbeit verkompliziert und damit jedoch neue Perspektiven ermöglicht, die in einem vergeschlechtlichten Zusammenhang auf weniger beachtete Konfliktlinien hinweisen bzw. die Diskussion einer potenziellen Umordnung unterziehen, statt eine binäre Geschlechteropposition aufzubauen.⁵⁶

Ebenfalls von Bedeutung ist Benjamins generelles Interesse an Figuren der Störung normativer Abläufe und kapitalistischer Logiken des Fortschritts durch »delays and digressions, interruptions and violations«⁵⁷. Für Geulen steckt in diesem Fokus auch ein erotisches Moment in Benjamins Schreiben, wie auch etwas Monströses.⁵⁸

53 Marleen Stoessel, *Aura, das vergessene Menschliche*, München: Carl Hanser 1983.

54 Vgl. Geulen, »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing«, S. 161.

55 Vgl. ebd., S. 162.

56 Vgl. ebd., S. 163.

57 Ebd., S. 164.

58 Vgl. ebd., S. 166.

In the multifarious world of Benjamin's demonic and hermaphroditic prose, ambivalence not only permeates his discourse on femininity, as other critics have pointed out, but disturbs and disfigures both gender distinctions and the difference between what is and what is not sexual, resulting in androgynous, bastardized monstrosities of ambivalence.⁵⁹

Die Themen und Figuren, die Geulen unter dem Hermaphroditischen zusammenführt, werden an sich nicht eindeutig widerständig, abstoßend oder abwertend eingesetzt,⁶⁰ sondern stellen an bestimmten Stellen spezifische Reflexionen des Oszillierens dar. Was diese Art der Einschätzung erschwert, oder vielleicht besser bereichert, ist die Tatsache, dass Benjamins Texte sich einer konkreten Zuordnung entziehen. Sie bleiben ambivalent, wie die Positionen zu feministischen Fragehorizonten ambivalent bleiben.⁶¹ Das kann emanzipatorische Möglichkeiten bieten, jedoch auch als normativ gedeutet werden, da weibliche Positionen in patriarchalen Verhältnissen immer doppelt besetzt sind, nämlich mit einer angepassten und einer widerstrebenden, uneindeutigen Seite.⁶² Erste Anhaltspunkte dafür, wie es zu diesem Denken in Ambivalenzen kommt, liefert die Auseinandersetzung mit Motiven aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Passagenarbeit.

Krise(n) der Geschlechterordnung – Charles Baudelaire und Claire Démar

Benjamins Denken über Geschlecht und Sexualität lässt sich anhand seiner Auseinandersetzung mit Charles Baudelaire und Claire Démar umreißen. Astrid Deuber-Mankowsky schreibt, dass Benjamin an Baudelaire vor allem die »historischen Bedingungen« interessiert hätten, die dazu geführt haben, dass er »sein eigenes Leben zu einem Mittel der Erkenntnis« machte⁶³. Ihre These ist, dass

59 Ebd., S. 169.

60 Vgl. ebd., S. 166.

61 Vgl. ebd., S. 168. »And perhaps this is the ultimate ambivalence: it remains undecidable whether the doubly gendered hermaphrodite is the ultimate signifier, the privileged meta-image for a world of ambivalences whose intrinsic heterogeneity is leveled and narrowed down to the ambivalence of gender, or, conversely, whether we must understand Benjamin's hermaphrodite as opening the narrow confines of sexuality and gender definitions by implicating it on all levels of discourse, so that no image, no speech is ever untouched by gender and sexuality.« (Ebd., S. 168.)

62 Vgl. Geulens Auseinandersetzung mit Kathy Alexis Psomiades: »Psomiades focuses on the effects and interpretability of a gender ideology that gives to femininity a double nature, leaving no doubt that Benjamin's persistently ambivalent deployment of sexualized imagery needs to be recognized and criticized as a sexualization of discourses, which operates precisely through the figures and pathways of a (distinctly feminine) ambivalence.« (Ebd., S. 169f.)

63 Deuber-Mankowsky, »Die Krise der Männlichkeit in Walter Benjamins Passagenwerk«, S. 268.

Benjamin sich so stark mit Baudelaire beschäftigte, weil Baudelaire bereits erfahren und artikuliert hatte, was für Benjamins Generation noch intensiver werden sollte: die enormen gesellschaftlichen Umbrüche in der Spätmoderne. Insbesondere negative Industrialisierungseffekte wie die zunehmende Verelendung in der Großstadt Paris sowie Rauschmittelexzesse, Prostitution und Impotenz (verstanden als Unvermögen in gesellschaftlicher, sozialer, intellektueller und sexueller Hinsicht) sind Motive seiner Lyrik. Sie sind Ausdruck einer fundamentalen Krisenerfahrung.⁶⁴

Benjamin war in den 1920er-Jahren Teil eines intellektuellen, avantgardistischen Milieus, das die Geschlechter- und Klassenverhältnisse der Zeit kritisch diskutierte. Es ist die Zeit der Weimarer Republik, der Erste Weltkrieg ist vorbei und die Russische Revolution, die Mexikanische Revolution, der italienische Faschismus unter Mussolini und die erste Frauenbewegung zeigen allesamt enorme gesellschaftliche Umwälzungen an. Wie Deuber-Mankowsky betont, war von diesen Umwälzungen auch das Selbstverständnis bürgerlicher Männlichkeit betroffen, was Benjamin aufgrund seiner finanziellen Lage und seines Ausschlusses von den Wissenschaften in mehreren Dimensionen selbst erlebte.⁶⁵ Sie schreibt dazu: »Denn die Erfahrung, die Baudelaire, der doch aus der Poesie eine Form der Introspektion gemacht hat, in seinen Gedichten zum Ausdruck bringt, ist, so Benjamin, die ›Aushöhlung des Innenlebens‹ – Baudelaire erfahre ganz massiv »die Einsamkeit in der Menge«.⁶⁶ Sein Leiden unter diesem Zustand zeuge vor allem von Dislozierung und Zerstörung von sozialen Bindungen und Zusammenhängen im Zuge dieser Umbrüche. In einer Zeit, in der die Syphilis als Epidemie in Europa grassiert, ist Sexualität für Baudelaire immer mit einem bestimmten Grauen verbunden. Das Gedicht »Die barmherzigen Schwestern« bringt dieses wiederkehrende Motiv auf den Punkt. Die erste Strophe beginnt mit: »Wollust und Tod das sind zwei Mädchen fein.«⁶⁷ Laut Stögner verweist dieses Motiv bei Baudelaire überdies auf die umfassende Zerstörungsbewegung der Industrialisie-

64 Deuber-Mankowsky hält fest: »Diese sich im 19. Jahrhundert ankündigende Krise der Männlichkeit, die in der Verbindung von Patriarchat und Industriekapitalismus angelegt war, kennzeichnete die Lage, in der sich Benjamin selbst befand.« (Ebd., S. 270.)

65 Vgl. ebd.

66 Ebd., S. 274.

67 »Die barmherzigen Schwestern« in der Übersetzung Benjamins: »Wollust und Tod[,] das sind zwei Mädchen fein / Mit Küssen schwellend reicher Säfte mächtig / Den keuschen Schoß in Lumpen hüllen ein / Der ward in ew[']gen Wehen niemals trächtig / Dem Dichter feind dem Haus im Traurigsein / Günstling der Höllen armem Höfling schwächig / Grab und Bordell zeigt ihm im Buchenhain / Ein Bett[,] drin wühlte nie Gewissen nächtig / Und Sarg und Lager geil bei Fluch und Schwarm / Uns reichen wechselnd wie barmherz[']ge Schwestern / Gräßlicher Süße und Genüsse Lästern / Wann scharrt mich Wollust ein dein pestiger Arm / o Tod[,] wann du in gleicher Reize Gürtel / Zypressen schwarz pfpopfst über faule Myrten?« (GS IV, S. 77.)

rung: »Todverfallenheit, die Wiederkehr des Immergleichen, ist die Signatur der Existenz des modernen Subjekts, das in seiner Preisgegebenheit sein Selbst als obsolet erkennen muss.«⁶⁸

Die Gründe für die Entwicklung der modernen Arbeits- und Geschlechterverhältnisse liegen in der Durchsetzung der modernen Industriegesellschaft⁶⁹ und ihrer (globalen) Arbeitsteilung anhand der Kategorien Race, Class und Gender. Deuber-Mankowsky beschreibt, wie die »Durchsetzung des Modells der Zweigeschlechtlichkeit und der modernen ›Ordnung der Geschlechter‹ [...] von Benjamin als Index für einen tief greifenden Erfahrungsverlust gedeutet [wird]«⁷⁰. Mit diesem Erfahrungsverlust geht auch ein Bedeutungsverlust einher, der mit der Logik der Masse zu tun hat und mit der massenhaften Verfügbarkeit von (weiblichen) Körpern. Der Hinweis auf die ›gesellschaftlichen Gründe‹ des Unglücks führt auch zu einer Verortung in einem Klassenverhältnis, wobei eine Transformation der bürgerlichen Klasse das zentrale Motiv darstellt.⁷¹ Für Benjamin stehe Baudelaire's Umgang mit Prostituierten eben genau für »die Vereinsamung des modernen Mannes«⁷², aber auch für eine bestimmte Verwandtschaftserfahrung zwischen Dichter und Dirne. »In der Verweigerung oder im Unvermögen, den Traum des Fortschritts mitzuträumen, im Unvermögen[,] so zu tun, als ob nichts wäre, liegt für Benjamin der Heroismus Baudelaire's.«⁷³

Für Benjamin gibt es außerdem eine unmittelbare Korrelation zwischen der Großstadt und der ›massenhaft‹ auftretenden Prostitution als Effekte der Industrialisierung. Dazu aus der Passagenarbeit:

68 Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen«, S. 32.

69 Vgl. Deuber-Mankowsky, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts«, S. 87.

70 Deuber-Mankowsky, »Die Krise der Männlichkeit in Walter Benjamins Passagenwerk«, S. 275. Von Erfahrungsverlusten durch die Industrialisierung ist bei Benjamin an vielen Stellen die Rede, am wichtigsten sind dazu die Arbeiten zum Begriff der Aura und der Text »Erfahrung und Armut«. Benjamin »konstatiert, dass mit den technischen Neuerungen eine bemerkenswerte Schwächung des Vermögens der Menschen, sich zu erinnern und Erfahrungen zu machen, einhergeht. Dies hat nicht unmittelbar mit den technischen Neuerungen als solchen zu tun, sondern mit den Verhältnissen, in denen diese Neuerungen zur Stabilisierung der bestehenden Formen von Verteilung der gesellschaftlichen Ressourcen herangezogen werden. Die technische Innovation ist nicht begleitet von einer menschlichen Innervation ihrer Möglichkeiten.« (Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen«, S. 18.) Laut Eva Axer reagiert Benjamin auf diese ›Krise der Erfahrung‹, die gleichzeitig eine mediale Krise der Tradierung ist, »mit neuen Formen der Darstellung«. (Eva Axer, *Eros und Aura. Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins »Einbahnstraße« und »Berliner Kindheit«*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 12.)

71 »Männliche Impotenz – Schlüsselfigur der Einsamkeit – in ihrem Zeichen vollzieht sich der Stillstand der Produktivkräfte – ein Abgrund trennt den Menschen von seinesgleichen.« (GS I, S. 679.)

72 Deuber-Mankowsky, »Die Krise der Männlichkeit in Walter Benjamins Passagenwerk«, S. 276.

73 Ebd.

Einer ihrer mächtigsten Reize fällt der Prostitution erst mit der Großstadt zu. Es ist die Wirkung in der Masse und durch diese. Erst die Masse gestattet der Prostitution ihre Streuung über weite Teile der Stadt. Sie war früher wenn nicht in Häusern kaserniert[,] so in Straßen. Erst die Masse erlaubt es dem Sexualobjekt, sich in hundert Reizwirkungen zu reflektieren, die es zugleich ausübt. Übrigens kann die Käuflichkeit selber zu einem Sexualreiz werden; und dieser Reiz wächst[,] wo mit dem reichlichen Angebot der Frauen ihr Charakter als Ware unterstrichen wird. Die spätere Revue hat durch Ausstellung von girls in streng uniformer Kleidung den Massenartikel nachdrücklich in das Triebleben des Großstadtbewohners eingeführt. (GS V, S. 427.)

Baudelaire war gleichermaßen fasziniert und angewidert von den Entwicklungen seiner Zeit. Vor diesem Hintergrund etabliert er eine ›reine‹ Frauenfigur – Benjamin zählt sie zu den »heroischen Leitbildern Baudelaires« (GS I, S. 666) – die ›Lesbierin‹. Die Lesbierin ist eine gebildete, ›vergeistigte‹ Frau, die das Joch von Mutterschaft und Sorgearbeit abgeworfen hat und sich der geistigen Arbeit widmet.

Hier wird jedoch deutlich, wie die Rechtlosigkeit von Frauen in der politischen Sphäre die Vereinnahmung durch die ökonomische noch stärker hervortreten lässt und die Funktionsprinzipien der kapitalistischen Warenwirtschaft offenbart. Die Kräfte des Kapitalismus und des Patriarchats präfigurieren gleichsam die Möglichkeiten ›weiblicher‹ Existenz. Dazu aus »Zentralpark«:

Das neunzehnte Jahrhundert begann, die Frau rückhaltlos in den Prozeß der Warenproduktion einzubeziehen. Alle Theoretiker waren sich darin einig, daß ihre spezifische Weiblichkeit so gefährdet wurde, männliche Züge mußten im Laufe der Zeit notwendig an der Frau in Erscheinung treten. Baudelaire bejaht diese Züge; gleichzeitig aber will er ›sie‹ der ökonomischen Botmäßigkeit streitig machen. So kommt er dazu, dieser Entwicklungstendenz der Frau den rein sexuellen Akzent zu geben. Das Leitbild der lesbischen Frau stellt den Protest der »Moderne« gegen die technische Entwicklung dar. (GS I, S. 666f.)

Mit dem »rein sexuellen Akzent« ist meiner Auffassung nach Sex als Gender gemeint und die Lesbierin als Figur somit als freie Frau bestimmt, die auf sich selbst bezogen ist, das heißt ohne familiäre Verpflichtungen lebt. Dennoch erhält sie gleichzeitig eine männlich konnotierte Attribuierung in Bezug auf Intellektualismus und Wissensarbeit, sodass über die Sphäre der Kultur ein ›männliches‹ Prinzip zum Tragen kommt, das sich normalerweise über familiäre Verhältnisse und Abhängigkeit definiert. Sigrid Schade und Silke Wenk beleuchten eine weitere Seite dieser weitverbreiteten figürlichen Bildproduktion mit dem Hinweis, dass in der Geschichte der ›Weiblichkeit‹ viele positiv besetzte Bilder zu finden sind, wie etwa in Form von Allegorien für Freiheit, Demokratie, Wissenschaft oder Gerechtigkeit. Bilder von Frauen fanden auch als erotische und pornografische Fotografien im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgehend von

Paris weite Verbreitung in ganz Europa.⁷⁴ Diese Omnipräsenz der Bilder von ›Weiblichkeit‹ ging jedoch gleichzeitig »mit dem Ausschluss von Frauen aus der politischen Öffentlichkeit«⁷⁵ einher.

Hier ist Benjamins Beschäftigung mit Claire Démar erhellend.⁷⁶ Daraus wird ersichtlich, wie die ›Frauenfrage‹ letztlich als Prisma für die Verfasstheit und politische Periodisierung des 19. Jahrhunderts bei Benjamin verstanden werden kann. Baudelaire steht dabei für die Zeit nach 1848 und das Paris des Second Empire und Démar für die Zeit zwischen 1792 und 1848 – die »Zeit der frühsozialistischen Utopien«⁷⁷ und der Pionierinnen der ersten Frauenbewegung. Démars Manifest »Das Gesetz meiner Zukunft« (1834) ging in Benjamins Materialsammlung unter der Chiffre ›anthropologischer Materialismus‹ ein.⁷⁸ Dieser Text, der in den 1830ern entstand, wäre laut Deuber-Mankowsky bereits 1850 nicht mehr möglich gewesen, da durch die bürgerlichen Revolutionen von 1848 frühe feministische und frühsozialistische Forderungen wieder verdrängt wurden.⁷⁹ Démar schreibt gegen den Verbund aus Kirche und Patriarchat: »Höchstes Ziel ist die Emanzipation aller Menschen aus dem Sklaventum und die Überwindung angelernter Sklavenhaltungen.«⁸⁰ Sie spricht in ihrem Text davon, dass Männer und Frauen nur frei sein können, wenn sie sich als Gleiche verstehen. Sie plädiert für die freie Liebe und die Abschaffung des Privateigentums und der Ehe, die ein Gefängnis und eine Zwangsinstitution für Frauen darstellt und Gewalt jeglicher Art an Frauen gesellschaftlich legitimiert. Außerdem geht es ihr um die »Gleichberechtigung der Sinnlichkeit und Sexualität gegenüber der geistigen Begegnung«, während sie anprangert, »wie frustrierend und abtötend die bestehenden Sitten für die weibliche Sexualität sind.«⁸¹

Benjamin hat sich nicht systematisch oder theoretisch mit den Ideen Démars auseinandergesetzt, wohl aber punktuell und historisch im Rahmen seines großen

74 Vgl. Williams, »Pornografische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹«, S. 226.

75 Sigrid Schade, Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript 2011, S. 108.

76 Zu Claire Démar als Radikalfeministin und frühe Kämpferin für eine emanzipierte weibliche Sexualität siehe Christine Blättler, »Claire Démar – Heroine der Moderne und Opfer des Saint-Simonismus«, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerinnen*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 191–194.

77 Deuber-Mankowsky, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts«, S. 88.

78 Für eine vertiefende Einordnung von Geschlecht und Sinnlichkeit in frühen französischen Schriften und Benjamins Rezeption dieses Kontexts siehe Christine Blättler, *Benjamins Phantasmagorie. Wahrnehmung am Leitfaden der Technik*, Berlin: DEJAVU 2021.

79 Vgl. Deuber-Mankowsky, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts«, S. 88.

80 Ebd., S. 92.

81 Ebd., S. 94. Doch auch Démar stößt laut Deuber-Mankowsky an die Grenzen ihrer emanzipatorischen Überlegungen, wenn sie dafür plädiert, die ›Mutterschaft abzuschaffen!‹ bzw. durch eine soziale Mutterschaft der Amme zu ersetzen, die den Frauen erst Zeit und Raum für sich selbst und ihre geistige Arbeit einräume.

geschichtsphilosophischen Projekts, der Passagenarbeit. Dort erscheint Démar als eine Stimme des frühen sozialistischen und feministischen Denkens des 19. Jahrhunderts, insbesondere im Kontext des saint-simonianischen Milieus, das Benjamin intensiv als Teil seiner Analyse der Moderne auswertet. (Vgl. GS V, S. 708–744)

In der Passagenarbeit benutzt Benjamin eine montageartige Methode: Er sammelt, zitiert und ordnet Texte, Fragmente und Stimmen des 19. Jahrhunderts, um die sozialen und ideologischen Spannungen dieser Epoche sichtbar zu machen. In diesem Zusammenhang taucht Claire Démar nicht als Gegenstand einer Interpretation im engeren Sinn auf, sondern als historisches Dokument einer radikalen emanzipatorischen Position. Benjamin nimmt insbesondere ihr Manifest *Appel d'une femme au peuple sur l'affranchissement de la femme* (1833) bzw. *Ma Loi d'avenir* (1834 posthum erschienen) zur Kenntnis. Er hebt Passagen dieser Texte als bemerkenswerten Teil der saint-simonistischen Debatten über die ›Zukunft der Frau‹ hervor. Dem Saint-Simonismus als politische Bewegung steht Benjamin politisch eher skeptisch gegenüber: »Die Saint-Simonisten hatten für die Demokratie nur geringe Sympathien.« (GS V, S. 733) Démars Schriften stehen für eine Radikalität, die diese Bewegung zeitweise erreichte.

Susan Buck-Morss behandelt die Passagenarbeit in *Dialektik des Sehens* (1993) nicht als bloßes Nachlassfragment, sondern als bereits in sich strukturierte Denkform, deren Theoriegehalt erst durch eine aktive Rekonstruktion sichtbar wird.⁸² Ihre Methode besteht darin, die Konvolute thematisch und begrifflich neu zu ordnen, sodass die implizite Architektur von Benjamins materialistischer Geschichtsphilosophie hervortritt. Dabei arbeitet sie nicht linear oder kommentierend, sondern in Konstellationen: Einzelne Motive – etwa Warenfetisch, Intérieur, Flaneur, Traumwelt, Ruine oder dialektisches Bild – werden quer durch das Material verfolgt und zu Problemfeldern verdichtet. Diese Reorganisation ist zugleich performativ, weil sie Benjamins eigene Montagetechnik fortsetzt: Erkenntnis entsteht aus der Anordnung von historischen Bildern, Dingen und Zitaten, nicht aus einer nachträglichen systematischen Begriffsdeduktion.

Für die vorliegende Arbeit ist das nicht nur ein Befund über Benjamins Schreibweise, sondern eines der ästhetisch-epistemologischen Verfahren, die als Ressource in die queer-feministische Medien- und Geschichtstheorie zurückübersetzt werden: Erkenntnis entsteht aus Anordnung, Unterbrechung und Rekontextualisierung. Zugleich zeigt sich hier bereits, warum ›Konstellation‹ kein bloßes Ordnungsprinzip ist, sondern eine medienreflexive Methode, die Geschlecht, Körper und Bildlichkeit zusammenliest.

82 Vgl. Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Aus einer solchen Perspektive gelesen, wird deutlich, dass Benjamin offenbar weniger der feministische Gehalt von Démars Schriften interessiert als vielmehr die geschichtliche Signatur solcher Texte. Démars scharfe Kritik an Ehe, Eigentum und Geschlechterordnung erscheint bei ihm als Symptom einer utopischen Phase des frühen Sozialismus, in der gesellschaftliche Verhältnisse noch als grundsätzlich veränderbar gedacht wurden. Ihre Stimme wird so Teil jener unterdrückten oder marginalisierten Traditionen, die Benjamin im 19. Jahrhundert aufspürt und gegen eine lineare Fortschrittserzählung in Stellung bringt. In der Forschung wird Démars Auftauchen in der Passagenarbeit daher meist als belebende, nicht als dialogische Rezeption verstanden: Benjamin liest sie nicht als feministische Theoretikerin im modernen Sinn, sondern als eine historische Figur, an der sich die Verbindung von sozialer Utopie und sprachlicher Radikalität exemplarisch zeigen lässt. Ihre Bedeutung liegt für ihn wohl gerade darin, dass sie die Grenzen dessen markiert, was in der bürgerlichen Ordnung des 19. Jahrhunderts sag- und denkbar war – und zugleich, wie schnell solche Stimmen wieder zum Verstummen gebracht wurden.⁸³

Ambivalenzen zwischen Ansätzen geschlechtlicher Emanzipation und Misogynie bei Benjamin

Benjamins Auseinandersetzungen zu Geschlechterkonstruktionen und Sexualität prägen nicht zuletzt Ambivalenzen zwischen Gesten der Öffnung und pejorativen bis misogynen Zwischentönen. Dies wird anhand eines Briefwechsels mit Herbert Belmore von 1913 deutlich. Benjamin spricht mit Bezug auf die Freud'sche Theorie davon, dass er den geschlechtlichen Essentialismus ablehne und dass in allen Menschen Weibliches wie Männliches vorhanden sei:

Zur Sache: was Du über die Frau zuerst sagst, das ist im ganzen auch meine Meinung. »Je weniger wir durch die so üblen ›persönlichen‹ Erfahrungen getrübt und verwirrt sind.« Wie sehr das meine Ansicht trifft, wirst Du wissen, wenn Du meinen Aufsatz ›Erfahrung‹ kennen wirst. Und sehr schön sagst du[,] »der Mann muß zart sein, muß weiblich werden[,] wenn die Frau männlich wird.« So fühlte ich schon lange. Auch Deine einfachen Formeln für Mann und Frau: Geist-Natur / Natur-Geist mögen wahr sein – ich allerdings vermeide hier konkret zu reden und spreche vom Männlichen und Weiblichen lieber: Denn wie sehr durchdringen sich beide im Menschen! Und so verstehst Du, daß ich die Typen »Mann«[,] »Weib« für etwas primitiv im Denken einer Kulturmenschheit erachte. Warum bleiben wir allermeist bei dieser Teilung stehen (als Begriffsprinzipien? gut!)[.] Aber wenn man Konkretes meint, so muß die Atomisierung viel weiter

83 Vgl. Deuber-Mankowsky, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts«, S. 88.

gehen, bis ins Einzelste Individuum hinein. Europa besteht aus Individuen (in denen Männliches und Weibliches ist)[,] nicht aus Männern und Weibern.⁸⁴

Benjamin bewegt sich hier argumentativ weg vom konfliktreichen Bereich der Frage der umfassenden Emanzipation der Frauen, hin zu einer angedeuteten Dekonstruktion der Geschlechterrollen, die mehr Freiheiten für das Individuum suggeriert, aber eher im Ideellen bleibt. Der Briefwechsel mit Belmore ist auch in Hinblick auf Sexarbeit interessant, weil Benjamin hier die Prostituierte weder als mitleiderregendes Opfer ihrer Umstände noch als entmenslichtes Objekt oder entseelte, übermenschliche Figur konzipiert.

Welchen sittlichen Sinn hat das Leben der Dirne? Oder glaubst Du, daß wir um diese Frage herum kommen. Wir für uns – nicht wahr? – nehmen Sittlichkeit und Personenwürde in Anspruch. Aber wir sollen es wagen uns vor die Dirne zu stellen und nennen sie Priesterinnen, Tempelgeräte, Königinnen und Symbol. Du mußt wissen, daß mich das so sehr empört, wie Franzens »Mitleid«. Noch viel mehr. Denn mit diesem Mitleid, (das immer noch elend genug bleibt für den der mit ihr schläft – aber es kann wenigstens ehrlich sein) ist die Dirne doch noch sittlicher Mensch. Und der hat noch mehr Gewissen, der sie zum Sittlich-Schlechten macht als der, der sie unmenschlich, unsittlich macht. Irgend ein schönes Ding ist Dir die Dirne. Du achtest sie wie die Mona Lisa, vor der man auch keine gemeine Gebärde macht. Aber Du denkst Dir nichts dabei, tausende von Frauen zu enteelen und sie in die Galerie der Kunstwerke hinüber zu schieben. Als ob wir gar so kunstwerksam mit ihnen verführen! Sind wir ehrlich, wenn wir die Prostitution »poetisch« nennen. Ich protestiere im Namen der Poesie. Und unendlich bequem sind wir, wenn wir glauben mit subjektiven Selbst Erhebungen der Dirne einen Lebenssinn geben zu können. – Ich möchte, Du sähest den schalen Ästhetizismus in dem was Du schreibst. Du selber willst nicht auf Menschlichkeit verzichten. Aber doch soll es Menschen geben, die Sachen sind. Du privilegierst Dir die Menschenwürde. Das andere sind schöne Dinge. Und warum? Damit wir eine edle Geste für unedle Taten haben. (Ebd., S. 66f.)

Benjamins Hinwendung zu Auseinandersetzungen mit dem gesellschaftlichen Status von Frauen und Mädchen betrifft vor allem Situationen des Alltags, wie Überlegungen zu Rollen in der Politik, der Ökonomie oder auch der Sexualität und der Liebe. Dies entspricht auch in gewisser Weise der Methode der »historischen Projektion«, die Benjamin anhand von Baudelaires Texten vornimmt und mit der er seine eigene Perspektive auf Sachverhalte seiner Zeit als eingebettet in bestimmte historische, gesellschaftliche Verhältnisse reflektiert.⁸⁵ So schreibt Benjamin beispielsweise in einer Passage der »Autobiographischen Schriften, Mai-Juni 1931«, die auch Deuber-Mankowsky behandelt:

84 Walter Benjamin, »18 An Herbert Belmore. Freiburg, 23. Juni 1913«, in: GB, S. 64–68, hier S. 65.

85 Vgl. Deuber-Mankowsky, »Die Krise der Männlichkeit in Walter Benjamins Passagenwerk«, S. 268.

Im ganzen aber bestimmen die drei großen Liebeserlebnisse meines Lebens dieses nicht nur nach der Seite seines Ablaufs, seiner Periodisierung[,] sondern auch nach der Seite des Erlebenden. Ich habe drei verschiedene Frauen im Leben kennen gelernt und drei verschiedene Männer in mir. Meine Lebensgeschichte schreiben, hieße Aufbau und Verfall dieser drei Männer darstellen und den Kompromiß zwischen ihnen – man könnte auch sagen: das Triumvirat, das mein Leben jetzt darstellt. (GS VI, S. 427.)

Benjamin beschreibt hier nachdrücklich einen Prozess, in dem er durch die Annäherung an geliebte Frauen ein anderer geworden sei. Er etabliert damit einerseits eine harte Geschlechterdifferenz und scheint andererseits gleichzeitig davon überzeugt, dass ein gedeihliches Zusammenleben überhaupt nur dann möglich ist, wenn sich die Eigenschaften der Geschlechter sinnvoll ergänzen können.

Aber bei Benjamin finden sich auch explizit misogynne Stellen, wenn er beispielsweise 1918 in einem Brief an Ernst Schoen im Zusammenhang mit Luise Zurlindens Buch *Gedanken Platons in der deutschen Romantik* schreibt: »Das Grausen[,] das einen überkommt[,] wenn Frauen in diesen Dingen entscheidend mitreden wollen[,] ist unbeschreiblich.«⁸⁶ Eine weitere abwertende Stelle findet sich in der Passagenarbeit in Konvolut B, »Mode«:

Die horizontale Körperhaltung hatte für die Weibchen der Gattung des homo sapiens, denkt man an deren älteste Exemplare, die größten Vorteile. Sie erleichterte ihnen die Schwangerschaft, wie man das schon aus den Gürteln und Bandagen ersehen kann, zu denen die schwangern Frauen heute zu greifen pflegen. Davon ausgehend ließe sich vielleicht die Frage wagen, ob der aufrechte Gang im allgemeinen bei den Männchen nicht früher als bei den Weibchen auftrat? Dann wäre das Weibchen zu Zeiten der vierfüßige Begleiter des Manns gewesen[,] wie es heute Hund oder Katze ist. Ja es ist von dieser Vorstellung aus möglicherweise nur ein Schritt zu der weiteren, die frontale Begegnung der beiden Partner beim Begattungsakt sei ursprünglich gleichsam eine Art Perversion gewesen, und vielleicht sei es nicht zum wenigsten diese Verirrung gewesen, durch die das Weibchen im aufrechten Gang angelernt worden sei. (vgl. Note in »dem« Aufsatz »Eduard Fuchs der Sammler und »der« Historiker«) (GS V, S. 131f.)

In den Anmerkungen zu den *Gesammelten Schriften* Band II gibt es eine Stelle, die einen Kontext für die »Frühen Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik« etabliert und über die Organisation des Austausches zwischen den Geschlechtern in der Jugendbewegung vor dem Ersten Weltkrieg Auskunft gibt:⁸⁷

86 Walter Benjamin, »70 An Ernst Schoen. [31. Juli 1918]«, in: GB, S. 197–200, hier S. 199.

87 Kurz vor dem oben zitierten Abschnitt heißt es: »Wenn ich diese alten Aufsätze heute lese, in denen vom »Einsatz für die Sache«, vom »Aufhören des Einzelnen«, vom »neuen Glauben« die Rede ist, so frage ich mich entsetzt, was aus diesen Formeln unseres Pathos geworden ist. Mit diesem Ruf sind meine Freunde als Freiwillige in den Krieg gezogen, mit diesem Ruf auf den Lippen gestorben. Das Echo dieses Schreies ist in der Luft geblieben, vom falschen Messias erbeutet und entstellt klingt es heute in den Ohren einer neuen Jugend, die neuem Elend entgentaumelt. Es ist die Lust zum Tode, zur Hingabe für die Sache, die im Deutschen die

»Der Anfang« [die ›Zeitschrift der Jugend‹] und was dahinter stand erregte die öffentliche Meinung aufs Heftigste. Wir gründeten in allen größeren Städten sogenannte »Sprechsäle«, in denen die Jugend zusammenkam und über Schule und Elternhaus diskutierte. In Berlin mieteten wir eine eigene Wohnung und einer von uns, der grade alt genug war, unterzeichnete den Kontrakt. Ich hatte den Schlüssel zu dieser Wohnung, sie lag auf meinem Schulweg, und ich verbrachte dort viele Vormittage, weil es stets wichtige Dinge zu beraten und zu besprechen gab. Es taten auch eine ganze Anzahl von Mädchen mit. Wir waren kein Männerbund. Aber es geschah nichts, was der Libertinage der Nachkriegsjahre glich. Sie waren im wesentlichen unsere Zuhörerinnen, und wir brauchten sie fast ausschließlich für unseren ideologischen Überbau, in dem sie eine wichtigere Rolle spielten als in der Realität. Der Begriff »junges Mädchen« umschloß für mich alle Ingredienzien des Zarten, Kostbaren, Rätselvollen. Der Begriff »Frau« war etwas Übermächtiges, Gewalttames, fast Unheimliches. Überhaupt war es kennzeichnend für diese Zeit, daß ich in »Begriffen« lebte. (GS II, S. 869.)

Dieses ›Leben in Begriffen‹ beschreibt auch Nike Wagner in ihrem Buch über Karl Kraus für Literaten des Fin de Siècle in Wien. Sie bezieht es auf die Normen und Verbote der bürgerlichen Gesellschaft, die sich in Abgrenzung zu den Lebensweisen der Aristokratie und des Proletariats zu einer Ideologie der »Dominanz des Mannes in der Gesellschaft«⁸⁸ entwickelt hatte. Diese Dominanz beinhaltet, den Platz der Frau in der Gesellschaft und das Verhältnis der Geschlechter bestimmen zu können und die Frau nur in Abhängigkeit vom Mann und der Familie zu denken. Wagner spricht daher von der intrinsischen Verbindung von »sozialer Frage« und »sexueller Frage«⁸⁹, die auf die das Bürgertum prägenden Sphären von Wirtschaft und Kultur umgelegt werden kann. Für die Caféhaus-Literaten des Wiener Jugendstils waren ›Leben‹, ›Weib‹ und ›Natur‹ die zentralen Themen ihres Schaffens.⁹⁰ Alle drei Themen werden im literarischen Symbolismus der Moderne als Rätsel behandelt und intensiv, gleichermaßen euphorisch wie ängstlich, bearbeitet.⁹¹

Die Misogynie, als Projektion auf Frauen, hat ihre Ursache im Bild des Mannes und dem strikten Geist-Natur-Binarismus der Geschlechter, der alle Formen und Tendenzen der Vermischung oder Grenzverwischung zurückweist. Wagner

ratio, die Frage nach der Sache, auslöscht. Wir bemühten uns um diese Frage, aber ehe wir die Lösung fanden, war unsere Stimme erstickt.« (GS II, S. 869.)

88 Wagner, *Geist und Geschlecht*, S. 12.

89 Ebd., S. 13. Wagner geht in diesem Punkt unter anderem auf die Skandalisierung der gesellschaftlichen Position der Frauen durch frühe Feministinnen ein, vor allem auf die Begründerin der proletarischen Frauenbewegung in Österreich, Adelheid Popp, die bürgerlich-liberalen Frauenrechtlerinnen Auguste Fickert und Rosa Mayreder sowie die Schriftstellerin Grete Meisel-Hess.

90 Vgl. ebd., S. 38.

91 Wagner beschreibt, wie auch die Malereien von Gustav Klimt der Trias aus Leben, Weib und Natur entsprechen: »In allen drei Begriffen erscheint der biologisch-materialistische Aspekt eng verbunden mit dem mystisch-verdunkelten.« (Ebd., S. 41.)

schreibt über dieses Denken in Bezug zum Imperialismus um die Jahrhundertwende, den sie als maskulinistisches Projekt versteht:

Das imperialistische Begriffsfeld von Macht, Gewalt und Unterdrückung war grundsätzlich positiv besetzt. Die positive Besetzung erfuhr eine Verstärkung, die an Verkrampfung grenzte, als alle äußeren und inneren Bereiche durch Gegenströmungen bedroht wurden: durch die nationalen und demokratischen Bewegungen, durch die Frauenrechtsbewegung und durch die künstlerische Moderne, die *Décadence*. Die maskuline (auch bürgerliche) Weltanschauung, die auf der Basis von Begriffen wie Rationalität, Leistung, Fortschritt steht, sah sich in Frage gestellt von Begriffen wie Seele, Spiel, Natur.⁹²

Interessant für diese Verarbeitung multipler Verschränkungen aus Auseinandersetzungen mit den Sphären der Kultur und Natur, ihrem idealen Verhältnis und seinen Umwälzungen in der Moderne sind außerdem die beiden extremen Frauentypen der ›Femme fragile‹ und der ›Femme fatale‹. Die kränkelnde, blasse Kindfrau, die geschützt werden muss und die den Mann aus jedem Leistungszwang entlässt, und die sexuell maßlose, zerstörerische Nymphomanin, der sich der Mann nur als Unterworfener und in Ehrerbietung annähern kann, weil sie ihn sonst kastriert, haben ihre inbrünstigen Verehrer in bedeutenden Literaten gefunden. Sie zeugen beide von der Bedeutung einer Schieflage in den Geschlechterverhältnissen.⁹³ Beide Varianten, obwohl als diametral entgegengesetzt verstanden, lassen bei näherer Betrachtung die Einteilung in eine männliche Sphäre des Geistes und eine weibliche des Körpers und der Materie unangetastet. Das Weib ist (noch) immer Körper, Leben, Natur, der Mann bleibt Ratio, Kultur – wenn auch manchmal willfähiges ›Opfer‹. Die Rebellion der Frauen scheint auf der Ebene von Vorstellung und Bildern bereits eingepreist.

Bilder der Brechung im Kontext der Moderne – ›verworfen‹ Weiblichkeit, die ›Prostituierte‹ und der ›Leib- und Bildraum‹

Die für die Zeit übliche Hierarchisierung der Geschlechter wird von Benjamin vielfach sprachlich (also theoretisch) gebrochen, aber nicht bis in die letzte Konsequenz einer realen, lebensweltlichen Gleichstellung. Die Frauen erhalten (ideell) ihre Bereiche und dort sind sie unentbehrlich, aber sie können diese nicht selbst

⁹² Ebd., S. 150f.

⁹³ Vgl. ebd., S. 138–146. »Beide ›femmes‹ sind die Transfigurationen erotischer Wünsche, aber sie symbolisieren Tendenzen, die einander diametral entgegengesetzt sind. Der Sexualangst und Sexualablehnung auf der einen Seite entsprechen die Sexualextase und Sexualüberschätzung auf der anderen. In beiden Fällen ist ein entrealisiertes, enthumanisiertes Kunst-Geschöpf das Resultat.« (Ebd., S. 138.)

wählen, weil es nicht um sie als Personen geht, sondern sie werden zu Zeichen, Figuren und Projektionsflächen.⁹⁴

Im Denkbild »Nach der Vollendung« problematisiert Benjamin laut Sigrid Weigel die »Konstitution des Meisterwerks als Verbrauch des Weiblichen, als Begehren zur Überwindung der Natur und zur Überwindung der eigenen Herkunft aus dem Leiblichen«⁹⁵. In der Auseinandersetzung mit den vergeschlechtlichten Metaphern der Geburt, Zeugung oder Schöpfung beschreibt Weigel außerdem eine weitere Dimension des bildhaften Denkens über Geschlechtermetaphern bei Benjamin; Frauenfiguren haben hier eine zentrale Position inne.

Die Vieldeutigkeit der Frauenfiguren dieser Zeit verweist auf eine literarische, geistige, theoretische Beschäftigung mit Vorstellungen des Weiblichen und seiner Attribute. Benjamin schöpft dabei aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit literarischen Formen. Er entwickelt seine poetisch-theoretische Arbeitsweise, in der er in Form von Denkfiguren und durch allegorische Verwendungsformen versucht, Signifikationsprozesse zu destabilisieren. Stögner beschreibt dies wie folgt:

Das Weibliche wird nicht an mütterlicher Zuwendung oder Empathie oder sonstigen bürgerlichen Werten festgemacht, sondern assoziiert mit einer Gegenposition zur bürgerlichen Gesellschaft und ihren Werten. [...] Explizit stehen diese Frauenfiguren für das Potential zur progressiven Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die sie doch durch ihre Verstrickung in den Totalitätszusammenhang auch repräsentieren.⁹⁶

Christine Buci-Glucksmann hat Benjamins Neudefinition und Reinterpretation »des Weiblichen« in der Moderne erforscht. Sie versteht darunter gleichzeitig einen Verlust »des Ideals und der Illusionen, als Entwertung der Werte«⁹⁷ und spricht von zwei Ausformungen der Moderne bei Benjamin:

[einer] *modernistische[n] Moderne* der historizistischen Philosophien des Fortschritts [...] und eine[r] *inaktuelle[n], unzeitgemäße[n] Moderne*, die wie das »Ungedachte« der abendländischen Kultur periodisch wiederkehrt: das dionysische und tragische Modell Nietzsches, das barocke Modell des Trauerspiels und das Modell der barocken und modernen Allegorien von Baudelaire bis Benjamin. Es sind fundamental theatralische Modelle, die von wechselnden Formen und Spaltungen bestimmt werden und zu einer *Ästhetik der Ambiguität und der Ambivalenz* führen.⁹⁸

94 Der Leib- und Bildraum wird hier als Fluchtpunkt dieser Frauen- und Körperfiguren eingeführt; eine systematische Ausarbeitung erfolgt im späteren Kapitel zum Ineinanderfallen von Leiblichkeit und Filmbild.

95 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 139.

96 Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen«, S. 24.

97 Buci-Glucksmann, *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, S. 8.

98 Ebd., Herv. i. Orig.

Sie beschreibt überdies einen Prozess der »Feminisierung der Kultur«⁹⁹, der eng mit der angesprochenen Ambiguität und Ambivalenz zusammenhänge sowie mit einer Krise der Männlichkeit im 19. Jahrhundert. Deswegen sei das Motiv der Frau auch so wichtig für Benjamin, einerseits historisch-materialistisch, in Bezug auf die Industrialisierung der Lebens- und Arbeitswelt sowie die Urbanisierung, und andererseits als Denkfigur.¹⁰⁰ Buci-Glucksmann arbeitet drei Momente des Utopisch-Weiblichen heraus: die Utopie der Katastrophe, eine anthropologische Utopie im Sinne der politischen Emanzipationsgeschichte und eine Utopie der Überschreitung »als das Erscheinen eines ›hundertprozentigen Bildraums«¹⁰¹. Mit Letzterem sind ein dialektisches Sehen und Denken gemeint, die »die etablierten Grenzen umwälz[en] und dazu zwing[en], offensichtliche Gegensätze wie Katastrophe/Fortschritt, Messianismus/Marxismus, weiblich/männlich, das Neue / die Wiederkehr des Gleichen usw. zusammen zu denken«¹⁰²

Mit der weiblichen Utopie der Katastrophe spricht Buci-Glucksmann eine tiefgreifende Umwälzung in Bezug auf die Verhältnisse von Geschlecht, Liebe, Sexualität und Arbeit an, die sich in der Moderne vollzieht und die bei Benjamin über die Baudelaire-Rezeption intensiv thematisiert wird. Sie schreibt dazu weiter mit Bezug auf Stellen aus der Passagenarbeit:

So wie die Lohnarbeit, die Verallgemeinerung der Ware, den »Verfall« des Qualitativen, des Gebrauchswerts und der Unterschiede zugunsten einer Unterwerfung unter die Universalität des Tauschs und unter die Abstraktion dieser Universalität kennzeichnet, so drückt die Prostitution das Ende der Aura und den »Verfall« der Liebe [...] aus.¹⁰³

Anhand von Figuren wie »Dirne« (in den frühen Schriften) oder »Prostituierte«, »Lesbierin« und »Androgyne« hat Benjamin in intensiver Auseinandersetzung mit Baudelaire's *Tableaux parisiens* und *Les Fleurs du Mal* Allegorien der Moderne erschaffen, die komplexe gesellschaftliche Umbrüche markieren, indem er sie von ihren Abjekten her fokussiert.¹⁰⁴ Stögner fasst Benjamins Frauenfiguren »als widersprüchliche und ambivalente Repräsentationen dessen, was in der bürgerlichen Gesellschaft als weiblich gilt«¹⁰⁵. Benjamin verwende sie, um über das Ab- und Ausgegrenzte unter den Bedingungen der Ahistorizität des Historismus zu sprechen. Stögner bezeichnet sie daher »als Inbegriff[e] der Geschichts- und Erfahrungslosigkeit der modernen Tauschgesellschaft«, die dieser »gleichzeitig still opponieren.«¹⁰⁶ Eine solche Denkbewegung manifestiert sich etwa in dem kurzen

99 Ebd.

100 Vgl. ebd., S. 15.

101 Ebd., S. 16.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 20.

104 Vgl. Stögner, »Weiblichkeit und Widerspruch«, S. 101.

105 Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen«, S. 22.

106 Ebd.

Satz »Die Frau hütet die Gespräche« (GS II, S. 94) aus »Metaphysik der Jugend«¹⁰⁷ und wird mit einer Re-Kontextualisierung des Schweigens als kritischer Haltung zur Sprache verbunden. Besonders bedeutsam wird diese Auseinandersetzung mit der Darstellung einer ›sapphischen Sprache‹ als utopischem Horizont.¹⁰⁸

Die ›andere‹ Sprache der Frauen

Im Text »Das Gespräch«, in dem Vorstellungen einer »wahren Sprache«¹⁰⁹ verhandelt werden, wird der Anteil der Zuhörenden (›der Frauen‹) am Gelingen eines konkreten Gesprächs von Benjamin beschrieben. Weigel zufolge verweist der Text darauf, wie »Produktivität und Sinn der Sprache vom Hörenden aus [gehen], dessen Position sich im Fortgang des Gesprächs alsbald als weibliche entpuppt«¹¹⁰. Sie erwähnt außerdem zwei wesentliche Aspekte des Schweigens: einerseits die produktive Position der Frauen als Zuhörende, die »den Sinn vor dem Verstehen« retten, und zweitens die Verbindung des Schweigens mit der »Kehrseite der Sprache, mit der sexuellen Beziehung der Geschlechter [...], so in dem Satz: ›Des Schweigens anderes Gespräch ist Wollust.«¹¹¹

107 »Die Frau hütet die Gespräche. Sie empfängt das Schweigen und die Dirne empfängt den Schöpfer des Gewesenen. Aber niemand wacht über die Klage[,] wenn Männer sprechen. Ihr Gespräch wird Verzweiflung, es erschallt im tauben Raum, und lästernd greift es in die Größe. Zwei Männer sind bei einander immer Aufrührer, am Ende greifen sie zu Feuer und Beil. Sie vernichten die Frau durch die Zote, das Paradoxon notzüchtigt die Größe. Die Worte gleicher Geschlechter vereinigen sich und peitschen sich auf durch ihre heimliche Zuneigung, ein seelenloser Doppelsinn steht auf, schlecht verhüllt durch die grausame Dialektik. Lachend steht die Offenbarung vor ihnen und zwingt sie zum Schweigen. Die Zote siegt, die Welt war aus Worten gezimmert. Nun müssen sie aufstehen und ihre Bücher erschlagen und sich ein Weib rauben, sonst werden sie heimlich ihre Seelen erwürgen.« (GS II, S. 94f.)

108 Die sapphische (oder lesbisch-poetische) Liebe ist ein beliebtes Thema in der Literatur des Fin de Siècle. Sappho von Mytilene auf Lesbos, Griechenland, war eine Dichterin der griechischen Antike. Besonders ihre erotische Lyrik über die Schönheit der Frauen ist erhalten geblieben. Auf sie geht die vierzeilige ›sapphische Strophe‹ zurück.

109 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 134.

110 Ebd., S. 135.

111 Ebd. »Immer bleibt der Sprechende von der Gegenwart besessen. Also ist er verflucht: nie das Vergangene zu sagen[,] das er doch meint. Und was er sagt, hat schon lange die stumme Frage der Schweigenden in sich befaßt, und ihr Blick fragt ihn, wann er endet. Er soll sich der Hörenden vertrauen, damit sie seine Lästerung bei der Hand nimmt und sie bis an den Abgrund führt, in dem die Seele des Sprechenden liegt, seine Vergangenheit, das tote Feld, zu dem er hinirrt. Da wartet aber die Dirne schon lange. Denn jede Frau hat die Vergangenheit und jedenfalls keine Gegenwart. Darum behütet sie den Sinn vor dem Verstehen, sie wehrt dem Mißbrauch der Worte und läßt sich nicht mißbrauchen. Den Schatz der Alltäglichkeit hütet sie, aber auch die Allnächtlichkeit, das höchste Gut. Darum ist die Dirne die Hörende. Sie rettet das Gespräch vor Kleinheit, auf sie hat Größe keinen Anspruch, denn Größe endet vor ihr. Jede Mannheit ist schon vor ihr vergangen, nun verfließt der Wortstrom

Die Passage zu Sappho und ihren Freundinnen aus der »Metaphysik der Jugend«¹¹² wirkt auf den ersten Blick wie eine Fortschreibung patriarchaler Projektionen. Das Schweigen der Frauen erhält jedoch eine bedeutende Irritation des Stereotyps der passiven, empfangenden Frau, da sich das Bild »mit Andersheit mischt«¹¹³. Eine Differenz, der laut Stögner »eine Anklage an die identifizierende Sprache« innewohnt. Dieser identifizierenden Sprache, »die das Besondere bezeichnet und so auf das Mittelbare, das Eine, vorgeblich Allgemeine reduziert«¹¹⁴, kann durch das Schweigen etwas entgegengesetzt werden.

Schweigen kann dort subversiv und widerständig sein, wo Sprache dazu benutzt wird, das Andere, »Nichtidentische noch in den letzten Winkeln [aufzustoßern] und der Identitätslogik [zu unterwerfen]«¹¹⁵, das heißt einer genauen Benennung und Kategorisierung zuzuführen. Benjamin gehe es hier aber nicht darum, Emotionen an die Stelle von Vernunft zu stellen, so Stögner, »sondern um die Überwindung der Kluft im Zeichen einer Vernunft, die sich nicht strikt von Emotionen und Körperlichem trennt«¹¹⁶. Das Bild der sapphischen Frauen handelt somit von einer anderen Welt, die keiner Verwertungslogik unterworfen ist, keine von patriarchaler Sprache getroffene Trennung in Öffentlichkeit und Privatheit kennt, keinen Zwang zur Bezeichnung, sondern die aus Momenten des Glücks und der Verbundenheit geschaffen wird. Die sapphischen Frauen schenken ihre Aufmerksamkeit und Zuneigung nur einander und auch ein beobachtender, sogar ein voyeuristischer Blick ist nicht imstande, sie dabei zu stören. Das

in ihre Nächte. Die ewig gewesene Gegenwart wird wieder werden. Des Schweigens anderes Gespräch ist Wollust.« (GS II, S. 93.)

- 112 »Wie sprachen Sappho und ihre Freundinnen? – Die Sprache ist verschleiert wie das Vergangene, zukünftig wie das Schweigen. Der Sprechende führt in ihr die Vergangenheit herauf, verschleiert von Sprache empfängt er sein Weiblich-Gewesenes im Gespräch. – Aber die Frauen schweigen. Wohin sie lauschen, sind die Worte ungesprochen. Sie nähern ihre Körper und lieblosen einander. Ihr Gespräch befreite sich vom Gegenstande und der Sprache. Dennoch hat es einen Bezirk erschritten. Denn erst unter ihnen und da sie bei einander sind, ist das Gespräch selbst vergangen und zur Ruhe gekommen. Nun erreichte es endlich sich selber: Größe wurde es unter ihrem Blick, wie das Leben Größe war vor dem vergeblichen Gespräche. Die schweigenden Frauen sind die Sprecher des Gesprochenen. Sie treten aus dem Kreise, sie allein sehen die Vollendung seiner Rundung. Sie alle bei einander klagen nicht, sie schauen bewundernd. Die Liebe ihrer Leiber ist ohne Zeugung, aber ihre Liebe ist schön anzusehen. Und sie wagen den Anblick an einander. Er macht eratmen, während die Worte im Raum verhallen. Das Schweigen und die Wollust – ewig geschieden im Gespräch – sind eins geworden. Schweigen der Gespräche war zukünftige Wollust, Wollust war vergangenes Schweigen. Unter den Frauen aber geschah der Anblick der Gespräche von der Grenze schweigender Wollust. Da erstand erleuchtend die Jugend der dunklen Gespräche. Es erstrahlte das Wesen.« (GS II, S. 95f.)

- 113 Stögner, »Weiblichkeit und Widerspruch«, S. 110.

- 114 Ebd.

- 115 Ebd., S. 111.

- 116 Ebd., S. 112.

bedeutet keine Revolution und kann patriarchal angeeignet werden, aber es weist auch auf das Aufblitzen einer anderen möglichen Welt.

Benjamin hat in seine Reflexion der gesellschaftlichen Verschiebungen der Moderne Sexualität als zentralen Aspekt einbezogen, vor allem ihre Kapitalisierung und die dabei beobachtbaren einander widerstrebenden Kräfte waren für ihn von Interesse. Seine umfassenden Überlegungen dazu lassen sich in der Denkfigur der ›Prostituierten‹ nachvollziehen.

Die ›Prostituierte‹

In Benjamins Denken wird die ›Dirne‹ bzw. die ›Prostituierte‹ als eine der wichtigsten Frauenfiguren gesehen. Sie gilt als Allegorie der modernen Gesellschaft, »erscheint als Automat eher denn als sinnlich konkret und leibhaft« und verkörpert die quasi-libidinöse Verbindung zur Ware in der kapitalistischen Logik, die außerdem »in der bürgerlichen Gesellschaft Weiblichkeit und Warenform eng verquickt«¹¹⁷. Die ›Prostituierte‹ wird ambig besetzt, weil sie als Frau der Sphäre der Natur und als ›Sexarbeiterin‹ der Sphäre des (öffentlichen) Warentauschs (und der bürgerlichen Kultur) zugerechnet werden muss, die unvereinbar sind. Genau deshalb mache sie laut Stögner aber die Konstruktion dieser Sphären sichtbar und sei für Benjamin so relevant.¹¹⁸

Die Denkfigur der ›Prostituierten‹ wird in der feministischen Forschungsliteratur kontrovers diskutiert, wie auch Sexarbeit insgesamt weiterhin Herausforderungen für feministische Ansätze birgt.¹¹⁹ Warencharakter, Automatenhaftigkeit und patriarchale Repression sind zentrale Stränge in der Auseinandersetzung. In Susan Buck-Morss' legt in ihrer Untersuchung der Passagenarbeit (engl. *arcades*) den Schwerpunkt auf die Figuren ›Flâneur‹, ›Sandwichman‹ und ›Prostituierte‹.¹²⁰ Die Prostituierte steht bei Benjamin für die Mechanismen der kapitalistischen Einhegung und eine Transformation der Welt der Dinge und der Objekte.¹²¹ Weit weg von einem Begriff der (sexuellen) Dienstleistung wird die Prostituierte – als dialektisches Bild – als »Verkäuferin und Ware in einem« beschrieben (vgl. GS V, S. 55).

Obwohl Buck-Morss mehrfach darauf hinweist, dass es vor allem um Prostitution als Modus maximaler Verdinglichung gehe, der letztlich alle Arbeitenden im

117 Stögner, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen«, S. 26.

118 Vgl. ebd., S. 25ff.

119 Vgl. Theodora Becker, *Dialektik der Hure. Von der ›Prostitution‹ zur ›Sex-Arbeit‹*, Berlin: Matthes & Seitz 2023.

120 Vgl. Susan Buck-Morss, »The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering«, in: *New German Critique* 39/1986, S. 99–140, hier S. 101ff.

121 Vgl. ebd., S. 120.

Kapitalismus betrifft,¹²² wie es auch bei Benjamin zu finden ist, bleibt das Problem der ›Ware‹ in der Argumentation erhalten. Der Begriff selbst stellt eine sprachliche Objektifizierung her. Es bleibt überdies unklar, was die Ware der Prostituierten eigentlich ist. Ist es ihr Körper? Ist es ihre Zeit? Ist es sexueller Genuss, den sie ›spendet‹? Laut Benjamin ist es jedenfalls nicht ihre Arbeitskraft, sondern etwas anderes – ›die Fiktion ihrer Genussfähigkeit‹ als ›äußerste Erweiterung‹ der Warenwirtschaft.¹²³ Von Bedeutung sind auch die Passagen, in denen die Prostituierte automatenhaft dargestellt wird. Aus dem Stück »Bettler und Huren«, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*:

Kein Zweifel jedenfalls, daß ein Gefühl – ein trügerisches leider – ihr [der Mutter] und ihrer und meiner eignen Klasse abzusagen, Schuld an dem beispiellosen Anreiz trug, auf offener Straße eine Hure anzusprechen. Stunden konnte es dauern, bis es dahin kam. Das Grauen, das ich dabei fühlte, war das gleiche, mit dem mich ein Automat erfüllt hätte, den in Betrieb zu setzen[] es an einer Frage genug gewesen wäre. Und so warf ich denn meine Stimme durch den Schlitz. Dann sauste das Blut in meinen Ohren und ich war nicht fähig, die Worte, die da vor mir aus dem stark geschminkten Munde fielen, aufzulesen. (GS IV, S. 288.)

Nach Christine Blättler handelt es sich bei diesen Vorstellungen von Technik im Automatenhaften der Prostituierten um »Wunsch- und Angstbilder, die zeitgenössische Zumutungen affektiv aufnehmen und diese ästhetisch, technisch und sozial verhandeln«¹²⁴. Bei Weigel steht die Prostituierte für organische Materialität, für Körper bzw. Leib. Sie sei daher »Bild und Leib zugleich«¹²⁵ und deshalb die

122 »Die Prostitution kann in dem Augenblick den Anspruch erheben, als ›Arbeit‹ zu gelten, in dem die Arbeit Prostitution wird. In der Tat ist die Lorette die erste, die auf die Verkleidung als Liebhaberin radikal Verzicht leistet. Sie läßt sich schon ihre Zeit bezahlen; von da ist es kein sehr weiter Weg mehr zu denen, die auf ›Arbeitslohn‹ Anspruch machen.« (GS V, S. 439.)

123 »Die Dirne verkauft nicht ihre Arbeitskraft; ihr Gewerbe führt aber die Fiktion mit sich, daß sie ihre Genußfähigkeit verkaufe. Insofern dies die äußerste Erweiterung darstellt, die der Umfang der Ware erfahren kann, war die Dirne von jeher eine Vorläuferin der Warenwirtschaft. Aber eben weil der Warencharakter sonst unentfaltet war, brauchte diese Seite an ihr nicht entfernt so grell hervorzutreten wie später. In der Tat zeigt zum Beispiel die mittelalterliche Prostitution nicht die Kraßheit derer, die im neunzehnten Jahrhundert die Regel wurde.« (GS V, S. 439.)

124 Blättler, *Benjamins Phantasmagorie*, S. 69. »The sex appeal of the inorganic is, of course, a well-known topos of modernity and consequently a central motif in Benjamin's Passagen-Werk, which devotes an entire section to ›die Puppe, der Automat.‹« (Geulen, »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing«, S. 165.)

125 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 146. Hier eine Stelle bei Benjamin, in der es um Prostitution und Sexarbeit in Verbindung mit der Industrialisierung geht. Sie stammt aus einem Briefwechsel mit Herbert Belmore vom 23. Juni 1913 und kontextualisiert ›die Prostituierte‹ (in den frühen Schriften oft ›die Dirne‹) als Sex-Arbeiterin mit Menschenwürde (bzw. Sittlichkeit) und als Verkörperung von Kultur und Disziplinierung in einer industrialisierten Welt. Benjamin richtet sich sowohl gegen eine pauschale Verklärung als auch eine Dämonisierung

ideale Metapher für die ›leibhaftige Nähe‹ und einen selbstreflexiven Blick in der alles umfassenden Warenästhetik des Kapitalismus der Passagenarbeit – und sie verweist damit ebenso auf eine körperliche, viszeral-affektive Dimension.

Stögner führt den Zusammenhang, der im dialektischen Bild der Prostituierten erkennbar wird, hingegen so aus: »Das an der Figur der Prostituierten erscheinende Universelle ist negativer wie positiver Natur – positiv, weil es das schlechte Ganze erkennen lässt, und negativ, weil es gleichzeitig den Drang nach Überwindung dieses schlechten Ganzen ausdrückt.«¹²⁶ In einem Aufsatz zu Weiblichkeitsbildern bei Adorno, Horkheimer und Benjamin beschreibt sie die jeweiligen Ansätze und Frauenfiguren als »widersprüchliche[n] Ausdruck einer selbst antagonistischen Gesellschaft«¹²⁷. Die Prostituierte bei Benjamin mute wie ein Ausschluss direkt im Zentrum der kapitalistischen Warenwirtschaft an und nehme damit eine besondere Rolle ein. Stögner verweist auf ein Potenzial »subversiver Renitenz«¹²⁸ vom Punkt extremer Marginalisierung aus. Die Prostituierte verkörpert den »immanenten Widerspruch – am Ende des Äquivalententauschs kommt Ungleiches heraus« – und gleichzeitig einen »Drang nach Glück und Freiheit«.¹²⁹ Indem sie die als ›privat‹ markierte Sexualität in eine Öffentlichkeit trägt, um sie zum Kauf anzubieten, stört sie die Trennung dieser Sphären.

Benjamin inszeniert sie somit als selbstbewusstes Subjekt-Objekt des Tauschvorgangs, was zwar in der Regel nicht der Lebensrealität von Sexarbeiterinnen entspricht, wodurch es ihm aber gelingt, subversiv den Ausschluss von Frauen aus der bürgerlichen Form der Subjektivierung am Extrempunkt außer Kraft zu setzen.¹³⁰

Die Prostituierte stehe dabei für einen »Ausdruck des repressiven Allgemeinen«, das sie in die Lage bringt, Sexarbeit leisten zu müssen, und zwar zu schlechten

oder Viktimisierung. »Welchen sittlichen Sinn hat das Leben der Dirne? – Indem es ein sittlicher ist, kann es kein anderer sein, als der unsres eignen Lebens. Denn Du fragst noch zu schüchtern: ›Entweder sind alle Frauen Prostituierte oder keine?‹ Nein: ›Entweder sind alle Menschen Prostituierte oder keiner.‹ [...] Die Dirne stellt dar den vollendeten Kulturtrieb. Ich schrieb: sie vertreibt die Natur aus ihrem letzten Heiligtum, der Sexualität. Wir wollen eine zeitlang schweigen von der Vergeistigung des Geschlechtlichen. Diesem köstlichen Männerinventar. Und wir reden von der Vergeschlechtlichung des Geistigen: Dies ist die Sittlichkeit der Dirne. Sie stellt im Eros die Kultur da[r], Eros der der gewaltigste Individualist, der kulturfeindlichste ist, auch er kann pervertiert werden, auch er der Kultur dienen.« (Walter Benjamin, »18 An Herbert Belmore. Freiburg, 23. Juni 1913«, in: GB, S. 64–68, hier S. 67f.)

126 Stögner, »Weiblichkeit und Widerspruch«, S. 104. Dazu auch bei Geulen: »The infertile, infantile, unproductive, and in this sense impotent, solution remains characteristic of Benjamin's repeated exercises in refusal and his investment in refuse, in what has fallen by the wayside of production, ›die ganz verworfene Psyche‹ of the prostitute, for example.« (Geulen, »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing«, S. 164.)

127 Stögner, »Weiblichkeit und Widerspruch«, S. 97.

128 Ebd., S. 101.

129 Ebd., S. 104.

130 Ebd., S. 102.

Bedingungen, die von »Austauschbarkeit«¹³¹ geprägt sind. Indem sie sich in der Öffentlichkeit ausstellt, kann sie aber Ausstellungswert erlangen. Dadurch »kann ein Anderes sichtbar werden, ein Für-sich-Stehen des Objekts, das so den unmittelbaren Verwertungszusammenhängen entzogen wird oder sich enthebt«¹³². In der Figur der Prostituierten manifestieren sich also sowohl Anteile der Knechtschaft unter kapitalistisch-patriarchalen Verhältnissen als auch Wünsche nach einer selbstbestimmten Existenz, die aus der Mitte dieses Unterdrückungszusammenhangs hervorgehen. Dieses Zusammenfallen von Extremen macht die Figur analytisch besonders bedeutsam.

Die Prostituierte spielt in Walter Benjamins Auseinandersetzungen mit der Moderne eine zentrale und zugleich ambivalente Rolle. Sie erscheint als Allegorie einer »verworfenen Weiblichkeit«, die zwischen Objektstatus und potenzieller Widerständigkeit oszilliert. In seinem Baudelaire-Essay stellt Benjamin sie als Schlüsselfigur dar, die die Dynamiken von Kapitalismus, Urbanität und Geschlechterverhältnissen auf vielschichtige Weise reflektiert. Die Prostituierte verkörpert nicht nur die Kommodifizierung von Körpern, sondern auch die zerstörerischen wie produktiven Kräfte, die im Zentrum der modernen Metropole wirken.

Aus feministischer Perspektive bietet die Darstellung der Prostituierten einen kritischen Zugang zur Analyse patriarchaler Strukturen in der Moderne. Benjamin zeigt, wie weibliche Körper und Weiblichkeit in einer kapitalistischen und männlich dominierten Ordnung funktionalisiert werden. Doch zugleich bietet die Prostituierte als Figur der Brechung eine Möglichkeit, hegemoniale Geschlechternarrative infrage zu stellen. Ihre Existenz in den Zwischenräumen von Sichtbarkeit und Verwerfung, von Aneignung und Widerstand lädt dazu ein, die Verknüpfung von Leiblichkeit, Geschlecht und Bildproduktion in der Moderne kritisch zu überdenken.

Die Figur der Prostituierten bei Benjamin ist damit nicht nur eine Metapher für die prekären Geschlechterverhältnisse ihrer Zeit, sondern auch ein theoretisches Modell für die Reflexion über die Machtstrukturen des Sehens und der Körperrepräsentation. Indem sie die Ambivalenz zwischen Entfremdung und Selbstermächtigung verkörpert, eröffnet sie Räume für die feministische Kritik und die Suche nach alternativen Darstellungsformen von Körpern und Geschlecht. Damit wird die Prostituierte zu einer Theoriefigur, an der sich Machtstrukturen des Sehens, Körperrepräsentation und kapitalistische Warenästhetik relational verschränken lassen.

Das nächste Kapitel führt diese Überlegungen weiter, indem es sich auf die Verbindung von Wahrnehmung, Fotografie und Erinnerung bei Walter Benjamin konzentriert. Es zeigt, wie mediale Praktiken der Moderne, insbesondere die

131 Ebd., S. 103.

132 Ebd.

Fotografie, neue Möglichkeiten der Wiederaneignung und Umdeutung schaffen. Die Ambivalenz, die in der Figur der Prostituierten angelegt ist, findet hier eine Fortsetzung in den Spannungen zwischen Nähe und Distanz, Entgrenzung und Aneignung, die für Benjamins Reflexionen über die visuelle Kultur der Moderne zentral sind.

Kap. 2:

»A Carnal Density of Vision«: Wahrnehmung, Fotografie und Erinnerung bei Benjamin

Die Moderne, geprägt von technologischen Innovationen und medialen Umwälzungen, stellt Wahrnehmung und Erinnerung auf eine neue Grundlage. Walter Benjamin analysiert diese Entwicklungen in ihrer Vielschichtigkeit, wobei er die Fotografie als paradigmatisches Medium untersucht. In ihr sieht er sowohl die Möglichkeit einer erweiterten Wahrnehmung als auch die Gefahr einer distanzierenden Verflachung der Erfahrung. Dabei eröffnen seine Überlegungen nicht nur ästhetische, sondern auch epistemologische Perspektiven, die weit über seine Zeit hinausweisen.

Dieses Kapitel widmet sich der Frage, wie Benjamins Konzepte von Wahrnehmung, Fotografie und Erinnerung miteinander verknüpft sind und wie sie die Moderne kritisch beleuchten. Die Analyse erstreckt sich dabei über vier zentrale thematische Schwerpunkte: Wahrnehmung und Fotografie, Wahrnehmung und Erinnerung, die Figur des »Sammlers« bei Benjamin und eine Kontextualisierung von Benjamins Analysen mit dem Konzept der »körperlichen Dichte des Sehens« bei Jonathan Crary.

Im ersten Abschnitt werden Benjamins Überlegungen zur Fotografie als Modell für Wahrnehmungsprozesse näher betrachtet. Im Fokus steht das Konzept der Aura, das die Fotografie in einen ambivalenten Kontext stellt: einerseits als Medium der Entfremdung, andererseits als Werkzeug für ein »Neues Sehen«. Die Fotografie bietet eine Grundlage für die Entwicklung einer optischen Epistemologie, die in Benjamins Schriften nicht nur ästhetische, sondern auch erkenntnistheoretische Fragen aufwirft.

Im zweiten Abschnitt rücken Erinnerungsprozesse ins Zentrum. Benjamins Auseinandersetzung mit Freud und Proust gibt Aufschluss über die Genealogie seiner Geschichtsphilosophie. Dabei spielen die Erinnerungsprozesse in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* eine zentrale Rolle, in denen Benjamin eine archäologische Methode der Erinnerung entwickelt. Diese Herangehensweise versteht Erinnerung als dynamisches Zusammenspiel von Verlust, Wiederaneignung und Neuordnung.

Der dritte Abschnitt widmet sich der Figur des »Sammlers«, die bei Benjamin ein Schlüsselbild für den Umgang mit Vergangenheit und Wissen darstellt. Sammeln wird dabei als Praxis der Aneignung verstanden, die Bruchstücke und Fragmente in neue Konstellationen bringt. Das Konzept der »Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten« ergänzt diese Überlegungen, indem es die materialisierte Verbindung von Schrift und Bild in hybriden Buchformen betrachtet. Die Auseinandersetzung mit Atlas und Album dient dabei als Modell, um Möglichkeiten formaler fragmentarischer Offenheit auszuloten.

Abschließend wird Benjamins Denken in den Kontext der visuellen Kultur der Moderne gestellt, insbesondere im Dialog mit Jonathan Crarys Konzept der »körperlichen Dichte des Sehens«. Crary beschreibt, wie sich Wahrnehmung im Übergang zur Moderne durch technische Apparaturen und neue ästhetische Praktiken transformiert. Crarys Überlegungen zum »Neuen Sehen« und dessen Weiterentwicklung durch Autor:innen wie Linda Williams liefern zusätzliche Perspektiven, um die Verbindung zwischen körperlicher Wahrnehmung und visueller Kultur zu kontextualisieren.

Perspektiven auf Wahrnehmung und Fotografie

Benjamins Verhältnis zur Fotografie ist laut Jessica Nitsche in einem erkenntnistheoretischen Kontext zu sehen. Zur Beschreibung dieser komplexen Zusammenhänge greift Nitsche auf den Begriff des Fotografischen nach Rosalind Krauss zurück,¹³³ da Benjamin alle »Dimensionen der Fotografie mit einbegreift und sie neben einem technischen Medium als theoretisches und diskursives Objekt denkbar werden lässt«¹³⁴. Der Begriff des Fotografischen ermöglicht es, »die diskursiven Räume der Fotografie« in die Analyse miteinzubeziehen bzw. »Fotografie als Dispositiv«¹³⁵ zu verstehen. Benjamins Auseinandersetzung mit Fotografie entspricht bereits der später formulierten Vorstellung eines Dispositivs, wie es bei Foucault zu finden ist. Er hat sich mit Fotografie als »technisches/apparatives/chemisches Verfahren« genauso wie »mit den Bildern« selbst wie auch mit »Fotografie als Wahrnehmungsanalogie und erkenntnistheoretische[m] Modell«,¹³⁶ also mit diskursiven Elementen, Akteur:innen, visuellem Material, Produktion

133 Vgl. Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, übers. v. Henning Schmidgen, München: Fink 1998 [Original: *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, übers. v. Marc Bloch und Jean Kempf, Paris: Macula 1990]; Rosalind Krauss, *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans H. Harborg und Andreas Stuhlmann, Hamburg: Philo Fine Arts 2011 [Original: *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993].

134 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 310.

135 Ebd., S. 311.

136 Ebd., S. 313, Herv. i. Orig.

und Rezeption beschäftigt. Nitsche vermutet darüber hinaus, dass sich Benjamin besonders für die Schwelle »zwischen den konkret apparativ erzeugten Bildern (den Fotografien) und der Art und Weise, wie ein Begriff metaphorisch eingesetzt wird«¹³⁷, interessierte.

Die Texte, in denen Fotografie bei Benjamin von zentraler Bedeutung ist, sind vor allem der Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), der »2. Pariser Brief. Malerei und Photographie« (1935), in dem bereits ein großer Teil der Rezension von Gisèle Freunds Dissertation *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1936) enthalten ist, das »Konvolut Y [die Photographie]« in der Passagenarbeit (GS V, S. 824–846) sowie der Abschnitt »Daguerre oder die Panoramen« (aus dem ersten Exposé zur Passagenarbeit »Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«, im zweiten Exposé »Capitale du XIXème siècle«, 1939, gestrichen).¹³⁸ Vor allem im »2. Pariser Brief« wird explizit die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Malerei und der Fotografie gestellt. In allen Arbeiten zur Fotografie interessiert sich Benjamin für das Verhältnis von Indexikalität und Reproduzierbarkeit, für das Verständnis von Kunst und für unterschiedliche Begriffe von Kunst, die durch die Debatten um den Status der Fotografie offenkundig werden. Diese Diskussion ist deshalb so bedeutend, weil die Fotografie lange als kunstfernes Medium betrachtet wurde, aber gleichzeitig langsam – und dauerhaft – in die künstlerische Auseinandersetzung eingebunden wurde.¹³⁹ Das »neue« Medium ermöglicht es, Überlegungen zu neuen Formen der Wahrnehmung und der Rezeption von Bildern anzustellen.¹⁴⁰

In »Kleine Geschichte der Photographie« beschäftigt sich Benjamin mit zwei sehr unterschiedlichen Zeitpunkten in der Fotografiegeschichte, einer ersten Phase, einer »Blütezeit, welche nach Benjamin mit der Erfindung der Fotografie 1839 einsetzt und lediglich ein Jahrzehnt anhält«¹⁴¹, sowie mit der zeitgenössischen Fotografie der 1930er-Jahre. Nitsche hebt hervor, dass Benjamin in den Ursprüngen des Mediums jene Potenziale verortet, die er jedoch im Laufe der

137 Ebd.

138 Vgl. ebd., S. 29.

139 »Benjamins Postulat für die Kunst lässt sich demnach wie folgt zusammenfassen: *Technische Bilderzeugung und Kunst dürfen keinen Widerspruch bilden und nicht in Konkurrenz zueinander treten.* Mit dieser Auffassung eröffnet er einen Diskurs, der es ermöglicht, Kunst und Fotografie zusammenzudenken, womit er für einen neuen Kunstbegriff eintritt, der technische wie auch historische Entwicklungen miteinbezieht. [...] Durch den Bruch mit dem das 19. Jahrhundert bestimmenden Gegensatz zwischen Technik und Kunst schafft Benjamin eine theoretische Grundlage für einen medial geöffneten Kunstbegriff, der sich als richtungsweisend für das 20. Jahrhundert herausstellen sollte.« (Ebd., S. 32f., Herv. i. Orig.)

140 Vgl. ebd., S. 38.

141 Ebd., S. 37.

Zeit durch »technische Perfektionierung und die damit einhergehende Kommerzialisierung überlagert«¹⁴² sieht.

Der Text »Kleine Geschichte der Photographie« ist eine Sammelrezension zu um 1930 erstmals publizierten fotografischen Bildbänden – damit geht es in gewisser Weise auch um eine neue Buchform im Kontext der Fotografie. Für die Fotografie der frühen Phase hat Benjamin die Quellen *Aus der Frühzeit der Photographie* (1930) von Bossert und Guttmann sowie *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* (1931) von Heinrich Schwarz herangezogen.¹⁴³ Karl Blossfeldt, Eugène Atget, August Sander und Albert Renger-Patzsch bilden die kleine Gruppe an zeitgenössischen Fotografie-Künstlern, mit denen sich Benjamin hier auseinandersetzt. Als »implizite Quellen« zu Benjamins Fotografieverständnis versteht Nitsche außerdem *Über Fotografie* (1924) von Emil Orlik und *Die Photographie* (1927) von Siegfried Kracauer.¹⁴⁴ Nitsche betont, dass sich der Fotografie-Aufsatz dadurch auszeichnet, diese sehr heterogenen Ansätze in der Fotografie nebeneinanderzustellen und miteinander zu betrachten.¹⁴⁵

In dieser Perspektive sind zwei Aspekte von großer Bedeutung für Benjamin, wie Nitsche in ihrer Beschreibung seiner Rezeption der Dissertation der Fotografin Gisèle Freund herausarbeitet: die gesellschaftstheoretische Ausrichtung und die materialistische Perspektive auf die Fotografiegeschichte. Beides kommt darin zum Ausdruck, wie Freund ihre Studie über Malerei und Fotografie ausgerichtet hat, indem sie sich auf Phänomene bezieht, die lange vor der Fotografie im bürgerlichen Selbstbewusstsein um 1750 entstehen. Das sich hier entwickelnde Bedürfnis nach Repräsentation der Mittelschicht hat eine Reihe von Entwicklungen im Bereich der bildgebenden Verfahren und der Druck- und Vervielfältigungstechnologien angestoßen bzw. weiterbefördert. Explizite Erwähnung findet zum Beispiel die Erfindung der Physionotrace des Kupferstechers Gilles-Louis Chrétien, mit der die Mechanisierung von Radierungen der Silhouette ab 1786 in Versailles weiterentwickelt wurde, um in diesem Bereich eine Beschleunigung und Vereinfachung der Prozesse zu erzielen. Da sie vor allem der Erzeugung von Profilporträts diene, wird diese Technologie bei Freund als »präfotografisch« verstanden und als ein Schritt in der Entwicklung hin zu fotografischen Medien verortet. In diesem Zusammenhang ist das Zusammendenken von ökonomischen und symbolisch-

142 Ebd.

143 »Benjamin hat die Fotografien insbesondere eingebunden in Bildbände rezipiert, nicht als ausgestellte Werke. Dies hat wiederum zur Folge, dass er sie in den meisten Fällen direkt zusammen mit einer Einleitung oder einem Vorwort wahrgenommen hat. Camille Recht schrieb über Atget; (sic) Alfred Döblin über Sander, Carl-Georg Heise über Renger-Patzsch, Karl Nierendorf über Blossfeldt, Heinrich Schwarz über Hill. [...] Die *Kleine Geschichte der Photographie* gibt daher insbesondere Auskunft darüber, wie Fotografiegeschichte geschrieben worden ist.« (Ebd., S. 146.)

144 Vgl. ebd., S. 41.

145 Vgl. ebd., S. 43.

gesellschaftlichen Aspekten des historisch-materialistischen Ansatzes bei Freund zu verstehen, für den sich Benjamin sehr begeisterte.¹⁴⁶ Jene, die an der Beschleunigung und Vereinfachung der Verfahren arbeiteten, ermöglichen damit einen breiteren Zugang zu Bildern, aber auch eine breite Kommerzialisierung.¹⁴⁷

Benjamin widmete sich intensiv der Frage, wie die Entwicklung der Medien Wahrnehmung, Denk- und Erkenntnisprozesse prägte. Zentral für seine Reflexionen sind die Konzepte ›Aura‹ und ›Neues Sehen‹, die nicht nur für seine Kunst- und Medientheorie, sondern auch für epistemologische Fragestellungen von grundlegender Bedeutung sind. Die Fotografie spielt dabei eine Schlüsselrolle: Sie ist für Benjamin nicht nur ein Medium der Reproduktion, sondern ein Modell für tiefgreifende Veränderungen der Wahrnehmungsprozesse und der Art und Weise, wie Wissen durch Bilder strukturiert wird.

Der folgende Abschnitt untersucht, wie Benjamin diese Themen in verschiedenen Texten verhandelt. Dabei wird die Aura als Konzept für das Einzigartige und Unwiederholbare einer Erfahrung betrachtet, das im Spannungsfeld zur Reproduzierbarkeit der Fotografie steht. Zugleich wird das ›Neue Sehen‹ als Ausdruck einer veränderten epistemologischen Perspektive diskutiert, die die Fotografie inspiriert und von ihr geprägt wird. Schließlich wird gezeigt, wie Benjamin die fotografische Technik als Modell für Schreib- und Denkprozesse nutzt und damit eine Verbindung zwischen Wahrnehmung und Epistemologie herstellt, die über die Grenzen der Fotografie hinausweist.

Aura

Aura ist eines der rätselhaftesten und wandlungsfähigsten Konzepte bei Benjamin. Man trifft es in zahlreichen Wendungen in unterschiedlichen Kontexten an. Nitsche zufolge entziehe sich das Konzept der Aura im Zusammenhang mit Benjamins Sprachphilosophie als »Teil der Sprache [...] einer genauen Deutung und Definition permanent«¹⁴⁸ bzw. werde in unterschiedlichen Anwendungen immer wieder neu hervorgebracht. Es werde von Benjamin ›auf der Schwelle‹ gehalten und nie eindeutig fixiert. Hansen ordnet das Konzept in den Reigen der Konzepte zu Veränderungen der Wahrnehmung ein, die sie als Benjamins Erfahrungstheorie bezeichnet.¹⁴⁹ Aura ist ein Konzept, das in besonderem Maße Formen von Entgrenzung fasst. Es schließt sich damit den Konzepten der Ablen-

146 Vgl. ebd., S. 34.

147 Vgl. ebd., S. 36.

148 Ebd., S. 44.

149 Vgl. Hansen, »Benjamin, Cinema and Experience«, S. 180.

kung und Zerstreuung an, in denen neue Modi der Wahrnehmung bzw. ein neues Bewusstsein für die Intensitäten und materiellen Verstrickungen im Kontext der Medienerfahrungen des 19. Jahrhunderts verhandelt werden. Die wohl bekannteste Formulierung Benjamins im Zusammenhang mit Aura findet sich fast identisch sowohl im Kunstwerk- als auch im Fotografie-Aufsatz, hier zitiert aus Letzterem:

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (GS II, S. 378.)

Wie Hansen und Nitsche angemerkt haben, ist es interessant, dass Benjamin hier über eine Erfahrung von Natur zu einem Konzept kommt, das zentral Wahrnehmungsverschiebungen durch die Industrialisierung und durch fotografische Medien behandelt.¹⁵⁰ Als Konzept der Entgrenzung ist der Aura eigen, dass sie auf die Verstrickung zwischen Betrachtenden und Betrachtetem hinweist, »indem er [Benjamin] schreibt, dass nicht nur der Blick einem Gebirgszug oder einem Zweig folgt, sondern dass diese einen ›Schatten auf den Betrachter«¹⁵¹. Aura entsteht schließlich dort, wo der/die/das Betrachtete ›den Blick erwidert«.

Nitsche zeigt auf, wie dies mit Vorstellungen von Ähnlichkeit und Anänelung und damit mimetischem Vermögen zusammenhängt. Dazu zieht sie die beiden Texte »Lehre vom Ähnlichen« und »Über das mimetische Vermögen«, beide von 1933, heran. Unter mimetischen Verhaltensweisen, die Benjamin insbesondere in der Auseinandersetzung mit den Welterschließungsstrategien von Kindern verfolgt, hebt er die Nachahmung als besonders wichtige hervor, die bei Kindern nicht nur anderen Menschen gilt, sondern auch auf die Welt der Dinge ausgeweitet wird.¹⁵² Dieses mimetische Vermögen der Kindheit auch für die Welt und Vorstellungskraft der Erwachsenen wiederzuentdecken bzw. zu erhalten, ist Benjamin sehr wichtig.¹⁵³

150 Vgl. Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 45; »With this image of an impersonalized subjectivity, Benjamin defines the aura as a mode of perception experienced in relation to natural objects; yet the definition is offered by way of illustrating a historical development – the withering of the aura in the traditional work of art. If the perception of the aura thus refers to a particular appearance of nature in potentially all objects, it is also conceptualized, from the start, as dependent upon the social conditions of perception, as contingent upon historical change.« (Hansen, »Benjamin, Cinema and Experience«, S. 187.)

151 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 46.

152 Hier müsste man Tiere und Pflanzen, also die gesamte nicht-menschliche Welt, noch aufsummieren. (Vgl. ebd., S. 54.)

153 »Er verweist in diesem Kontext vielfach auf Wahrnehmungsdispositionen, die sich für das Vermögen, Ähnlichkeiten wahrzunehmen, als günstig erweisen, beispielsweise den Traum-

In dem Text »Über einige Motive bei Baudelaire« tritt das mimetische Vermögen im Kontext mit Aura als ›Belehnung des Blicks‹ mit dem Vermögen auf, diesen zu erwidern. Nitsche versteht dies »als die Herstellung eines Kontakts, eines Einlassens auf das Gegenüber, als Voraussetzung, dieses zu *erfahren*«¹⁵⁴. In diesem Zusammenhang geht sie auch auf sprachliche Belehnungen im Kontext der Erfahrungswelt des Kindes bei Benjamin ein. Für ihn ist dabei das Vermögen des Kindes von Interesse, im Spiel feste Strukturen – in diesem Fall die der Sprache – zu dynamisieren und zu verwandeln, sich den Dingen mimetisch anzuverwandeln.¹⁵⁵

Bedeutend an diesem Gedankengang sind die Erkenntnis einer großen Plastizität der Sprache und der Fokus auf individuelle Welterschließungsprozesse anhand der Beispiele aus der eigenen Kindheit. Der selbst hergestellte Bezug zum Gegenstand der Worte ist für das Kind der entscheidende Punkt: relationale Begriffe werden gefunden, eine Nähe zum Alltag, ein plausibilisierender Kontext für ein spezifisches Verständnis aufgebaut: »Begriffe bleiben nicht abstrakt und distanziert von dem, was sie bezeichnen, sondern sie werden zu einer Beschreibung der Projektionen auf den Gegenstand.«¹⁵⁶ Der Begriff der Aura ist aber nicht nur ein Begriff der Entgrenzung durch Verschiebungen von Nähe und Distanz durch Belehnungen und Projektionen, sondern er bringt ein romantisches Moment zum Ausdruck, etwas Ephemerer und nur im Moment seines Verschwindens Wahrnehmbares.¹⁵⁷

In ihrem Aufsatz »Benjamin, Cinema and Experience: ›The Blue Flower in the Land of Technology‹« geht Hansen auf den Zusammenhang von Erfahrung, Erinnerung und fotografischen Medien bei Benjamin ein, indem sie den Kunstwerk-Aufsatz einer minutiösen Analyse unterzieht und ihn in den Kontext seiner Theoreme der Erfahrung stellt.¹⁵⁸ Die Transformation von Wahrnehmung und

zustand, den Rausch wie auch die noch unverstellte Wahrnehmung des Kindes – Wahrnehmungszustände also, die durch eine Verminderung bzw. Aufhebung der Selbstreflexion gekennzeichnet sind, wie auch dadurch, dass das Selbst sich *in der Welt* – und nicht *einer Welt gegenüber* fühlt.« (Ebd., Herv. i. Orig.)

154 Ebd., S. 55, Herv. i. Orig.

155 Beispiele dafür sind etwa ›Mummerehlen und Stieglitz‹ in *Berliner Kindheit*.

156 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 56. In einem weiteren Beispiel für diesen Zusammenhang führt Nitsche auch das Stück »Schmetterlingsjagd« an.

157 »Der beidseitig aufgeschlagene Blick bezeichnet einen Zustand, der bereits verloren ist, die Erwartung einer Erwidern des Blicks geht leer aus, das Verhältnis zwischen Blickendem und Angeblicktem erweist sich als gestört. Der diagnostizierte Verlust der Aura gestaltet sich als Blick-Störung, Unterbrechung und Ent-täuschung des Blicks.« (Ebd., S. 59.)

158 Das zentrale Dilemma des Kunstwerk-Aufsatzes beschreibt Hansen dabei wie folgt: »[I]nstead of advancing a revolutionary culture, the media of ›technical reproduction‹ were lending themselves to oppressive social and political forces – first and foremost in the fascist restoration of myth through mass spectacles and newsreels, but also in the liberal-capitalist marketplace and in Stalinist cultural politics. Nonetheless, Benjamin's concern with the

Erfahrung, die von der Industrialisierung der Künste, vom Kino und der Ästhetisierung von Politik und Krieg durch den Faschismus maßgeblich angetrieben wurde, bildet den Hintergrund dieser Auseinandersetzung. Benjamin habe im Kunstwerk-Aufsatz die Konzepte der »Aura« und der »Masse« einander gegenübergestellt. Die Masse und die Medien der technischen Reproduzierbarkeit haben außerdem eine Affinität zueinander. Erstmals gebe es Bilder für alle, und die Gegenstände rückten näher an die Menschen heran.¹⁵⁹

Zur Verschiebung der kollektiven Wahrnehmung zählt Hansen folgende Aspekte: Sie spricht von zeitlichen und räumlichen Organisationsregistern sowie Dichotomien von Singularität/Vielfalt und Gleichartigkeit/Ähnlichkeit – und damit von der Art und Weise, wie Objekte in Relation zueinander treten bzw. betrachtet werden. Auf der Ebene der zeitlich-räumlichen Reorganisation tritt beispielsweise das Konzept des »Chocks« auf und wird im Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« von 1939 systematisch entwickelt. Damit ist ein Zustand angesprochen, in den vor allem die modernen Städter:innen gebracht wurden, durch die rasch vonstattengehende Beschleunigung vieler Aspekte ihres Alltags und das damit einhergehende neu entfachte Bombardement mit Eindrücken und Bildern. Beschleunigung, gesteigerte Nähe und (Zer-)Streuung der Aufmerksamkeit werden zu den wesentlichen Motiven der Auseinandersetzung mit dieser Zeit.¹⁶⁰

Die Argumentationslinie im Kunstwerk-Aufsatz, die mit den Objekten und ihrer Gleichartigkeit bzw. Vielfalt zu tun hat, verfolgt die besonderen Möglichkeiten, die der Film bzw. fotografische Medien in Bezug auf Repräsentation und das Verhältnis zwischen Schauspieler:innen und Zuschauer:innen erhalten. Interessant ist auch, dass Benjamin den Film auf die Seite der Erfahrungsarmut setzt und

photographic media still participates in the avantgarde-perspective of the 1920s [...]. The belated moment of the Artwork Essay only enhances the utopian modality of its statements, shifting the emphasis from a definition of what film *is* to its failed opportunities and unrealized promises. Thus, the cinema becomes an object – as well as a medium – of »redemptive criticism« [...].« (Hansen, »Benjamin, Cinema and Experience«, S. 181f., Herv. i. Orig.)

- 159 »Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. *Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« (Johannes V Jensen) so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.* Es wiederholt sich im anschaulichen Bereich[,] was sich im Bereiche der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.« (GS I, S. 440, Herv. i. Orig.)

- 160 Siehe Petra Löffler, *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Zürich / Berlin: Diaphanes 2014.

mit seinem positiven Konzept der ›neuen Barbaren‹ verbindet. Es ist laut Hansen aber unklar, was das für den Film genau bedeutet.¹⁶¹

Zu den Konzepten der Erfahrung zählt Hansen ›Flaneur‹, ›Aura‹, ›mémoire involontaire‹, ›dialektisches Bild‹, ›optisch Unbewusstes‹ und ›unsinnliche Ähnlichkeit‹. Gemein ist ihnen, dass sie einen Bezug zur Auseinandersetzung mit der Freud'schen Theorie und mit dem Surrealismus aufweisen sowie mit der Erkenntnis, wie wenig menschliche Wahrnehmung mit objektiv-empirischen Maßstäben zu tun hat. Die Konzepte verbindet vielmehr ein Wissen darum, wie sehr Erleben, Erfahrung und die Weitergabe von Erfahrungen kontextgebunden und Kontingenzen ausgesetzt sind und wie wenig universell sinnliche Empfindung ist. Benjamin interessiert sich darüber hinaus für jene Anteile der Wahrnehmung, die aufgrund der Umstände ein Kollektiv betreffen bzw. herstellen.

Hansen unterstreicht, dass der Zusammenhang, der zwischen den Konzepten besteht, am eindrucklichsten im Konzept der ›Aura‹ zum Vorschein kommt, das in sich zwiespältig ist.¹⁶² Sie betont, dass es sich auf den ersten Blick um eine Wahrnehmung im Kontext einer Naturerfahrung handelt, die aber wiederum in einen historischen Kontext, nämlich den Verfall der Aura von Kunstwerken, gestellt wird. Dahinter stehe die Annahme, dass es (auch) keine objektive Wahrnehmung der natürlichen Umwelt gibt. Stattdessen gehe es Benjamin um Projektionen gesellschaftlicher Bedeutungsprozesse in Verschränkung mit individueller Wahrnehmung – das Kollektiv ist somit immer anwesend.¹⁶³ Wichtig für die Vorstellung der Aura ist die zeitlich-räumliche Verschiebung, die sie auslöst (›einma-

161 Vgl. Hansen, »Benjamin, Cinema and Experience«, S. 186.

162 Vgl. ebd. Die Passage zur Aura aus dem Kunstwerk-Aufsatz lautet wie folgt: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Definition ist es ein Leichtes, die besondere gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, welche beide mit der zunehmenden Ausbreitung und Intensität der Massenbewegungen auf das Engste zusammenhängen. Die Dinge sich ›näherzubringen‹ ist nämlich ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch deren Reproduzierbarkeit darstellt.« (GS I, S. 440.)

163 Bei Benjamin ist dazu zu lesen: »Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem. (Sie sind übrigens einmalig: der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie. Damit stützen sie einen Begriff der Aura, der die ›einmalige Erscheinung einer Ferne‹ in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentliche Ferne ist das Unnahbare: in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.)« (GS I, S. 646f.)

lige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« im Zusammenhang mit Flüchtigkeit und Einzigartigkeit). Durch den Aura-Begriff kommt bei Benjamin eine Form des Blickens zum Tragen, die das räumliche Register von Nähe und Distanz veruneindeutigt¹⁶⁴ und verkompliziert. Das Sehen hängt hier nicht von den bewussten Intentionen eines rationalen, souveränen Subjekts ab, sondern im Gegenteil vom Unbewussten und den Dingen selbst, die entweder durch die Projektionen der Menschen in den Vordergrund treten oder deren Reste und materielle Fragmente im Hintergrund das breite Fundament der menschlichen Wahrnehmung bilden.

»Neues Sehen«

Die technische Reproduzierbarkeit ermöglicht der Kunst zeitliche und räumliche Entgrenzungen, die zu einer nie da gewesenen Mobilisierung der Bilder führten. Benjamins Fotografiebetrachtungen sind laut Nitsche in den Kontext des sogenannten »Neuen Sehens« einzuordnen, für das Surrealismus und Neue Sachlichkeit bedeutende Referenzpunkte bilden. Im »Neuen Sehen« kommen Ansätze zusammen, die sich von zunächst an der Malerei ausgerichteten Formen hin zur Erkundung der Möglichkeiten des neuen Mediums und seiner Medienspezifik entwickeln.

Die technischen Reproduktionen können »das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind«. Die Bilder bleiben nicht an bestimmte Orte gebunden, sondern »kommen ihren Rezipienten entgegen«, was bedeutet, dass für die Rezeption neue Orte und Räume erschlossen werden. Benjamin beschreibt dies mit der Metapher: »Die Kathedrale verläßt ihren Platz.«¹⁶⁵

164 Vgl. Antke Engel, »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, in: Sabine Hark (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag ²2007, S. 285–304.

165 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 63. »Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Aspekte des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das erste. Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.« (GS I, S. 437f.)

Neben dokumentarischen Formen sind jene interessant, die neue Perspektiven auf Dinge und Menschen ermöglichen, »es beinhaltet das vorher nicht Gesehene (*Neues*) zu sehen wie auch auf neue Weise zu sehen«¹⁶⁶. Für Nitsche ist damit zusammenfassend »ein experimentelles, entdeckendes und erfindendes Sehen und Sichtbarmachen«¹⁶⁷ gemeint. Besondere Bedeutung kommt hier auch der surrealistischen Bewegung zu, die sich unter anderem mit den Fotografien von Eugène Atget auseinandergesetzt hat. Zwar war er selbst kein Surrealist, aber Teile seiner Arbeiten wurden surrealistisch rezipiert. So ist auch Benjamins Atget-Rezeption vor diesem Hintergrund zu sehen.

Die Serie *Paris pittoresque* von Atget »enthält Fotografien von Schaufenstern und Schaufensterpuppen, kleinen Läden und ihren Auslagen, Jahrmärkten, Prostituierten, Schriftzügen auf Hausfassaden etc.«¹⁶⁸ und ist damit für die Surrealist:innen wie auch für Benjamin besonders relevant. Auslagen, Fassaden und Passagen werden als bauliche Schwellenorte gesehen. Sie beschwören um die Jahrhundertwende das »alte Paris«, wie es vor den großen städteplanerischen Umbauten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Baron Haussmann gewesen sein mag – jene Materialisierung der Stadt, die auch Benjamin in seiner Passagenarbeit nachverfolgt, um eine Urgeschichte des 19. Jahrhunderts zu entwickeln. Die Fotografien zeigen die Atmosphäre in einer Stadt, die es so nicht mehr gibt. Die Divergenz zwischen den Bildern der Stadt, wie sie war, und der Stadt, wie sie heute ist, erzeugt Impulse, zeigt Möglichkeiten auf, bekannte Konturen (wieder) zu verschieben.

Die Surrealist:innen versuchten durch künstlerische Verfahren zu unmittelbaren Akten der Wahrnehmung bzw. in die Untiefen des Unbewussten vorzudringen und dabei kreative Potenziale zu entfesseln. Die Fotografie hat für dieses Ziel einen besonderen Stellenwert erlangt, denn durch die intensive Auseinandersetzung mit ihrer Medienspezifik konnte das Paradigma eines rein indexikalischen Mediums, das ausschließlich Abbilder als Dokumente und Evidenzen der Wirklichkeit produziert, überwunden werden.¹⁶⁹ Damit hängen sowohl das künstlerische Potenzial wie die Anerkennung als eigenständige Kunstform zusammen. Atget ist laut Nitsche deshalb so interessant im Kontext der surrealistischen Bewegung, weil er in seinen Fotografien nicht auf verfremdende visuelle Effekte zurückgegriffen hat, sondern mit einem »fremden Blick« auf den Alltag eine mysteriöse Aufladung seiner Bilder erzielen konnte. Nitsche macht das Brechen des Paradigmas einer reinen Aufzeichnungspraxis vor allem an Atgets Bild-im-Bild-Perspektiven in Fotografien von Schaufenstern und anderen verglasten Oberflä-

166 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 99, Herv. i. Orig.

167 Ebd.

168 Ebd., S. 101.

169 Vgl. ebd., S. 110.

chen fest: »An diesen »Spiegelbildern« kann deutlich werden, warum der Begriff der Dokumentation das Werk Atgets nicht in seiner Vollständigkeit erfasst. Denn hier wird neben dem Inhalt der Bilder – der Stadt Paris – in besonderer Weise das Medium der Fotografie selbst thematisiert.«¹⁷⁰ Atgets Arbeiten wurden im Spannungsverhältnis ihrer dokumentarischen und rätselhaften Anteile rezipiert und damit als Ausdruck einer vertiefenden Befragung von Wahrnehmungsprozessen.¹⁷¹

Optische und fotografische Epistemologien in Benjamins Schreiben

Der fotografische Prozess und optische Phänomene und Facetten visueller Wahrnehmung wurden Benjamin zu Metaphern und Inspirationsquellen für zahlreiche literarisch-theoretische Experimente – »Vorstellungsbilder«¹⁷² sind das Ergebnis. Beim fotografischen Bild sind in dieser Hinsicht mehrere Eigenschaften wichtig: die Möglichkeit der Stillstellung, Verdoppelung und Rahmung sowie die Analogien zu Prozessen der Wahrnehmung, Einschreibung und (Re-)Aktualisierung, die dem Erinnerungsprozess ähnlich sind, in dem es um »Negative« geht, die noch zu entwickeln sind.¹⁷³

In Auseinandersetzung mit Zugriffen der surrealistischen Bewegung auf die Fotografie verweist Nitsche auf optische Effekte, die die Fotografie aufgrund ihrer unmittelbaren Verbundenheit »mit den Dingen und ihren Oberflächen«¹⁷⁴ erzeugt. »Entscheidend für die Surrealisten ist die vermeintlich *direkte, unmittelbare* Verbindung der Fotografie mit den Dingen. Nicht die Dinge selbst, sondern deren *unmittelbare Wahrnehmung* ist für sie der zentrale Gegenstand der Fotografie.«¹⁷⁵ Benjamins Interessen ordnet sie dabei den Effekten der Verdoppelung und der Rahmung zu, die Gegenüberstellungen bzw. Skalierungen in und aus den

170 Ebd., S. 111.

171 »Seine Sprengkraft bezieht der Surrealismus nach Benjamin nicht durch ein Hervorheben von Rätselhaftigkeit, sondern insbesondere aus der Spannung zwischen dokumentarischen (realistischen) und mysteriösen – das Reale transzendierenden – Elementen, wie das folgende Zitat belegt: »Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.« (GS II, S. 307)« (Ebd., S. 103.)

172 Ebd., S. 309.

173 »Eine Fotografie gibt zu sehen, nicht zu erkennen. »Ein Bild von den Dingen zu haben« bedeutet am wenigsten, eine Fotografie von ihnen zu besitzen.« (Ebd., S. 333, Herv. i. Orig.)

174 Ebd., S. 314.

175 Ebd., S. 315, Herv. i. Orig. »Der surrealistische Blick – so lässt sich auf dieser Grundlage festhalten – richtet sich auf diejenigen Lücken und Leerstellen, die der Wahrnehmung der Realität selbst innewohnen.« (Ebd., S. 316.)

Situationen ermöglichen, was für Benjamins theoretische Figuren von besonderer Bedeutung ist.

Nitsche sieht vor allem die optischen Phänomene Stereoskopie, Teleskopie,¹⁷⁶ Kaleidoskopie und Fotografie literarisch-theoretisch verarbeitet. Im Abschnitt »Theoretische Apparaturen / dialektische Optiken« beschäftigt sie sich zuerst mit der Stereoskopie, dem räumlichen Sehen als mögliche Beschreibung bestimmter literarisch-theoretischer Taktiken in Benjamins Schreiben. Hier ist vor allem das Konzept des Bildraums zu nennen, das »ein *anderes Sehen*, eine *andere Optik*, ein *anderes Wahrnehmen*«¹⁷⁷ voraussetzt, um sich mit der Geschichte zu beschäftigen. »[E]in dreidimensionaler Bildraum«¹⁷⁸, der durchschritten werden und in dem unterschiedliche Positionen eingenommen werden können, wird der Betrachtung eines zweidimensionalen Bildes der Geschichte gegenübergestellt.¹⁷⁹

Das Kaleidoskop kann in dieser Aufzählung als eine politisch-kritische Form gesehen werden, denn kaleidoskopische Bilder sind solche, die die »Ästhetisierung des Trümmersbildes« (GS I, S. 660) betreiben und von Benjamin abgelehnt werden. Stereoskopische, teleskopische und kaleidoskopische Formen sind beweglich in dem Sinne, dass Benjamin mit ihnen das Verhältnis von Nähen und Distanzen auslotet sowie Fortschrittserzählungen betrachtet, die eigentlich Zusammenbrüche und den sich laufend katastrophisch entfaltenden Geschichtsprozess verschleiern.¹⁸⁰ Zum Kaleidoskop schreibt Benjamin deshalb auch im Stück »Zentralpark«, es »muß zerschlagen werden«¹⁸¹. Das kaleidoskopische Bild stellt damit den Status quo historischer Betrachtung als ideologisch-propagandistisches Werkzeug politischer Gewalt aus.

176 Als teleskopische Form beschreibt Nitsche die »medial konfigurierte Erscheinung einer Nähe, so fern etwas sein mag. Dies entspricht Benjamins Bestimmung der Spur als ›Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ‹ im Gegensatz zur Aura als ›Erscheinung einer Ferne‹, so nah etwas sein mag.« (Ebd., S. 324.) Damit sind jene Texte gemeint, die etwas Fernes heranziehen, wie etwa jene in der Passagenarbeit, die sich mit der Aktualität des 19. Jahrhunderts in Benjamins Gegenwart in der Zwischenkriegszeit beschäftigen.

177 Ebd., S. 322.

178 Ebd.

179 Siehe dazu Kapitel 3 dieser Arbeit.

180 »Das Stereoskop gibt Bilder als Räume zu sehen und lenkt den Blick auf neue Dimensionen, das Teleskop versetzt Fernes (Vergangenes) in die Nähe (Gegenwart) seines Betrachters und im Kaleidoskop erscheint jeder ›Zusammensturz‹ als neue Ordnung.« (Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 326.)

181 »Der Geschichtsverlauf, wie er sich unter dem Begriffe der Katastrophe darstellt, kann den Denkenden eigentlich nicht mehr in Anspruch nehmen als das Kaleidoskop in der Kinderhand, dem bei jeder Drehung alles Geordnete zu neuer Ordnung zusammenstürzt. Das Bild hat sein gründliches, gutes Recht. Die Begriffe der Herrschenden sind allemal die Spiegel gewesen, dank deren das Bild einer ›Ordnung‹ zustande kam. – Das Kaleidoskop muß zerschlagen werden.« (GS I, S. 660.)

Fotografie als Modell für Wahrnehmungsprozesse

In Benjamins Betrachtungen von Fotografie arbeitet Nitsche auch ein Modell für Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse heraus. Sie untersucht diesen Zusammenhang unter anderem anhand der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (hiernach *Berliner Kindheit*) und bezeichnet Benjamins gewählte Darstellungsform als »fotografisches Schreiben«. Nitsche arbeitet dazu unter anderem mit Philipp Dubois und Sigmund Freud und präsentiert zwei argumentative Stränge, die ihre Auseinandersetzung mit Benjamin strukturieren: Vorstellungen raumzeitlicher Verschiebungen als Charakteristika der Fotografie bei Dubois (»Schnitt durch Raum und Zeit«) und eine Metapher fotografischer Aufzeichnung von Wahrnehmung im Unbewussten bei Freud. Die Erkenntnisse aus beiden Auseinandersetzungen führt sie schließlich in einer Analyse der *Berliner Kindheit* in Bezug auf ästhetische Formen und Erinnerungen zusammen. In Anbetracht älterer Textversionen bzw. der *Berliner Chronik* hält Nitsche schließlich fest, dass Benjamins Text ursprünglich viele optische Einstellungsmetaphern des Skalierens enthalten hat. Diese hat er aber im Laufe der Zeit aus dem Text gestrichen. Es sei jedoch ein formal-ästhetischer Rahmen erhalten geblieben, dem ein Denken in fotografischen Metaphern »als Modell für die Darstellung von Wahrnehmungsprozessen«¹⁸² eingeschrieben ist.

Philipp Dubois denkt Fotografie in seinem Text *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* (1998) als Schnitt bzw. Riss durch Raum und Zeit – wodurch bereits darauf verwiesen wird, dass hier eine Vorstellung linearer Zeit verworfen wurde.¹⁸³ Vielmehr wird auf ein Wechselspiel von Nähe und Distanz hingewiesen, das in Benjamins Begriffskosmos mit der Aura assoziiert wird, dem aber auch andere Aspekte angehören, von denen vor allem jene von Bedeutung sind, die Verschiebungen von Raum und Zeit bezeichnen. Für Dubois ist von entscheidender Bedeutung, dass durch eine Fotografie Zwischenräume und

182 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 260. »Denn der Text setzt ein der Fotografie wesenhaftes Element ins Bild: das Spiel mit Nähe und Ferne, entstanden und aufgehobenen Distanzen, An- und Abwesenheit. Er verleiht sich die Fotografie ein, indem er sie aus sich heraussetzt, doch das *Fotografische* einbehält.« (Ebd., S. 316, Herv. i. Orig.)

183 »Aus der Kombination des zeitlichen und räumlichen Abgeschnittenseins, das die Fotografie ins Bild setzt, leitet Dubois den fundamentalen »Riss« oder »Schnitt« ab, den er als ihr entscheidendes Wesensmerkmal vorstellt und in dem er zugleich ihre Potentiale und Spannungsfelder verortet. In diesem Kontext ist die Kategorie des *Augenblicks* entscheidend, da sich in ihr das Zusammenspiel von Gegenwartsmoment und Dauer, Zeitfluss und Festsetzung manifestiert.« (Ebd., S. 219, Herv. i. Orig.) »Die Fotografie ist *zwischen* den Zeiten und Zeitlichkeiten angesiedelt. Sie ist ein Bild der Vergangenheit, das im Moment der Betrachtung aktualisiert wird. [...] [Z]ugleich ist sie im Moment ihrer Aufnahme ein »Link« in die Zukunft, in der sie sichtbar und gesehen wird. Sie steht daher quer zu dem Modell einer linear verlaufenden Zeit.« (Ebd., S. 343, Herv. i. Orig.)

-zeiten entstehen, in denen eine Neuordnung von räumlichen und zeitlichen Dimensionen bzw. indexikalischer Nähe geschieht. In diesen Zwischenräumen eröffnen sich schließlich »(Vorstellungs-)Räume«¹⁸⁴. Mit Dubois beginnt Nitsche »Benjamins Verräumlichungen, die Bedeutung von Nähe und Ferne (welche im Begriff der Spur und der Aura kulminieren) und die Rolle, die der Fotografie im Kontext dieser Zeit-Bilder und Zeit-Räume zukommt, auseinanderzulegen«¹⁸⁵. Für eine Auseinandersetzung mit Fotografie ist eine Auseinandersetzung mit dem Augenblick und dem Momenthaften, Ephemerem notwendig, also jener Dimension, in der der Riss bzw. Schnitt bei Dubois den Fluss der Zeit in ein Vorher und ein Nachher teilt und damit die Gegenwart bestimmt, die Schwelle, die den Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft in jedem Moment markiert. Die Fotografie weist eine radikale Form dieser Gegenwärtigkeit auf, obwohl wir im Betrachten jeweils immer auf die Vergangenheit der Aufnahme blicken, die sich auf die Zukunft richtet.¹⁸⁶

Für Roland Barthes ist der Modus der Fixierung des Augenblicks in der Fotografie vergleichsweise als exzessiv, ja sogar als monströs zu bezeichnen.¹⁸⁷ Das hat mehrere Ebenen: zeitlich, ästhetisch und relational in Bezug auf Verhältnisse von Nähe und Ferne. Als »verrückt« könne Fotografie nicht nur in Bezug auf ihre spezifische Zeitlichkeit betrachtet werden, sondern vor allem auch im Ausdruck derer, die uns aus den Fotografien anblicken, ohne uns zu sehen, die bei näherer Betrachtung ins Leere starren und uns trotzdem affizieren.¹⁸⁸

The Photograph then becomes a bizarre medium, a new form of hallucination: false on the level of perception, true on the level of time: a temporal hallucination, so to speak, a modest, shared hallucination (on the one hand ›it is not there‹, on the other ›but it has indeed been‹): a mad image, chafed by reality.¹⁸⁹

In seinem Wahrnehmungsmodell aus *studium* und *punctum*, das er in dem Text *Die helle Kammer*, formulierte (und von dem weiter unten noch ausführlicher die

184 Ebd., S. 217.

185 Ebd., S. 218.

186 »Dubois beschreibt, wie mit der Fotografie ein linearer Zeitverlauf unterbrochen wird. Sobald die Fotografie ins Spiel kommt, sind verschiedene Zeitlichkeiten am Werk, die zueinander in Konstellation treten: der fotografische Akt in der Gegenwart, die Herstellung des Bildes für einen zukünftigen Betrachter und das Bild, das zum Zeitpunkt seiner Betrachtung etwas Vergangenes zu sehen gibt. Den fotografischen Akt beschreibt Dubois als Schwelle von einer Zeitlichkeit der Welt [...] in eine Zeit, die die Welt verlässt.« (Ebd., S. 219.)

187 Vgl. Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, übers. v. Richard Howard, London: Vintage Classics 2000 [Original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Editions du Seuil 1980], S. 91.

188 »One might say that the Photograph separates attention from perception, and yields up only the former, even if it is impossible without the latter; this is that aberrant thing, *noesis* without *noeme*, an action of thought without thought, an aim without a target.« (Ebd., S. 111.)

189 Ebd., S. 115.

Rede sein wird), fallen viele Fotografien für Barthes in den Bereich des *studiums* – interessant, intellektuell und kulturell beachtenswert, aber nicht weiter aufregend. Es gibt hier auf den ersten Blick kein ›blindes Feld‹ wie im Film, wohin die Menschen und Objekte verschwinden oder aus dem sie hervortreten.¹⁹⁰ »[E]verything which happens within the frame dies absolutely once this frame is passed beyond. [...] [I]t means that they do not emerge, do not leave: they are anesthetized and fastened down, like butterflies. Yet once there is a *punctum*, a blind field is created (is divined).«¹⁹¹ Die Medienspezifik von Fotografie hat genau mit dem Moment zu tun, den sie vermag, als gewesen zu authentifizieren. Sie kann die Vergangenheit nicht aufrufen, sondern lediglich diese Hilfestellung dafür leisten.

The photograph is literally an emanation of the referent. From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here; the duration of the transmission is insignificant; the photograph of the missing being, as Sontag says, will touch me like the delayed rays of a star. A sort of umbilical cord links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed.¹⁹²

Das Aufrufen der Vergangenheit verlangt nach animierten Betrachter:innen, die dazu in der Lage sind, Verbindungen herzustellen. Diese Verbindungen werden als körperlich gedacht, hängen sie doch mit den Sinnen und an dieser Stelle auch besonders mit dem Tastsinn der Haut zusammen. Die Formulierung der Lichtstrahlen, die uns aus der Vergangenheit erreichen, ruft wiederum Fragen nach dem Verhältnis von Nähe und Ferne in der Fotografie auf.

Bei Barthes ist somit eine weitere Perspektive auf Wahrnehmungsprozesse und Fotografie zu finden, die ebenso erfahrungszentriert ausgelegt ist, aber mehr bei den Bildern selbst bleibt und den Aspekt der Zeitlichkeiten stark auf Vanitas-Figuren zuspitzt. Das *punctum* ist einerseits eine Wunde, die plötzlich durch und in die Wahrnehmung gerissen wird. Andererseits markiert es auch Wunden, die durch die Konfrontation mit bestimmten Bildern (wieder) bewusst werden. Barthes beschreibt diese Wahrnehmungssituation als Penetration oder Verletzung, man werde davon ›beschossen‹ wie mit einem ›Pfeil‹.¹⁹³ Diese Verletzung entsteht in einem selbstreferenziellen Prozess und kann als eine Art Selbstverletzung verstanden werden, denn sie geht von den Betrachter:innen aus. Nichts im

190 Vgl. ebd., S. 55ff.

191 Ebd., S. 57.

192 Ebd., S. 80f.

193 »The second element will break (or punctuate) the *studium*. This time it is not I who seek it out (as I invest the field of the *studium* with my sovereign consciousness), it is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me. [...] This second element which will disturb the *studium* I shall therefore call *punctum*; for *punctum* is also: sting, speck, cut, little hole – and also a cast of the dice. A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me).« (Ebd., S. 26f.)

Bild verletzt an sich, obwohl die Verletzung im Bild angelegt ist: »whether or not it is triggered, it is an addition: it is what I add to the photograph and *what is nonetheless already there*«¹⁹⁴. Dieser Fokus auf die schmerzhafteste Erfahrung in der *Hellen Kammer* steht in Zusammenhang mit Barthes' Auseinandersetzung mit Fotografien seiner verstorbenen Mutter und den damit verbundenen Wahrnehmungen und Erinnerungen.

Gerade weil Fotografie hier als Zeitmodus und als affizierende Nah-Fern-Relation erscheint, lohnt sich auch für Benjamins Fotografiebegriff ein Blick auf die Dimension der Erinnerung. Bis hierher lässt sich Benjamins Fotografie- und Wahrnehmungstheorie demnach als Bewegung der Entgrenzung lesen: Nähe/Ferne werden veruneindeutigt, Bilder mobilisiert, und Wahrnehmung erscheint als situiertes Verhältnis von Blick, Projektion und Materialität. Gerade diese Entgrenzung macht jedoch die Gegenfrage nach Aneignung dringlich – also danach, wie Vergangenes in der Gegenwart als Spur aktualisiert, neu geordnet und lesbar gemacht wird.

Perspektiven auf Wahrnehmung und Erinnerung

Benjamins Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Erinnerung lehnt sich stark an Sigmund Freud an, wie mit dem Konzept der ›Erinnerungsspuren‹ nachvollzogen werden kann.¹⁹⁵ Freud, der das Gedächtnis als ein komplexes Netzwerk von Wahrnehmungsspuren und deren Reaktualisierungen begreift, verbindet die Arbeit des Gedächtnisses mit destruktiven Potenzialen, die mit der Aktualisierung vergangener Erfahrungen verbunden sind. Diese Spuren bilden einen wichtigen Ausgangspunkt für die erinnerungstheoretischen Überlegungen bei Benjamin. Bei ihm wird Erinnerung nicht als lineare Rückschau auf das Vergangene verstanden, sondern als dynamischer und oft fragmentarischer Prozess, der in der Lage ist, vergangene Eindrücke neu zu strukturieren und zu hinterfragen. Besonders in *Berliner Kindheit* reflektiert Benjamin, wie Erinnerungsprozesse in der sinnlichen Wahrnehmung der urbanen Umwelt verankert sind und durch das Wechselspiel von Wahrnehmung und Erinnerung geformt werden. In der Darstellung dieser Prozesse als ›archäologische Grabung‹, die tief in die Schichten des Vergangenen vordringt, entfaltet sich eine Erinnerungstheorie, die sowohl das persönliche als auch das kollektive Gedächtnis umfasst. Der folgende Abschnitt beleuchtet diese Perspektiven, indem er Freuds Konzept der Erinnerungsspuren,

194 Ebd., S. 55, Herv. i. Orig.

195 Teile dieses Kapitels wurden als Aufsatz unter dem Titel »Zur ›Penelopearbeit des Eingedenkens‹ – Kontexte der Erinnerungsarbeit bei Walter Benjamin« in *TFM-J. Journal for Theater, Film, and Media Studies* 1–4/2025, S. 288–296 veröffentlicht.

die destruktiven Potenziale der Aktualisierung und die zentralen Merkmale der erinnerungstheoretischen Überlegungen bei Benjamin diskutiert. Zudem wird *Berliner Kindheit* als Beispiel für die archäologische Lektüre von Erinnerungsprozessen betrachtet.

»Erinnerungsspuren« nach Freud

Die sich aufeinander beziehenden Konzepte »Spur« und »Aura« bei Benjamin können als Gegenpole in einem bipolaren Modell verstanden werden, in dem je nach Perspektive Figuren der Nähe oder Ferne in den Fokus rücken. Nitsche spricht auch von einem Spiel mit Distanzen »bzw. Entfernung und Annäherung«¹⁹⁶. Die Funktion dieses Modells für Benjamins Wahrnehmungs- und Erfahrungstheorie wird besonders deutlich, wenn Nitsche dieses aufseiten der Spur mit Freuds Konzept der »Erinnerungsspuren« kontextualisiert. Die Vorstellung von Erinnerungsspuren hat Freud in der *Traumdeutung* (1899/1900) und im Text *Jenseits des Lustprinzips* (1920) ausgearbeitet. Erinnerungsspuren sind unbewusste und verschüttete Anteile der Wahrnehmung, die im Moment ihrer Bewusstmachung als solche zerstört werden. Freud beschreibt damit einen unbewussten Anteil von Erlebtem, der mit seiner Aktualisierung als Erinnerung in eine andere Form übergeht. Er untergliedert diesen Prozess außerdem in zwei Ebenen bzw. zwei Verarbeitungsschritte. Hier ein Auszug dazu aus »Notiz über den »Wunderblock«« von Freud:

Die Hilfsapparate, welche wir zur Verbesserung oder Verstärkung unserer Sinnesfunktionen erfunden haben, sind alle so gebaut wie das Sinnesorgan selbst oder Teile desselben (Brille, photographische Kamera, Hörrohr usw.). An diesem Maß gemessen, scheinen die Hilfsvorrichtungen für unser Gedächtnis besonders mangelhaft zu sein, denn unser seelischer Apparat leistet gerade das, was diese nicht können; er ist in unbegrenzter Weise aufnahmefähig für immer neue Wahrnehmungen und schafft doch dauerhafte – wenn auch nicht unveränderliche – Erinnerungsspuren von ihnen. Ich habe schon in der *Traumdeutung* 1900 die Vermutung ausgesprochen, daß diese ungewöhnliche Fähigkeit auf die Leistung zweier verschiedener Systeme (Organe des seelischen Apparates) aufzuteilen sei. Wir besäßen ein System *W-Bw*, welches die Wahrnehmungen aufnimmt, aber keine Dauerspür von ihnen bewahrt, so daß es sich gegen jede neue Wahrnehmung wie ein unbeschriebenes Blatt verhalten kann. Die Dauerspuren der aufgenommenen Erregungen kämen in dahinter gelegenen »Erinnerungssystemen« zustande. Später (*Jenseits des Lustprinzips*) habe ich die Bemerkung hinzugefügt, das unerklärliche Phänomen des Bewußtseins entstehe im Wahrnehmungssystem an Stelle der Dauerspuren.¹⁹⁷

196 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 222.

197 Sigmund Freud, »Notiz über den »Wunderblock««, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, hg. v. Anna Freud u. a. (1940–1952), London: Imago; Frankfurt a. M.:

In der »Notiz über den ›Wunderblock« formuliert Freud seine Vorstellungen über die Funktionsweise von Erinnerungen anhand einer Aufschreibhilfe, die Eigenschaften von Papier (unveränderliche Speicherung) und Schiefertafel (Löschbarkeit, Veränderbarkeit) vereint. Dabei kommt eine fotografische Metapher zum Tragen, indem er »die Wahrnehmung der fotografischen Aufzeichnung«¹⁹⁸ gleichsetzt und in zwei Schritte unterteilt: ›Aufnahme« und ›Entwicklung«.¹⁹⁹ Für Freud ist dieser Prozess von der Wahrnehmung bis zur Aktualisierung als Erinnerung von zentraler Bedeutung für die Frage danach, wie Bilder und Vorstellungen der eigenen Wirklichkeit entstehen (Bewusstsein) und sich mit der Zeit verändern.

Hilfreich scheint Nitsche an dieser Stelle die Analogie von Erinnerungsspuren und Fotogrammen. Fotogramme zeichnen sich dadurch aus, dass sie Gegenstände dort aufzeichnen, wo »das lichtempfindliche Material nicht belichtet werden konnte«, sodass diese als »Leerstelle«²⁰⁰ oder fotografischer Abdruck gespeichert werden. Im Vorgang der Aktualisierung, der Bewussterwerden wird diese vorgestellte Leerstelle, die durch eine Erinnerungsspur beschrieben wird, durch eine bewusste Imagination ersetzt. In Freuds Konzeption bedeutet dies, dass in der Wahrnehmung Schichten auf Schichten unbewusster Spuren aufeinander gelagert werden, durch die sich eine sich aktualisierende Vorstellung in Form einer Erinnerung jedes Mal neu bahnen muss. Damit erklärt sich für Freud auch die Veränderlichkeit und Fluidität von Erinnerungen.²⁰¹

Fischer ⁵1976, S. 3–8, hier S. 4f. [Erstveröffentlichung: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 10 (1)/1924, S. 1–5].

198 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 224.

199 »Wenn man, während der Wunderblock beschrieben ist, die Zelluloidplatte vorsichtig vom Wachspapier abhebt, so sieht man die Schrift ebenso deutlich auf der Oberfläche des letzteren und kann die Frage stellen, wozu die Zelluloidplatte des Deckblattes überhaupt notwendig ist. Der Versuch zeigt dann, daß das dünne Papier sehr leicht in Falten gezogen oder zerrissen werden würde, wenn man es direkt mit dem Stilus beschriebe. Das Zelluloidblatt ist also eine schützende Hülle für das Wachspapier, die schädigende Einwirkungen von außen abhalten soll. Das Zelluloid ist ein ›Reizschutz‹; die eigentlich reizaufnehmende Schicht ist das Papier. Ich darf nun darauf hinweisen, daß ich im *Jenseits des Lustprinzips* ausgeführt habe, unser seelischer Wahrnehmungsapparat bestehe aus zwei Schichten, einem äußeren Reizschutz, der die Größe der ankommenden Erregungen herabsetzen soll, und aus der reizaufnehmenden Oberfläche dahinter, dem System *W-Bw*. [...] Der Block liefert also nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahmsfläche wie die Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung wie der gewöhnliche Papierblock; er löst das Problem, die beiden Leistungen zu vereinigen, indem er sie *auf zwei gesonderte, miteinander verbundene Bestandteile – Systeme – verteilt*. Das ist aber ganz die gleiche Art, wie nach meiner oben erwähnten Annahme unser seelischer Apparat die Wahrnehmungsfunktion erledigt. Die reizaufnehmende Schicht – das System *W-Bw* – bildet keine Dauerspuren, die Grundlagen der Erinnerung kommen in anderen, anstoßenden Systemen zustande.« (Sigmund Freud, »Notiz über den ›Wunderblock«, S. 6f., Herv. i. Orig.)

200 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 225.

201 Siehe dazu Freuds Text »Notiz über den ›Wunderblock«.

Destruktive Potenziale der Aktualisierung

In Anlehnung an Paul Valéry (und Proust) gibt es bei Benjamin die Vorstellung von »Erinnerung als Wiedergewinnung jener Zeit, die im Moment des Erlebens gefehlt hat«²⁰². Das bedeutet, dass verlorene bzw. verloren geglaubte Momente in die Gegenwart geholt und »nachträglich« entfaltet werden können. Analog zu dieser Vorstellung wird der Bezug zur Geschichte »als eine Geschichte der Auslassungen« gesucht, »die auf Versäumnisse, Leerstellen, ausgelassenen Möglichkeiten verweist«²⁰³. Zugleich liegt die Bedeutung dieser Suche in der Vergangenheit in der »ihrer Potentialität als Eröffnung von Möglichkeiten für die Zukunft«²⁰⁴. Aber diese Überlegungen bergen auch ein destruktives Moment.

So wie sich Erinnerungen im Freud'schen Modell immer wieder einen Weg durch die Schichten der eingeschriebenen Wahrnehmungsspuren bahnen und diese im Zuge dieses Prozesses zerstören, »wird auch die Arbeit an der Geschichte / Geschichtsschreibung«²⁰⁵ von Benjamin (neu) gedacht. Erkenntnisse über den Geschichtszusammenhang bedürfen der Interpretation von Fakten; Abbilder und Dokumente des Geschichtsverlaufs müssen in diesem Sinne zu Bildern »destruiert« werden.²⁰⁶ Fotografien an sich können nicht destruktiv sein, sondern die Destruktion geht von der Aktualisierung aus und wird damit von interpretierenden Betrachter:innen geleistet. »Das fotografische Bild ermöglicht die Wiedergewinnung eines Augenblicks, der verpasst wurde; ermöglicht die Sichtbarkeit auf das in der Vergangenheit Ungesehene. Nur in diesem Sinne verweist sie auf eine potenzielle Sichtbarkeit in der Zukunft.«²⁰⁷ An dieser Stelle möchte ich hinzufügen, dass es nicht nur um ein Verpassen im herkömmlichen Sinn geht, denn wie weiter oben mit dem Schichten-Modell bzw. dem Konzept der Erinnerungsspuren bei Freud angeschnitten, verändern sich Erinnerungen ständig durch hinzugewonnene Eindrücke und neue Erfahrungen. Es muss also nicht unbedingt etwas ins Bewusstsein schießen, was lange Zeit an einem Platz »geruht« hat, ohne bewusst zu sein, und nun zum Vorschein kommt. Es können auch Aspekte sein,

202 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 335.

203 Ebd., S. 336.

204 Ebd.

205 Ebd., S. 338.

206 »Erst dort, wo das Abbild zum Bild (destruiert) wird, hat sich »Erinnerungsarbeit« vollzogen, was impliziert, dass Eindrücke nicht allein abgelagert, sondern abrufbar, nutzbar, handhabbar werden.« Destruktion wird somit »zur Notwendigkeit für Erkenntnis über die Vergangenheit (und damit schließlich über die eigene Gegenwart)«. (Ebd.) In diesem Sinne beschreibt Nitsche neben dem »Archäologen« als Figur bei Benjamin auch den »Destruktiven Charakter« als einen »Arbeiter an der Geschichte«, der für eine konstruktive Seite von Destruktion steht. Beiden Figuren liegt ein Impuls zum Eröffnen von Möglichkeitsräumen zugrunde. (Vgl. ebd., S. 339.)

207 Ebd., S. 342.

die durch neue Erlebnisse in eine andere Konstellation kommen und so veränderte Wahrnehmungen auslösen. Durch diese Vorstellung von Schichten, die sich ablagern, haben viele weitere Eindrücke Einfluss auf die Konstruktion von Erinnerungen.

Zentrale Merkmale der erinnerungstheoretischen Überlegungen bei Benjamin

Nadine Werner befasst sich in ihrem Buch *Archäologie des Erinnerns* (2015) mit erinnerungstheoretischen Überlegungen in Benjamins Schreiben. Sie geht dabei insbesondere auf die Einflüsse von Sigmund Freud und Marcel Proust ein. Werner legt dar, wie Benjamin sich Schlüsselkomponenten von beiden angeeignet hat. »Es ist besonders die Differenz zwischen der uneinholbaren Vergangenheitserfahrung und der Notwendigkeit, sich der Vergangenheit trotz ihrer Uneinholbarkeit zuzuwenden, die Benjamin durch seine Beschäftigung mit Proust und Freud in den Blick tritt.«²⁰⁸ Von besonderer Bedeutung sind in Werners Darstellung ästhetische Komponenten bei Proust und politische Komponenten bei Freud²⁰⁹ – extrahiert aus den Vorstellungen zum Verhältnis zwischen Individuum (Erinnerung) und Kollektiv (Eingedenken).²¹⁰ Freuds Einflüsse auf Benjamin sind nicht leicht nachzuzeichnen, da sie sich implizit äußern und nur durch genaue intertextuelle Analysen nachvollziehbar werden.²¹¹ Benjamin hat Überlegungen von Freud jedoch vielfach weiterverfolgt, während er seine eigenen entwickelt hat, sodass Freud in den tieferen Schichten seiner Texte zum Vorschein kommt. Die Begriffe ›Bahnung‹, ›System‹, ›Innervation‹ oder ›Ungleichzeitigkeit‹²¹² zeugen von seiner Freud-Lektüre.²¹³ Bei Benjamin erfahren diese eigenwillige Verschie-

208 Werner, *Archäologie des Erinnerns*, S. 56.

209 »Von Prousts Kategorie der *mémoire involontaire* übernimmt Benjamin, dass mit dem Eingedenken ein Zugang zu unbewusstem Wissen entsteht, der blitzartig die Vergangenheit aufbricht und nie bewusst Gewordenes erinnerbar macht. Der wesentliche Unterschied zwischen Eingedenken und *mémoire involontaire* liegt in ihrem Verhältnis zur Willkür des Erinnerns. Die *mémoire involontaire* ist subjektiv, privat und wird – strikt getrennt vom bewussten Erinnern – durch Sinneseindrücke ausgelöst. Das Eingedenken ist dagegen kollektiv und überschreitet die Grenze zum bewussten Erinnern.« (Ebd., S. 66.)

210 Vgl. ebd., S. 55.

211 Vgl. ebd., S. 84.

212 »Unsere Wahrnehmung und der Blick des Engels der Geschichte werden von Benjamin in Ungleichzeitigkeit miteinander verbunden: Wir erleben Geschichte als Kette von Begebenheiten, der Engel als eine einzige Katastrophe. Was wir bewusst als Geschichte betrachten, unterscheidet sich von dem, was dem Engel im Jetzt der Erkennbarkeit als entstellte Botschaft eines Kollektiv-Unbewussten aufblitzt. Ungleichzeitigkeit kann bedeuten, dass das, was in der Gegenwart als Fortschritt gilt, in der Zukunft als Trümmerhaufen erkennbar wird.« (Ebd., S. 86.)

213 Vgl. ebd.

bungen. Zur Ergründung der erinnerungstheoretischen Überlegungen sind vor allem Benjamins spätere Schriften, also der Baudelaire-Essay, *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit*, »Über den Begriff der Geschichte« und die Passagenarbeit von Relevanz.

Werner strukturiert ihre Auseinandersetzung mit Benjamins Arbeitsweise im Abschnitt »Erinnerung als Gegenstand theoretischer Reflexion und literarischer Praxis« anhand der Aspekte »Augenblicklichkeit; Unwiederbringlichkeit; Jetztzeit und Erfahrung.«²¹⁴ Unter dem Aspekt der Augenblicklichkeit treffen die Überlegungen zu Fotografie und Erinnerungen zusammen, »das augenblickliche Einschreiben von Erfahrungen, aber auch das augenblickliche Auftauchen von Erinnerungen«²¹⁵. Fotografie als Metapher für Wahrnehmungsprozesse markiert bei Freud »das Verhältnis«²¹⁶ von Bewusstem und Unbewusstem. Benjamin und Freud erkennen beide in Fotografie und Erinnerungsprozessen Entsprechungen in der Art und Weise, wie Eindrücke sich auf Negativen und im Gedächtnis einschreiben und in einem anschließenden Entwicklungsprozess zum Ausdruck gebracht werden. Für beide gibt es unbewusste Schichten, die »von äußerlichen Reizen oder *Chocks* verändert werden«²¹⁷. Die damit zusammenhängenden Einschreibungen werden als »unauslöschbare Spuren«²¹⁸ gedacht.

In diesem Modell gibt es zwei Instanzen: eine Instanz der unveränderlichen Einschreibung von Spuren und eine Instanz der veränderlichen Reartikulation oder Aktualisierung in konkreten Erinnerungen. Auf der Ebene der Einschreibungen wird von einer punktuellen, momenthaften »Belichtung«²¹⁹ ausgegangen, auf der Ebene der Erinnerungen von einem potenziell langen Zeitraum, wobei das Abrufen jedoch momenthaft passiert. Diese Augenblicklichkeit bedeutet schließlich, dass es sich um flüchtige Phänomene handelt, die sich tendenziell der unmittelbaren Verfügbarkeit entziehen.

Die Dauerhaftigkeit der Einschreibung ist zwar bei Benjamin und Freud gleichermaßen zu finden, sie hängt bei Benjamin aber mit einer Unwiederbringlichkeit zusammen – Momente können nur in verwandelter Form wieder aufgesucht werden. »Trotz oder gerade wegen dieser Einsicht in die Unwiederbringlichkeit der Vergangenheit zielt die *Berliner Kindheit* auf eine bewusste Annäherung an die Vergangenheit.«²²⁰ Die Unwiederbringlichkeit des Gewesenen ist zugleich die Voraussetzung dafür, »Erinnerungsarbeit als Erkenntnisinstrument« zu verwen-

214 Ebd., S. 40.

215 Ebd., S. 41.

216 Ebd.

217 Ebd., S. 43.

218 Ebd.

219 Ebd., S. 42.

220 Ebd., S. 47.

den, um in der »Beschäftigung mit der Vergangenheit immer wieder Neues«²²¹ zu erarbeiten. Erst diese Grundannahme ermöglicht es laut Werner, den Erinnerungsprozess als konstruktiven Prozess zu verstehen und zu nutzen.

Für Benjamin entscheidet die gegenwärtige Perspektive darüber, auf welche Weise die Vergangenheit zu Geschichte wird. Im Prozess der Erinnerungsarbeit wird ein Bild der Vergangenheit konstruiert, welches zuvor nicht gesehen werden konnte, da es abhängig von der Gegenwart des sich Erinnernden entsteht.²²²

In der spezifischen Konstellation aus Vergangenheit und Gegenwart blitzt jener Moment auf, den Benjamin als Jetztzeit bezeichnet. Der Bezug zur Vergangenheit richtet sich über die Gegenwart schließlich auf die Zukunft, denn die durch die Erinnerungsarbeit veränderte Perspektive auf das Vergangene ändert ebenso die Perspektive auf das noch Kommende.²²³

»Erfahrung« ist einer jener Begriffe bei Benjamin, die Individuum und Kollektiv miteinander verbinden, und zwar unter »bestimmten historischen Bedingungen«²²⁴. Erfahrung wird als nachhaltige Prägung verstanden, die durch eine Häufung von Erlebtem entsteht. Sie steht damit in unmittelbarem Zusammenhang mit Erinnerungsprozessen. Erlebtes, das sich aus unterschiedlichen Gründen diesen Prozessen entziehe, führe zu »Entfremdung«²²⁵. Etwa seien weder die Erlebnisse, die die moderne Vergnügungsindustrie bereitstellt, noch die den Menschen im Kriege widerfahren, dazu geeignet, Erfahrungen zu machen, weshalb Benjamin auch von einer »Erfahrungsarmut« der Moderne spricht.

Interessant ist für Benjamin in diesem Zusammenhang Freuds Vorstellung eines Reizschutzes durch unbewusste Verarbeitungen. Hier kommt sein Begriff des Chocks zum Tragen, der diesen Schutz aufgrund seiner Intensität durchbrechen kann.²²⁶ Chocks hinterlassen Spuren. »Während Benjamin davon ausgeht, dass man sich an diese *Chocks* gewöhnt, nimmt Freud an, dass gerade die einmal durchbrochenen Bahnungen immer wieder frequentiert werden.«²²⁷ Diese Reize werden mit der Industrialisierung immer zahlreicher, deshalb erhöhe sich laut Benjamin auch der innere Schutz gegen sie. Das sei einer der Gründe, warum die Menschen immer mehr schnell verhallende Erlebnisse haben und immer weniger nachhaltige Erfahrungen machen.²²⁸

221 Ebd.

222 Ebd., S. 48.

223 Vgl. ebd., S. 49ff.

224 Ebd., S. 51.

225 Ebd., S. 52.

226 Vgl. ebd., S. 54.

227 Ebd.

228 »Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist,

»Berliner Kindheit« und die Darstellung von Erinnerungsprozessen als Archäologie

Nitsches Auseinandersetzung mit Benjamins *Berliner Kindheit* geht insbesondere den Motiven eines fotografischen Modells zum oben skizzierten Erinnerungsprozess nach. Demnach sind dabei nicht die Bilder an sich entscheidend – oder was sie zeigen –, sondern wie sie entstehen und wie sie »entwickelt« werden.²²⁹ Sie beschreibt Benjamins *Berliner Kindheit* als eine Art Album von »Erinnerungsbildern«, die anhand von topografischen Beschriftungen »dem Gang durch eine räumliche Ordnung«²³⁰ entsprechen. Durch diese Form wird das Archiv der »Bilder der Kindheit nicht inventarisiert und stillgelegt, sondern reanimiert«²³¹, es handelt sich um eine (Wieder-)Aneignung.

Nitsche zählt eine Reihe von Vorstellungen auf, die Benjamin hier verwendet, um in seinen Text einzuführen. Es wird von »Qualitäten des Verirrens« gesprochen, die es zu nutzen gilt, um neue Perspektiven auf »das Berlin des 19. Jahrhunderts«²³² zu gewinnen. In die *Berliner Kindheit* wird hinabgestiegen; der Ort der Erinnerungen hat eine Raumstruktur, in der Nähe und Ferne von Vergangenheit und Gegenwart (neu) ausgehandelt werden. Nitsche erklärt außerdem, dass diese Aushandlungen als ein Pfad dargestellt werden, »eines Erinnernden, der lange fern war und unter dessen Blick sich die Dinge nach einer langen Zeit der Abwesenheit neu anordnen«²³³.

Laut Werner geht Freud davon aus, dass der Zugang zu älteren Wahrnehmungen schwieriger ist als zu jüngst vergangenen. Das hat auch für Benjamins Arbeiten Konsequenzen.

Das Erinnerungsmaterial wird in Form von Schichten gedacht, die sich durch unterschiedliche Grade der Zugänglichkeit voneinander abgrenzen lassen. Auch ist die Vorstellung von der archäologischen Denkfigur geprägt, dass Erinnerungen zwar morphologisch in einer bestimmten Gestalt vorliegen, ihre Erschließung jedoch dynamisch ist, indem sie sich für einen kontingenten Weg durch das Material entscheidet. Der Erinnerungsvorgang ist Resultat der Verbindung von vorgefundenem Material (linear-

mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses.« (GS I, S. 615.)

229 »Für solche Prozesse des Übergangs dient Benjamin in anderen Zusammenhängen der Begriff der Schwelle; er impliziert die Ausdehnung eines Punktes / einer scharf gezogenen Grenze zu einer Zone, einem eigenen Raum also, in dem etwas im Übergang sichtbar und beschreibbar wird. [...] Benjamin will zurück zum Moment der Aufnahme, zum Wahrnehmungsakt.« (Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 236.)

230 Ebd., S. 237.

231 Ebd., S. 238.

232 Ebd., S. 239.

233 Ebd.

chronologisch und konzentrisch angeordnet) und des im Sinne der logischen Anordnung verfolgten Weges durch dieses Material.²³⁴

Ein wesentlicher Aspekt, der sich für Benjamins Arbeiten daraus ergibt, ist das Prinzip der Montage. Für die Betrachtung der *Berliner Kindheit* in Bezug auf ein fotografisches Schreiben wirkt das Prinzip besonders im Kontext von Benjamins Geschichtsverständnis. Gleich der »ästhetische[n] Strategie der Fotomontage[]« geht es dabei in Fortführung der Idee von Fotografie als Riss, Schnitt oder Bruchstück in der bzw. aus der Zeit um ein »Gegenkonzept zur linearen, chronologischen, ein Kontinuum suggerierenden Darstellungsform«²³⁵, nämlich der Chronik. Nitsche beschreibt dabei auch Benjamins Bruch mit dieser Art der Organisation und Darstellung historischer Entwicklungen und Ereignisse zwischen der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit*. Die Ordnung der Bilder in *Berliner Kindheit* ist weder chronologisch noch sonst wie in eine zeitliche Abfolge zu bringen, sondern folgt anderen Parametern, die nicht erklärt werden, sondern viel Raum für die eigenen Vorstellungen der Leser:innen lassen. Da Benjamin Geschichte als eine soziokulturelle Konstruktion auffasst, ist aus der Vergangenheit auch nur jeweils das als bedeutsam anzusehen, was eine »Relevanz für die Gegenwart entfaltet«²³⁶. Was aber wirklich relevant für die Gegenwart ist, werde in der Geschichtsschreibung seiner Zeit nicht erfasst.

Seine zwei zentralen Forderungen an Geschichtsdarstellung sind, eine *andere* Geschichte (andere Geschichten) zu schreiben wie auch Geschichte(n) *anders* zu schreiben. Die vergessenen Geschichten aufzufinden und zu retten und diese nicht mit einer Geschichte der ›Sieger‹ zu überlagern, ist der Anspruch an eine solche Geschichtsdarstellung, diese ist nicht innerhalb einer Chronologie (als Chronik) darstellbar, sondern als Sammlung, Anordnung, Montage.²³⁷

Berliner Kindheit ist deshalb auch keine Nacherzählung der eigenen Vergangenheit, sondern als »Neuordnung im Erinnerungsprozess«²³⁸ zu verstehen, die auch als archäologische Arbeit beschrieben werden kann. Die Tätigkeit des Erinnerns bzw. die Arbeit an Erinnerungen beschreibt Benjamin als archäologisch und ungeordnet, weil weniger auf ein Ziel als auf den Prozess der Suche gerichtet. Analog zu Vorstellungen vom Lumpensammler wird im ›Ausgraben‹ und ›sorgsamem Durchforschen‹ mit Erinnerungen gearbeitet. Die dabei zutage tretenden Fundstücke lassen schließlich eine Neukontextualisierung des Vergangenen zu und darüber auch ein neues Denken über die Gegenwart und mögliche Zukünfte. Die Fundstücke, denen eine Ordnung oder eine klare Zugehörigkeit fehlen, be-

234 Werner, *Archäologie des Erinnerns*, S. 276.

235 Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 279.

236 Ebd., S. 280.

237 Ebd., Herv. i. Orig.

238 Ebd., S. 281.

dürfen einer Deutung, die ihre Eigenschaften zu neuer Geltung kommen lässt. Im Denkbild »Ausgraben und Erinnern« formuliert Benjamin die Aspekte des Archäologischen in seiner Erinnerungsarbeit wie folgt aus:

Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangnen ist, vielmehr das Medium. Es ist das Medium des Erlebten[,] wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen[,] wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt. Denn »Sachverhalte« sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. Und gewiß ist's nützlich, bei Grabungen nach Plänen vorzugehen. Doch ebenso ist unerläßlich der behutsame, tastende Spatenstich in's dunkle Erdreich. Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muß daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem[,] der sich erinnert[,] geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren. (GS IV, S. 400f.)

Als archäologische Grabung verstanden, bei der im Vorhinein nicht feststeht, um welche Funde es sich handeln wird oder ob überhaupt etwas gefunden wird, in welchen Schichten sie entdeckt werden und welche Rückschlüsse daraus auf die Vorstellungswelt und eigene Erfahrungen gezogen werden können, bekommt die Erinnerungsarbeit eine weitere Dimension zugesprochen. Es geht nicht nur um räumliche/topografische Vorstellungen von Labyrinthen, Gassen und Straßen mit der Möglichkeit, unterschiedliche Abzweigungen zu nehmen, es geht vor allem darum, eine dritte Dimension aktiv zu erkunden, eine Tiefe in der Wahrnehmung der Dinge, die synästhetische Charakteristika aufweist und in der Materialität des Körpers selbst verborgen liegt. Der Körper erzeugt sein eigenes Wissen um unbewusste Wahrnehmungen und Affekte, die in der Aktualisierung als Erinnerung ins Bewusstsein aufsteigen.

Das sogenannte Rom-Modell veranschaulicht Freuds Vorstellung des »ewigen« Speichers aller Wahrnehmungen und psychischer Strukturen. Im *Unbehagen in der Kultur* imaginiert er zur »ewigen Stadt« anhand eines archäologischen Schichtenmodells:

Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangen-

heit. In dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen. Das würde für Rom also bedeuten, daß auf dem Palatin die Kaiserpaläste und das Septizonium des Septimius Severus sich noch zur alten Höhe erheben, daß die Engelsburg noch auf ihren Zinnen die schönen Statuen trägt, mit denen sie bis zur Gothenbelagerung geschmückt war, usw. [...] Es hat offenbar keinen Sinn, diese Phantasie weiter auszuspinnen, sie führt zu Unvorstellbarem, ja, zu Absurdem. Wenn wir das historische Nacheinander räumlich darstellen wollen, kann es nur durch ein Nebeneinander im Raum geschehen; derselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung. Unser Versuch scheint eine müßige Spielerei zu sein; er hat nur eine Rechtfertigung; er zeigt uns, wie weit wir davon entfernt sind, die Eigentümlichkeiten des seelischen Lebens durch anschauliche Darstellung zu bewältigen.²³⁹

Das Wichtigste an dieser Metapher hier ist ihre archäologische Dimension im Sinne des Einflusses von Zeit und des Einflusses aller weiteren empfangenen Eindrücke auf die früheren. Die Eindrücke, die in den Tiefen des Unbewussten lagern, werden analog zu Gegenständen im Erdreich oder Bebauungsphasen in der »ewigen Stadt« gedacht, die sich mit der Zeit verändern.²⁴⁰ In dieser Vorstellung erhalten sich alle Schichten der Wahrnehmung, durchdringen und überlagern einander.

Durch den indexikalischen Charakter der Fotografie, »in physischer Verbindung« mit ihren Objekten zu stehen, aber gleichzeitig radikal von ihnen getrennt zu sein, besteht die Möglichkeit, »kleine Stücke« aus dem Verbund aus Raum und Zeit zu brechen und neu zu ordnen. Vorstellungen von kleinen Stücken, Rändern, Resten oder Spuren kommt bei Benjamin eine besondere Bedeutung zu. Sie bilden die Grundlage für einen neuen Blick auf die Welt seiner Zeit. Benjamin geht laut Werner nicht davon aus, die Vergangenheit erinnernd zurückzugewinnen zu können, jedoch ist die Erinnerung notwendig, um überhaupt Zugang zur Vergangenheit zu erhalten.²⁴¹ *Berliner Kindheit* und die Passagenarbeit sind beide Projekte, die wichtige erinnerungstheoretische Dimensionen aufweisen und in denen Fra-

239 Sigmund Freud, »Das Unbehagen in der Kultur«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, hg. v. Anna Freud u. a. (1940–1952), London: Imago; Frankfurt a. M.: Fischer⁵ 1976, S. 419–506, hier S. 427f. [Erstveröffentlichung: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930].

240 »Als der Gegenstand, der das Artefakt vor seiner Verschüttung war, ist es Zeuge einer ganz bestimmten Zeit. Zugleich ist es jedoch Zeuge jener langen Periode seiner Verschüttung, die es nach der Phase seines Gebrauchs überdauert hat. Nicht nur die Zeit seines Gebrauchs, sondern auch die Zeit der Verschüttung hat Spuren an ihm hinterlassen. Dies betont Freud, wenn er in *Das Unbehagen in der Kultur* die Stadt Rom als Beispiel anführt, in der über einen langen Zeitraum immer wieder neue Schichten auf die historischen Überreste gebaut wurden. Ein Artefakt ist daher mehr als nur der Gegenstand, der es vor Jahrhunderten oder Jahrtausenden war. Die Spuren, die es zum Artefakt machen, können hilfreich sein, um etwas über die überdauerte Zeit zu erfahren.« (Werner, *Archäologie des Erinnerns*, S. 272f.)

241 Vgl. ebd., S. 246.

gen zum Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit auf unterschiedlichen Ebenen gestellt werden. Beide sind unabgeschlossen geblieben²⁴² und beide stellen nicht »das Inventarisieren ihrer Funde« in den Fokus, sondern die Nutzung des Gefundenen. Benjamin beschreibt seine Vorgehensweise in der Passagenarbeit selbst als

literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren[,] sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden. (GS V, S. 574.)

Ohne Interpretation, ohne die Arbeit an der Vergangenheit im Verhältnis zur Gegenwart, bleibt die Vergangenheit stumm und »lebenslos wie ein Fossil«²⁴³. Doch die Aneignung von Bruchstücken aus der Vergangenheit kann das Verständnis der Gegenwart anreichern. Benjamins historischer Zugriff will nicht konservieren, sondern als Praxis der Aneignung und Neuordnung die Materialien in Bewegung, in neue Konstellationen bringen. Diese Dynamik des Aneignens und Neuaneignens spiegelt sich besonders deutlich in der Figur des »Sammlers« wider, der durch das Zusammenstellen von Fragmenten nicht nur Vergangenes bewahrt, sondern es auch in neue Bedeutungszusammenhänge überführt. Auch die »Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten« stehen exemplarisch für diese Grenzgänge bei Benjamin, bei denen die Vergangenheit in die Gegenwart hineinwirkt und durch kreative Transformationen zu neuem Leben erwacht. In dieser Logik der Erinnerungsspuren kippt der Schwerpunkt von der entgrenzenden Erfahrung des Risses/Verlusts zur Aneignung: Vergangenheit wird nicht zurückgewonnen, sondern durch Montage und Neuordnung als Konstellation hergestellt. Der »Sammler« ist die Figur, an der sich diese Praxis des Aneignens und Re-Kontextualisierens exemplarisch verdichtet.

Zum »Sammler« als Figur und zu »Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten«

Eduard Fuchs (1870–1940) war ein namhafter Erotica-Sammler aus Deutschland. Er sammelte vor allem (jüdische) Karikaturen und erotische Kunst über alle Epochen, publizierte mehrere Bücher zur »Sittengeschichte« und schloss sich bereits 1886 der damals noch verbotenen sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands an.²⁴⁴ Fuchs betonte in vielen Schriften, dass es nicht einzusehen sei, warum

242 Vgl. ebd., S. 249.

243 Ebd., S. 267.

244 Teile dieses Kapitels wurden als Aufsatz unter dem Titel »»Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten«. Die Erotica-Sammlung von Felix Batsy, gelesen mit Denkfiguren von Walter Benjamin«,

sich die Kunstgeschichte nicht mit dem künstlerischen Wert von erotischem und pornografischem Material beschäftige.²⁴⁵ Benjamin hat Fuchs und der Denkfigur des ›Sammlers‹ einen Aufsatz gewidmet, »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, der 1937 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erschienen ist.²⁴⁶

Der Aufsatz vereine laut Burkhardt Lindner den Versuch einer Hinführung zu einer ›materialistischen Kunsttheorie‹ über Fuchs und die Reflexion der eigenen Arbeitsweise und Sammeltätigkeit, die sich vor allem in den zahlreichen Fragmenten und Konvoluten der Passagenarbeit materialisiert. Benjamin schreibt: »Die Erfahrung mit der Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist – das ist die Aufgabe des historischen Materialismus. Er wendet sich an ein Bewußtsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.« (GS II, S. 468.) Ein solches Geschichtsverständnis wendet sich gegen Fortschrittserzählungen (Progression) und eine Vorstellung von unterschiedlichen zeitlichen Perioden, die sich sauber voneinander abheben bzw. die aufeinanderfolgen.²⁴⁷

Lindner postuliert, es gehe Benjamin nicht um »ein rückblickendes, allumfassendes ›Verstehen‹ alles Gewesenen«, sondern um »das ›Nachleben des Verstandenen‹ (und Mißverstandenen), in dem der Gegenstand fortwirkte (oder vergessen wurde) [...] (GS II, S. 468)«. ²⁴⁸ Fuchs und Benjamin haben wenig gemeinsam, weder ist Fuchs ein Theoretiker noch interessiert er sich für jene ›gebrochenen Formen‹, die Benjamin interessieren. Fuchs beschäftigt sich stattdessen mit den großen Formen, »Grenzfälle« und »[g]ebrochene Kunstepochen, wie das Barock, würdigt er wenig.« (GS II, S. 484.) Lindner geht davon aus, dass Benjamin sich

in: Ulrich Hägele (Hg.), *Kuratierte Erinnerungen: das Fotoalbum*, Bd. 15 d. Reihe *Visuelle Kultur. Studien und Materialien*, Münster: Waxmann 2023, S. 277–285, veröffentlicht.

245 »Die sogenannte heilige Scheu vor dem Eindringen in das Wesen und die Probleme der Individualerotik, die man immer und immer betont hört, dieser sogenannte Respekt vor dem Persönlichsten, den man angeblich wahren muß – diese und ähnliche Motivierungen sind im Grunde gar nichts anderes als die verklausulierte Furcht vor einer Selbstentlarvung: Jeder fürchtet durch eine solche Diskussion sich selbst in irgendeiner nicht rühmlichen Weise zu dekouvrieren. Das ist es in Wahrheit. Weil so viel Persönliches an den sexuellen Dingen hängt, darum handelt es sich in allen Fragen der Sexualität immer viel mehr um ein Nicht-sehen-wollen als um ein tatsächliches Übersehen.« (Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst. Das individuelle Problem, Erster Teil*, Berlin: Guhl 1977 [Nachdruck der Ausgabe Berlin 1908], S. 27.)

246 Vgl. Burkhardt Lindner, »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, S. 451–464, hier S. 455–458.

247 »Kurz, nur scheinbar stellt die Kulturgeschichte einen Vorstoß der Einsicht dar, nicht einmal scheinbar einen der Dialektik. Denn es fehlt ihr das destruktive Moment, das das dialektische Denken wie die Erfahrung des Dialektikers als authentische sicherstellt. Sie vermehrt wohl die Last der Schätze, die sich auf dem Rücken der Menschheit häufen. Aber sie gibt ihr die Kraft nicht, diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen.« (GS II, S. 478.)

248 Lindner, »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, S. 456.

Fuchs' Ansichten ein wenig »zurechtbiegt«, damit er seinen Vorstellungen von einem praktischen Sammler in einer materialistisch orientierten kulturgeschichtlichen Perspektive entspricht.²⁴⁹

Was Benjamin an Fuchs fasziniert, hat schließlich mit der Sammlungstätigkeit an sich zu tun, aber auch mit der Beschaffenheit des Materials, das Fuchs sammelte, und mit seiner Hinwendung zu Formen der Massenkunst in Satire und Erotik.²⁵⁰ »Sammeln ist eine Form praktischen Erinnerns und unter den profanen Manifestationen der »Nähe« die bündigste.« (GS V, S. 271.)

Benjamin versucht Fuchs' Tätigkeit schließlich als eine einzuordnen, die an den epistemischen Gewissheiten der damaligen Kunst- und Kulturgeschichte rüttelt:

Es war der Sammler, der auf Grenzgebiete geriet – das Zerrbild, die pornographische Darstellung –, an denen eine Reihe der Schablonen aus der überkommenen Kunstgeschichte früher oder später zuschanden werden. Es ist zunächst zu bemerken, daß Fuchs mit der klassizistischen Kunstauffassung, deren Spur auch bei Marx noch erkennbar ist, auf der ganzen Linie gebrochen hat. (GS II, S. 478.)

Von Fuchs' Überlegungen gehen schließlich wichtige Impulse für Benjamins Denken zur technischen Reproduktion von Kunst aus. (Vgl. GS II, S. 503f.) Fuchs' Sexualmoral bleibt jedoch in einer stark bürgerlichen Fundierung verhaftet, die Sexualität als biologischen Trieb einer Sittengeschichte zuordnet, jedoch nicht reproduktive Sexualität ablehnt.²⁵¹ Benjamin kritisiert im Fuchs-Aufsatz: »Das rechte Mißtrauen gegen die bürgerliche Ächtung der rein sexuellen Lust und der mehr oder minder phantastischen Wege ihrer Erzeugung ist Fuchs fremd geblieben.« (GS II, S. 496.)

Sammeln, Sammlung und Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten

Im Text »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln« legt Benjamin weitere Gedanken zum Sammeln dar. Auffallend ist die Rolle von Erinnerungen und eines emotionalen Verhältnisses zu den Dingen, wenn er schreibt, »[j]ede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos, die sammlerische aber an das

249 Ebd., S. 457.

250 »Das grundsätzlich Neue der Intention kommt zu ungebrochenem Ausdruck vor allem da, wo ihr der stoffliche Vorwurf entgegenkommt. Das geschieht in der Deutung des Ikonographischen, in der Betrachtung der Massenkunst, in dem Studium der Reproduktionstechnik. Diese Teile des Fuchsschen Werkes sind bahnbrechend.« (GS II, S. 479.)

251 »Der Begriff des Schöpferischen hat bei Fuchs einen starken Einschlag ins Biologische. Und während das Genie mit Attributen auftritt, die bisweilen das Priapische streifen, erscheinen Künstler, von denen der Autor sich distanziert, gern geschmälert in ihrer Männlichkeit.« (GS II, S. 484.)

der Erinnerungen« (GS IV, S. 388), oder von einem »Verhältnis zu den Dingen« spricht, »das in ihnen nicht den Funktionswert, also ihren Nutzen, ihre Brauchbarkeit in den Vordergrund rückt, sondern sie als den Schauplatz, das Theater ihres Schicksals studiert und liebt« (GS IV, S. 389). Die Sammlung und die Umstände ihres Erwerbs werden somit an eine bestimmte Person gebunden und verlieren deshalb auch ihren inneren sinnhaften Zusammenhang, wenn die Person, die sie zusammengetragen hat, ihrer verlustig geht oder stirbt – trotzdem sei ihre »Vererbbarkeit« der »vornehmste[] Titel einer Sammlung« (GS IV, S. 395). Damit verbunden wird auch das besondere Verhältnis von Ordnung und Unordnung, das eine Sammlung ausmacht – »[s]o ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und Ordnung« (GS IV, S. 389). Und der Sammler wirft Fragen auf, zu Lücken in staatlichen Sammlungspraktiken, die von Ausschlüssen und den ideologischen Anforderungen einer Herrschaftsgeschichtsschreibung gekennzeichnet sind.²⁵²

Der ›Sammler‹ ist eine Figur, die in Benjamins Texten mit einer Traditionskrise,²⁵³ der Erneuerung des Alten und der Welt des Kindes in Verbindung gebracht wird.²⁵⁴ Eine Beschäftigung mit Sammelalben als »sprachtheoretischen Schwellenphänomene[n]«²⁵⁵ ist Thema des Textes »Das Pult«. Hier wird die wichtige Funktion der Alben fürs Basteln und die eigenständige Beschäftigung des Kindes mit den Dingen den weniger spannenden Schularbeiten gegenübergestellt. Die ›Mischgebilde‹ werden in Bezug auf die von der Mutter geerbten Oblatenalben schließlich außerdem als »›Samen‹ im Kern einer zukünftigen Büchersammlung«²⁵⁶ beschrieben, die dem Kind die spielerische Lust am eigenständigen Umgang mit Album und Buch eröffneten. Benjamin hegt zwar einerseits eine Antipathie gegenüber den erdrückend schweren, repräsentativen Formen des Familienalbums und den damit aufkommenden Formen der fotografischen Insze-

252 »Daumier ist der glücklichste Gegenstand für den Forscher gewesen. Nicht minder war er der glücklichste Griff des Sammlers. Mit berechtigtem Stolz bemerkt Fuchs, daß nicht staatliche Initiative, sondern seine eigene die ersten Mappen von Daumier (und Gavarni) in Deutschland angelegt habe. Er steht mit seiner Abneigung gegen Museen nicht allein unter den großen Sammlern. [...] Der Sammler hat in seiner Leidenschaft eine Wünschelrute, die ihn zum Finder von neuen Quellen macht. Das gilt von Fuchs, und darum mußte er sich im Gegensatz zu dem Geiste fühlen, der unter Wilhelm II. in den Museen herrschte. Sie hatten es auf die sogenannten Glanzstücke abgesehen.« (GS II, S. 502.)

253 Vgl. Lindner, »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, S. 451.

254 »Dort, bei den Kindern, ist das Sammeln nur ein Verfahren der Erneuerung, ein anderes ist das Bemalen der Gegenstände, wieder eines das Ausschneiden, noch eines das Abziehen und so die ganze Skala kindlicher Aneignungsarten vom Anfassen bis hinauf zum Benennen.« (GS IV, S. 390.)

255 Annegret Pelz, »Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen«, in: Anke Kramer, dies. (Hg.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 40–58, hier S. 42.

256 Ebd.

nierung,²⁵⁷ verfolgt aber andererseits ein theoretisches Interesse an Alben und anderen »Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten« (GS IV, S. 395).²⁵⁸ Lindner beschreibt außerdem eine »Komplementarität« zwischen der Figur des »Sammlers« und dem destruktiven Charakter in ihrer je spezifischen Art und Weise, »eine Arbeit des Überliefers zu verrichten. Denn für Benjamin ist Überlieferung nicht das unantastbar und unveränderlich Tradierte, sondern das in jeder Generation neu Hergestellte.«²⁵⁹ Das Alte erfährt somit Erneuerung durch Aneignung und Neuordnung²⁶⁰ oder Zerstörung, aber Zerstörung »nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht« (GS IV, S. 398).

Atlas vs. Album

Benjamins Auseinandersetzung mit August Sander im Fotografie-Aufsatz behandelt eine Variation des Formats »Atlas«. Sander hat im 1929 erschienenen Bildband *Anlitz der Zeit* zwei unterschiedliche fotografische Aspekte miteinander verbunden, einerseits das Porträt und andererseits ein dokumentarisches Interesse an den unterschiedlichen Milieus und Berufsgruppen, die die damalige deutsche Gesellschaft ausmachten. Sein Ansatz war nationalistisch, aber nicht rassistisch im Sinne des NS begründet und zielte laut Jessica Nitsches Interpretation auf ein Bildkonvolut der Vielfalt deutscher Identität ab.²⁶¹ Die Individuen spielen an sich zwar keine große Rolle, durch die Form des Porträts bleiben sie aber als solche erkennbar und gehen nicht in einer Masse auf, sie treten aber jedenfalls zugunsten einer »Standeszugehörigkeit« in den Hintergrund: »Der Bauer wird als Bauer, der Bäcker als Bäcker inszeniert, Personen werden nicht als Individuen, sondern als Bestandteil einer Berufsgruppe in Szene gesetzt.«²⁶²

257 »An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlügen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren – Onkel Alex und Tante Riechen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester – verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehnt. [...] Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt.« (GS II, S. 375.)

258 Vgl. Pelz, »Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen«, S. 42.

259 Lindner, »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, S. 453.

260 »Für den Büchersammler ist nämlich die wahre Freiheit aller Bücher irgendwo auf seinen Regalen.« (GS IV, S. 393.)

261 Vgl. Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 140.

262 Ebd., S. 139.

Nitsche vergleicht dieses Vorgehen mit anderen Atlas-Projekten, deren Ziel es meist ist, ein bestimmtes »Wissens- und Problemfeld[]«²⁶³ über Bilder ganz unterschiedlicher Ausführung zu erschließen und zu strukturieren. Sanders Bildband muss daher auch mit kolonialisierenden und rassisierenden Fotografien kritisch verglichen werden.

Durch den Bezug zu Atlanten und anderen Bildformaten wissenschaftlicher Erschließungs-, Ordnungs- und Grenzziehungsbestrebungen ergibt sich außerdem eine Verknüpfung zum *Mnemosyne-Atlas* von Aby Warburg. Die Konkretheit der einzelnen Abbildungen im Atlas ermöglicht das Vergleichen und Herstellen von Bezügen zwischen den Bildern und Formen. Das unvollendete Atlas-Projekt bot damit nachkommenden Forscher:innen eine Grundlage, die Konventionen kunstgeschichtlicher Ordnungs- und Hierarchiemodelle zu hinterfragen. Eine interessante Parallele besteht außerdem zwischen Warburgs Atlas-Projekt und Benjamins Passagenarbeit: Beide können als riesige, heterogene und unvollendete Zitatsammlungen beschrieben werden. Um neue Perspektiven zu entwickeln, galt für beide, dass »nicht nur das für Kunst- und Literaturkontext Etablierte, sondern ebenso das scheinbar Unbedeutende, das Triviale«²⁶⁴ herangezogen werden muss, um zu einem differenzierteren Ergebnis in einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung zu kommen.²⁶⁵ Gerade Materialien aus ›Grenzgebieten‹ am Beispiel von Erotik/Pornografie machen sichtbar, wie sehr Archive, Sichtbarkeit und Wissensformen an bürgerliche Normierungen von Sexualität gekoppelt sind – ein Punkt, der für (queer-)feministische Dispositivkritik zentral ist.

Die Diskussion um Sammeln, Album und Atlas zeigt, dass Aneignung immer mit Ordnungsweisen, Rahmungen und Ausschlüsse verbunden ist. Im nächsten Schritt verschiebe ich die Perspektive von diesen Ordnungspraktiken auf die historische Transformation des Sehens selbst, um die körperliche Dimension von Entgrenzung und Aneignung im Wahrnehmungsregime der Moderne zu präzisieren.

263 Ebd., S. 141.

264 Ebd., S. 145.

265 In einem Vergleich zwischen den Herangehensweisen, die den Bildband *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952–1954) von André Malraux hervorbrachten, mit der inneren Logik des Mnemosyne-Atlas Warburgs kommt Georges Didi-Huberman zu dem Ergebnis, dass Warburgs Atlas durch die Anordnung einer Vielzahl von Bildern pro Blatt ›multipolare‹ Bezüge ermöglicht, während durch Malraux' Darstellung einzelner Bilder pro Blatt eine binäre Anordnung pro Doppelseite aufgebaut wird. Die von Malraux benutzten Bilder wurden außerdem standardisiert aufgenommen, bei den Bildern im Mnemosyne-Atlas handelt es sich um solche aus unterschiedlichen Quellen, die zusammengetragen und montiert wurden. Bezüge sind über Epochen, unterschiedliche Gegenstände etc. möglich und werden durch unterschiedliche Anordnungen sichtbar. (Vgl. Georges Didi-Huberman, »ALBUM vs. ATLAS [Malraux vs. Warburg]«, in: Anke Kramer, Annegret Pelz [Hg.], *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 59–73.)

Zur visuellen Kultur der Moderne und der Entwicklung einer »körperlichen Dichte des Sehens« nach Jonathan Crary

In Bezug auf die von Benjamin analysierten Veränderungen in der Wahrnehmung der Menschen durch die Phänomene der Moderne sind die Überlegungen von Jonathan Crary zu einer »Modernisierung des Sehens« von Interesse. Sie erweitern Fragen zur Entwicklung der visuellen Kultur um korrespondierende Wissensordnungen und Subjektkonstruktionen. Durch den Topos der »körperlichen Dichte des Sehens« gelingt es, die Verschränkungen dieser Dimensionen sichtbar zu machen.

Crary kritisiert in seinem Text »Die Modernisierung des Sehens« (1988) die hegemoniale Konstruktion einer kontinuierlichen abendländischen Sehtradition, die sich von der Antike bis in die Moderne ziehe und als Camera-obscura-Modell bezeichnet wird. Dieses Modell sieht vor, die im 19. Jahrhundert aufkommenden neuen medialen Formen Fotografie und Film zu inkludieren, indem die Filmkamera als logische Weiterentwicklung der Camera obscura präsentiert wird. Crary zeigt in seinen Arbeiten, dass das Camera-obscura-Modell jedoch historisch spezifisch ist (spätes 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts), und zwar genau mit Fokus auf jene Zeit, in der die Fotografie im frühen 19. Jahrhundert aufkam und in der das Camera-obscura-Modell »durch radikal andere Auffassungen von der Rolle des Betrachters und der Beschaffenheit des Sehens ersetzt wurde«²⁶⁶. Er erklärt, wie die Camera obscura als mechanischer Apparat, der »objektive Wahrheit« zugänglich machte, als Teil der frühen Moderne das Denken über das Sehen und Betrachten und seine Möglichkeiten sowie ein Betrachter-Subjekt strukturierte. »Als eine komplexe Machttechnik war sie ein Mittel, um dem Betrachter eine Regel darüber vorzugeben, wie sich eine perzeptive *Wahrheit* konstituiert, und sie umriß ein feststehendes Bezugssystem, dem der Betrachter unterworfen wurde.«²⁶⁷ In ihrer Verbindung mit einer »Metaphysik der Innerlichkeit« steht sie außerdem für einen Betrachter, »der nominell ein freies souveränes Individuum, zugleich aber auch ein privatisiertes und isoliertes Subjekt ist, eingeschlossen in einen quasi-privaten, von der öffentlichen Außenwelt abgetrennten Raum.«²⁶⁸ Dieser Betrachter war also aller Wahrscheinlichkeit nach als männlich, *weiß* und christlich (»freies souveränes Individuum«) und als zumindest bürgerlich und gebildet (»privatisiertes und isoliertes Subjekt«) konzipiert.

Crary geht davon aus, dass das Camera-obscura-Modell bereits sehr früh im 19. Jahrhundert, in den 1820er- und 1830er-Jahren, kritisiert und analytisch überwunden wurde, aber der oben umrissene Objektivitätsdiskurs mit Einzug der

266 Crary, »Die Modernisierung des Sehens«, S. 68.

267 Ebd., S. 69, Herv. i. Orig.

268 Ebd., S. 71.

fotografischen Medien eine Wiederbelebung erfuhr. Ein Grund dafür, dass das Modell nicht mehr tragfähig gewesen sei, liege in der Konzeption der Camera obscura als monokular und in der vermehrten Hinwendung zu den Funktionsweisen des menschlichen Körpers zu dieser Zeit. Diese Hinwendung bezieht sich auf das Nervensystem und die Augen (die sog. binokuläre Disparität wurde problematisiert), auf neue Erkenntnisse über die Entstehung bildlicher Eindrücke im Gehirn sowie die Beobachtung unterschiedlicher Wahrnehmungen (›subjektives Sehen‹) wie beispielsweise in Goethes *Farbenlehre* (1810). Wichtig sind hier laut Cray alle Forschungen zum ›Netzhaut-Nachbild‹ (in Positiv und Negativ eingeteilt, als Farbmischung, später auch als Sukzessivkontrast nach Johannes Itten bezeichnet) und zur Farbwahrnehmung.²⁶⁹

Indem das Sehen nun als ein körperlicher Prozess gedacht wurde, konnte die Trennung zwischen innen und außen sowie des Subjekts und Objekts des Sehens nicht mehr aufrechterhalten werden. »[D]ie Objekte des Sehens werden koextensiv mit dem eigenen Körper« und das Sehen verschiebt sich »auf eine einzige immanente Ebene.«²⁷⁰ Johannes Müllers »Lehre von den spezifischen Nervenenergien« (1838) konnte empirisch beweisen, dass Lichtempfindungen durch vielerlei verschiedene Ursachen entstehen können. Nicht nur stellt Müller fest, dass es kein tatsächliches Licht braucht, um einen Seheindruck zu verursachen. Auch wird zu dieser Zeit die Beschaffenheit des Lichtes selbst diskutiert, was schließlich zur Wellentheorie und weiteren Erforschung des Elektromagnetismus und der Elektrodynamik führt. In den Wissenschaften setzen sich Anfang des 19. Jahrhunderts insbesondere quantifizierende Ansätze durch. Besonders die Physiologie wurde zum Feld quantitativer wissenschaftlicher Forschung und statistischer Informationsgewinnung, auf dem sich schließlich sowohl Eigenschaften des Betrachters aus dem Camera-obscura-Modell als auch den Modellen ›autonomen Sehens‹ verschränkten.²⁷¹

269 Sehr einfach konnte diese Erfahrung des Nachbilds gemacht werden, wenn zu lange in die Sonne gestarrt wurde. Laut Cray wurden »[d]rei der meistgerühmten Sehforscher aus dieser Zeit [...] durch das häufige In-die-Sonne-Starren blind oder trugen dauerhafte Augenschäden davon: David Brewster, der Erfinder des Kaleidoskops und des Stereoskops, Joseph Plateau, der die sogenannte visuelle Persistenz erforschte, und Gustav Fechner, einer der Begründer der modernen quantitativen Psychologie.« (Ebd., S. 72.)

270 Ebd., S. 73.

271 Cray bezieht sich in seinen Ausführungen maßgeblich auf Schriften von Foucault, für den es im 19. Jahrhundert bzw. in der Moderne zu einer Verschiebung in Bezug auf Machttechniken und die Disziplinierung des Individuums kommt. Diese Überlegungen kulminieren bei Foucault unter anderem in der Ausformulierung des Konzeptes der Gouvernamentalität, einer Mischung aus Macht- und Selbsttechniken. Cray hat folgende Übersetzungen von Foucaults Schriften für *Techniques of the Observer* (1992) herangezogen: *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason* (1964), *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (1970), *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception* (1973), *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1977), *Power/Knowledge. Selected Interviews*

All diese (wissenschaftlichen) Erkenntnisse führen laut Crary zur Aufdeckung einer »referenzielle[n] Illusion«, nämlich der Illusion einer »zwingenden Verbindung zu einem Referenten«²⁷² im Verhältnis zwischen Licht, Objekt und Bild. Diese Verunsicherung bewirkt schließlich eine Öffnung des Denkens, sodass fortan vielfältige, auch widersprüchliche Wahrnehmungen und Erfahrungen, die in einem Individuum entstehen, allesamt als real akzeptiert werden können. Crary fasst diese erkenntnistheoretische Innovation des frühen 19. Jahrhunderts wie folgt zusammen: »Der Betrachter ist gleichzeitig Subjekt des Wissens und Objekt von Stimulanz- und Normierungsvorgängen, die die grundlegende Fähigkeit besitzen, für das Subjekt Erfahrung zu produzieren.«²⁷³

Emil Du Bois-Reymond, Schüler Müllers,²⁷⁴ war einer der Ersten, die versuchten, das dadurch eröffnete Potenzial für Interventionen zu erforschen, besonders in Hinblick auf synästhetische Eindrücke (z. B. auditive Eindrücke in visuelle zu überführen usw.). Crary betont, dass Müllers empirische Befunde vor allem deshalb von großer Bedeutung sind, weil die Komplexität des Zustandekommens einer Wahrnehmung, die Erkenntnisse über die Funktionsweise von Nerven und ihrer Elektrophysik, durch sie entscheidend erweitert wurden. Müllers Forschungen wurden teilweise unter anderem von seinem Schüler, dem Physiologen und Physiker Hermann von Helmholtz, fortgeführt: »Weit entfernt von einer Spezialisierung der Sinne spricht Helmholtz ausdrücklich von der Indifferenz des Körpers gegenüber seinen Erfahrungsquellen und von seiner multiplen Anschlussfähigkeit an andere Wirkkräfte und Maschinen.«²⁷⁵ Das Camera-obscura-Modell war schließlich zu rigide, um diesen »neu entdeckten Körper« zu beschreiben oder »das Dickicht, aus dem das Wissen über das Sehen [nun] gewonnen wurde.«²⁷⁶

Die nun zwar autonom gedachten Produzent:innen optischer Eindrücke sind gleichzeitig physiologische Geschöpfe, die durch die empirischen Wissenschaften einer umfassenden Vermessung und Kategorisierung unterworfen werden. Crary spricht in diesem Zusammenhang von (neuen) Normen und Normierungen des Sehens, die insbesondere in der Auseinandersetzung mit optischen Effekten entwickelt wurden.²⁷⁷ Er erwähnt Kants Lehrstuhlnachfolger Herbart, der vom Be-

and Other Writings, 1972–1977 (1980). (Vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass. [u. a.]: MIT Press 1992.)

272 Crary, »Die Modernisierung des Sehens«, S. 78.

273 Ebd., S. 79, Herv. i. Orig.

274 Crary hält außerdem eine wissenschaftliche Verwandtschaft fest: Johannes Müller war Lehrer von Hermann von Helmholtz, dieser war Lehrer von Iwan Setschenow (Reiz- und Reflex-theorie) und dieser wiederum Lehrer von Iwan Pawlow (»pawlowscher Hund«). (Vgl. Crary, *Techniques of the Observer*, S. 89, FN 51.)

275 Crary, »Die Modernisierung des Sehens«, S. 80.

276 Ebd.

277 Vgl. Crary, »Techniques of the Observer«, S. 15.

wusstsein als Ordnungsprozess in Auseinandersetzung mit einer chaotischen Welt ausging.²⁷⁸ Diese Annahmen hängen mit den Funktionsweisen menschlicher Wahrnehmung zusammen, insbesondere in Bezug auf visuelle Wahrnehmung, die ab Mitte der 1820er zunehmend erforscht wurde.

Crary streicht mehrfach heraus, dass diese Erforschung – teilweise durch Selbstbeobachtungen und teilweise durch empirische wissenschaftliche Forschung vorangetrieben – gegenläufige Tendenzen in sich vereinte. Einerseits kam es zu einer zunehmenden Mobilität der Bilder durch technische Entwicklungen bei gleichzeitig gesteigerter Disziplinierung der Betrachter:innen. Andererseits spricht Crary von einem starken Drang nach immer höherer Präzision und Nähe zur Realität von visuellen Repräsentationen, während gleichzeitig die Erkenntnis wuchs, dass die menschliche Wahrnehmung unpräzise und leicht manipulierbar ist.

Letzteres lässt sich vor allem anhand der Erforschung von zumeist bereits lange bekannten, aber durch die Industrialisierung verstärkten Phänomenen optischer Illusionen zeigen, die mit der erhöhten Geschwindigkeit des Alltags und seiner Wahrnehmung zu tun haben.²⁷⁹ Ein wichtiges optisches Spiel, das Crary hier anführt, ist das Thaumatrope, das 1825 von John Paris in diesen Diskurs eingeführt wurde, der zwischen unterhalterischen und wissenschaftlichen Nutzungsoptionen changierte.²⁸⁰ Die Scheibe, bei deren Drehung die Bilder auf beiden Seiten optisch zu einem dritten verschmelzen, konnte sehr einfach demonstrieren, dass die menschliche Wahrnehmung nicht so mit der Beschaffenheit der realen Objekte übereinstimmt, wie lange angenommen wurde. »The simplicity of this ›philosophical toy‹ made unequivocally clear the hallucinatory and fabricated nature of the image and the absolute rupture between perception and its objects.«²⁸¹

Crary beschreibt schließlich das Stereoskop und die Fotografie als die bedeutendsten Formen visueller Bildlichkeit (›visual imagery‹) des 19. Jahrhunderts.²⁸² Das stereoskopische Sehen ist dabei nicht auf fotografische Verfahren angewiesen – auch wenn das Stereoskop oft mit fotografischen Bildern ausgestattet wird –, sondern lediglich auf zwei Bilder, die denselben Ausschnitt in divergierenden Winkeln zeigen. Obwohl das Stereoskop auch aus zwei Bildern ein drittes erscheinen lässt, ist es nicht im gleichen Ausmaß mit den Effekten der Beweglichkeit von Bildern befasst wie der Film. Für Crary hat es jedoch eine bedeutende Funktion,

278 Vgl. ebd., S. 11.

279 Vgl. ebd., S. 15, S. 19f.

280 Die mit Thaumatrope, Phenakistiskop und Diorama verknüpften visuellen Effekte, vor allem das »predesigned unfolding of optical experience«, und die für ihren Genuss notwendig zu erlernenden kulturellen Praktiken münden schließlich unter anderem in das Kinodispositiv. (Vgl. ebd., S. 22.)

281 Ebd., S. 17.

282 Vgl. ebd., S. 24.

um die Veränderungen des Verständnisses vom räumlichen Sehen und von der Vorstellung denkbarer Positionen von Betrachter:innen zu beschreiben.²⁸³ Mit dem räumlichen Sehen werden vor allem Fragen zu Nähe und Distanz verbunden. Im Stereoskop hängen diese mit der Lust an der Nähe zwischen Objekt und Bild, an ihrer scheinbaren Greifbarkeit (»*tangibility*«)²⁸⁴ und der damit einhergehenden Taktilität zusammen.

No other form of representation in the nineteenth century had so conflated the real with the optical, an object with its image. The stereoscope as a means of representation was inherently *obscene*. It shattered the *scenic* relationship between viewer and object that was intrinsic to the fundamentally theatrical setup of the camera obscura.²⁸⁵

Das Stereoskop bringt Vorstellungen des zentralperspektivischen Denkens ins Wanken, da sie auf die von ihm erzeugten Bilder nicht zutreffen, die den Betrachter:innen stärker vor Augen führen, dass die Grundlage ihres Weltbezugs von »Divergenzwahrnehmungen« des Körpers maßgeblich abhängt. Crary beschreibt diesen Umstand so: »An observer no longer sees an image that has an intelligible or quantifiable location in space, but rather a hallucinatory composite of two dissimilar images whose positions refer to the anatomical structure of the observer's body.«²⁸⁶ Stereoskopische Bilder können ihren Effekt nur entfalten, wenn sie in einem bestimmten Abstand zu den Augen betrachtet werden. Das damit erzeugte Bild ist flüchtig und entsteht ausschließlich im Kopf der Betrachter:innen. Es evoziert damit Überlegungen zum Ineinanderfallen von Objekt und Bild und erzeugt eine Nähe und Intimität, die Crary schließlich im Begriff einer »körperlichen Dichte des Sehens« fasst.²⁸⁷

Fortschreibung der »körperlichen Dichte des Sehens« bei Linda Williams

Williams beschäftigt sich mit Pornografie als Körpergenre und im Sinne Foucaults als Wissensform über Sexualität, das heißt, ihr geht es darum, »wie Macht und Lust in Diskursen [um Pornografie] funktionieren«²⁸⁸. Williams versteht

283 Vgl. ebd..

284 Ebd., S. 28, Herv. i. Orig.

285 Ebd., S. 29, Herv. i. Orig.

286 Ebd., S. 30. Dies wird vor allem am Wheatstone-Stereoskop deutlich, bei dem die stereoskopischen Bilder je links und rechts von der betrachtenden Person angeordnet sind und zwei Spiegel in einem bestimmten Winkel dicht vor der Person zur Erzeugung des Bildes verwendet werden.

287 Diese Eigenschaften – scheinbare Nähe, Greifbarkeit, visuell erfahrbare Taktilität herzustellen – führten auch dazu, so Crary, dass stereoskopische Bilder vermehrt zur Herstellung von Pornografie verwendet wurden. (Vgl. ebd., S. 29.)

288 Williams, *Hard Core*, S. 8.

Pornografie nicht (nur) als Ausdruck von »Macht und Privilegien der Männer im Bereich der Sexualität«, sondern vor allem in Bezug auf die Position sexueller Minderheiten, »die einst als deviant galten«²⁸⁹. Sie geht von einer ›haptischen Unmittelbarkeit‹ von Bildern aus, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts massenhaft aufkamen und die eine Neuperspektivierung von Konzepten zu Visualität in der Moderne erforderlich machten. Williams bezieht sich dabei auf Jonathan Crary, der diese Entwicklung in *Techniques of the Observer* als einen Effekt der Verschränkung wissenschaftlicher und populärer diskursiver Praktiken beschreibt. Das Streben nach der technisch unterstützten Ausweitung des menschlichen Wahrnehmungsfeldes zum Zwecke der Wissenschaft und die Popularität ›optischer Spiele‹ und Unterhaltungsformen veränderten die visuelle Kultur im 19. Jahrhundert nachhaltig. Damit wurde ein neues Modell des Sehens notwendig, da so verfasste Bilder »BetrachterInnen einer *auf neuartige Weise körperlichen Unmittelbarkeit* sinnlicher Empfindungen aussetz[en]«²⁹⁰. Diese

haptische Unmittelbarkeit visueller Wahrnehmung [...] hat weder mit passiver Unterwerfung unter die Macht des Bildes noch mit dessen voyeuristischer Beherrschung zu tun. Vielmehr repräsentiert sie eine neue Ebene der Körperlichkeit innerhalb jener Observations-Maschinerie, die (vielleicht nicht so radikal, wie Crary es behauptet, jedoch in signifikanter Weise) mit einem entkörpernten Camera-obscura-Modell bricht.²⁹¹

Williams beschreibt dieses körperlich-unmittelbare Sehen als »eine Art Selbstbetrachtung, ein Verschwimmen der Unterscheidung zwischen dem Sehen hier drinnen und dem Objekt da draußen«²⁹². Laut Williams entsteht Obszönität, wenn man »in eine transparente Unmittelbarkeit erotisierter Selbstpräsenz eintaucht«²⁹³, wenn man also (visuelle) Eindrücke auf sich selbst, den eigenen Körper bezieht, der gesellschaftlich normalerweise in der Sphäre des Unsichtbaren verortet wird. Diese Unmittelbarkeit sei bei Pornografie sehr auffällig.²⁹⁴

Im Text »Pornografische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹« geht es Williams darum, eine auf den ersten Blick paradoxe Situation darzustellen. Das massenhafte Aufkommen sogenannter »schmierige[r] Pornobilder«²⁹⁵ ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde von einem öffentlichen Diskurs begleitet, der moralisch hoch aufgeladen war und sich in der strikten Ablehnung dieser Bilder

289 Ebd., S. 12.

290 Williams, »Pornografische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹«, S. 234, Herv. i. Orig.

291 Ebd., S. 240.

292 Ebd., S. 264.

293 Ebd.

294 Beschrieben wird von Williams damit auch die Klammer der von ihr so bezeichneten ›Körpergenres‹, die ganz besonders auf körperlich-sensorische Reaktionen abzielten; dazu zählen das Melodram, der Horrorfilm und die Pornografie.

295 Ebd., S. 226, Herv. i. Orig.

herstellte. Der als neu empfundene Grad an Obszönität in visueller Erotik und Pornografie »in Zeiten ihrer technischen Reproduzierbarkeit« ist aber Williams zufolge weder automatisch durch Fotografie, Film oder optische Spiele entstanden noch aufgrund eines exzessiven Realismus, der durch die indexikalischen Eigenschaften dieser Medien möglich wurde. Williams identifiziert hierzu zwei argumentative Sackgassen der feministischen Pornografie-Kritik: 1) Die »Überbewertung einer phallischen Herrschaft über jegliche Form fotografischer Darstellungen und besonders über jene, die Frauen repräsentieren«; sowie 2) die »Überbewertung eines angeblich infamen [schädigenden] Realitätseffekts«²⁹⁶. Sie kritisiert somit deterministische Vorstellungen in Bezug auf die Effekte von Pornografie sowie die »pauschale Homogenisierung aller BetrachterInnen«²⁹⁷ als »männlich-sadistisch«.

Die von Williams aufgeworfene »haptische Unmittelbarkeit visueller Wahrnehmung« lässt sich als medientechnische Praxis nachvollziehen – mit dem Verweis auf Bilder, die »bedient werden müssen«. Williams beschreibt das Sehen in diesem Zusammenhang mit Crary als mit einer spezifischen Taktilität ausgestattet. Sie spricht von einer »neuen Taktilität« der Handhabung massenproduzierter Bilder, »sei es eine Lithografie, eine Fotografie oder ein stereoskopisches Bild«,²⁹⁸ da diese erstmals Formate annahmen, die von Hand zu Hand gehen konnten. Zu dieser Taktilität gehört außerdem die Interaktion mit visuellen Apparaten und durch die eigene Handhabung auch ein relativ unabhängig bestimmbares Zeitregime.

Abbildung 1 setzt eine Frau in bürgerlichem Interieur in Szene. Die Abbildung zeigt eine der 54 teilweise kolorierten und mit handschriftlichen Anmerkungen versehenen stereoskopischen Aufnahmen des Bestands Felix Batsy. Dabei handelt es sich um ein Stereobildpaar (je zwei Bilder desselben Motivs), das mit Sehwindifferenz aufgenommen und auf Karton geklebt wurde. Das Stück Karton schiebt man schließlich in einen Betrachter, um den richtigen Abstand zu den Augen einzuhalten (vgl. Abb. 2). Das stereoskopische Bild inszeniert die erotische Pose einer Frau, die eine Schönheit und Ordnung entfaltet, wie sie Stadt- oder Landschaftsaufnahmen entspricht.

Solche Bilder kommen den akzeptablen Formen visuellen erotischen Genießens im Bürgertum vielleicht am nächsten – Abbildung 1 verweist jedenfalls auf eine entsprechende visuelle Codierung. Das tatsächlich damit erzeugbare Bild ist an dieser Stelle nicht reproduzierbar. Da es flüchtig ist und ausschließlich im Kopf der Betrachter:innen entstehen kann, ist es dem Filmbild in gewisser Weise ähnlicher als der Fotografie. Das Stereoskop verweist insofern als »predesigned unfol-

296 Ebd., S. 230.

297 Ebd.

298 Ebd., S. 246.



Abb. 1 & 2: Stereoskopische Fotografie, aus: Teilnachlass Felix Batsy, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 1368, Archivbox 6; Beispiel für einen stereoskopischen Betrachter, aus: Kurt Tauber / Deutsches Kameramuseum Plech, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0.

ding of optical experience«²⁹⁹ über sich hinaus auf weitere Bilder und die Prozesse ihrer Herstellung. Die hier sichtbare Verschränkung von Taktilität, Blickregime und akzeptablen Formen erotischen Sehens liefert ein Modell dafür, wie visuelle Kultur Körper und Begehren reguliert – damit lässt sich auch Benjamins Analyse von Nähe/Ferne und Rekontextualisierung als Methode aktualisieren.

Die optischen Spiele der 1830er- und 1840er-Jahre zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihre Mechanik und das Hergestelltwerden ihrer Bilder sowie die spezifische

299 Vgl. Crary, »Techniques of the Observer«, S. 22.

sche Form der Disziplinierung (»subjection« bzw. Unterwerfung) ihrer Betrachter:innen mitausstellen.³⁰⁰ Jedoch sei dies auch der Grund ihres Verschwindens gewesen; sie seien laut Crary irgendwann nicht mehr »phantasmagorisch« oder verschleiern genug gewesen und hätten zu viel von ihrer Wirkungsweise preisgegeben.³⁰¹ Diese Preisgabe habe bei der Fotografie in dieser Form nicht stattgefunden und sie sei zu diesem historischen Zeitpunkt gerade deshalb anschlussfähiger an »older »naturalistic« pictorial codes«³⁰² gewesen. Crary erklärt dies aber vor allem mit den damaligen Beschränkungen technischer Möglichkeiten. Entgegen seiner Einschätzung bin ich jedoch der Ansicht, dass gerade die Greifbarkeit (tangibility) der Bilder jenes Moment ist, das die Fotografie (scheinbar) besser umsetzt, wohingegen die Bilder, die Stereoskop, Phenakistiskop oder auch Thaumatrope erzeugen, immer schon darauf verweisen, dass sie flüchtig und vergänglich sind und immer wieder neu erzeugt werden müssen.³⁰³ Die scheinbare Objektivität und buchstäbliche Greifbarkeit der Fotografie – und in ihrer Erweiterung die Möglichkeit der Archivierbarkeit, sie neu anzuordnen und flexibleren Veränderbarkeit – könnten daher zu einem gewissen Anteil die Durchsetzung der fotografischen Medien als dominante visuelle Praxis befördert haben, was auch Crary als eine Veränderung der Bedürfnisse und Sehgewohnheiten (»needs and uses«) andeutet.³⁰⁴

»Neues Sehen« bei Crary und Benjamin

Crarys Konzeption einer Veränderung des Sehens in der Moderne mit Benjamins Auffassungen zu diesem Thema zu vergleichen, bietet zahlreiche Annäherungsmöglichkeiten. Ein Anhaltspunkt findet sich bereits in Crarys Definition der Betrachter:in, im englischen Original als »observer« bezeichnet und von »spectator« wie folgt abgegrenzt:

Unlike *spectare*, the Latin root for »spectator,« the root for »observer« does not literally mean »to look at«. Spectator also carries specific connotations, especially in the context of nineteenth-century culture, that I prefer to avoid – namely, of one who is a passive onlooker at a spectacle, as at an art gallery or theater. In a sense more pertinent to my

300 Vgl. ebd., S. 33.

301 Ebd., S. 35.

302 Ebd.

303 Oder vielleicht ist hier von einer anderen Form der Greifbarkeit auszugehen, die sich auf die frühere Vorstellung einer starken Verbindung von Tast- und Sehsinn bezieht, wie beispielsweise bei Descartes.

304 Vgl. ebd., S. 33.

study, *observare* means ›to conform one's action, to comply with[,] as in observing rules, codes, regulations, and practices.³⁰⁵

Crarys Betrachter:in ist ein Effekt der sich verändernden medialen Umgebungen in der Moderne, die gleichzeitig die Art und Weise betreffen, wie Individuen subjektiviert und reguliert werden. In diesem Zusammenhang nimmt Crary in seinen Texten immer wieder Bezug auf Foucault und andere französische Denker sowie auf Benjamin.³⁰⁶ Die neuen urbanen Räume, neue Technologien sowie ökonomische und symbolische Formen, die im Alltag der Menschen fortan Bedeutung erlangten und mitherstellten, fließen alle in diese Neuauslotung von Wahrnehmungen und Handlungsmöglichkeiten ein. Daraus resultiert: »There is never a pure access to a single object; vision is always multiple, adjacent to and overlapping with other objects, desires, and vectors.«³⁰⁷

Die Möglichkeit einer anderen Physis, in der Bild und Leib einander durchdringen, erlaubt nicht zuletzt einen genaueren Blick auf Verschränkungen von Perspektiven auf Körper, Leiblichkeit und Bilder.³⁰⁸ Benjamins Leib- und Bildraum, als ein Moment des »sinnlich-leibhaften Involviertsein[s] in die Wahrnehmungssituation, die die Möglichkeit einer anderen Physis eröffnet«³⁰⁹, kann hier mit einer Tendenz in den Wissenschaften und der Unterhaltung im frühen 19. Jahrhundert gegengelesen werden, die das Sehen und die menschliche Wahrnehmung immer mehr als eine feinjustierte Abfolge komplexer physiologischer und kultureller Prozesse denkt, wie oben mit Crary skizziert. Crary spricht schließlich aufgrund aller Befunde, die er vorbringt, von »fully embodied viewer«³¹⁰ und »carnal density of vision«, die in der deutschen Version von Williams Text mit ›körperlicher Dichte des Sehens‹ übersetzt wurde. Das Wort ›carnal‹ könnte aber auch mit ›sinnlich‹, ›sexuell‹ und ›fleischlich‹ übersetzt werden.

Obwohl Crary nie den gesellschaftspolitischen Horizont aus den Augen verliert, wenn er etwa Foucault heranzieht, ist er im Vergleich zu Benjamin mehr damit beschäftigt, Trugschlüsse der medienkulturwissenschaftlichen Historiografie aufzudecken (d. h. die gedachte gerade Linie von der Camera obscura zur Filmkamera), als ein Konzept anhand einer literarisch-sprachlichen Arbeitsweise zu entwickeln, das politische Sprengkraft hat, wie Benjamin dies tut. Crary bezieht

305 Crary, *Techniques of the Observer*, S. 5f.

306 In Bezug auf Benjamin streicht Crary heraus, dass dieser vor allem »das heterogene Gewebe von Ereignissen und Objekten, aus dem Betrachtende in diesem Jahrhundert bestanden«, in seinen Schriften abgebildet habe. Eigene Übersetzung von: »the heterogenous textures of events and objects out of which the observer in that century was composed«. (Ebd., S. 19.)

307 Ebd., S. 20.

308 Vgl. Kapitel 3 in dieser Arbeit.

309 Christian Schulte, »Laboratorium Film«, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 63/2014, Heft 3/4, S. 60–84, hier S. 81.

310 Crary, *Techniques of the Observer*, S. 136.

sich außerdem stark auf Phänomene und Erkenntnisse des frühen 19. Jahrhunderts, die nicht unbedingt mit fotografischen Medien zusammenhängen, sondern allgemeiner mit der Erforschung menschlicher Wahrnehmung. Der Leib- und Bildraum sowie zahlreiche Überlegungen zu den veränderten Bedingungen der Wahrnehmung in der Moderne (bspw. im Kunstwerk-Aufsatz) beziehen sich bei Benjamin vor allem auf den frühen Film.³¹¹ Beide, körperliche Dichte des Sehens bei Cray und Leib- und Bildraum bei Benjamin, schöpfen schließlich aus den Verschiebungen und Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts, die von einer zunehmenden Nähe zum Körper geprägt sind und durch wissenschaftliche Forschung ebenso angetrieben wurden wie durch die Erschließung neuer Möglichkeiten der Unterhaltung mittels optischer Spiele und die Veränderungen alltäglicher Wahrnehmungen durch die Industrialisierung.

In diesem Kapitel wurde gezeigt, dass die Fotografie bei Benjamin als epistemologisches Modell fungiert, um zentrale Themen zu bearbeiten. Dazu zählen Wahrnehmungsverschiebungen durch neue Medien (Aura/Neues Sehen), Erinnerung als archäologische Praxis (Freud/Proust/Berliner Kindheit) sowie Praktiken der Aneignung und Neuordnung (Sammler, Album/Atlas) in ihrer wechselseitigen Vermittlung. Cray und Williams präzisieren diesen Zusammenhang als historische Transformation eines nunmehr verkörperten Begriffs des Sehens (körperliche Dichte/haptische Unmittelbarkeit) und machen damit sichtbar, dass sich Benjamins Denken zwischen Entgrenzung und Aneignung auf Bilder und visuelle Kultur als zentralen Katalysator für neue Wahrnehmungs- und Subjektivierungsweisen der Moderne bezieht.

Diese Überlegungen münden nun in den Topos des »Leib- und Bildraums«, der bei Benjamin das Verhältnis von körperlicher Erfahrung und visueller Kultur im frühen Film fasst. Das folgende Kapitel erweitert den bisherigen analytischen Rahmen daher um das Filmbeispiel *Mysterium des Geschlechts* (1933), um zu zeigen, wie Rekontextualisierung und Verschränkung als Verfahren gewaltvolle Bildpraktiken irritieren und alternative Perspektiven auf Körper und Geschlecht eröffnen können.

311 Wie Sigrid Weigel beschrieben hat, sind mit dem Leib- und Bildraum jedoch auch Überlegungen zu sprachlichem Vermögen und zur Unzulänglichkeit der Wahrnehmung des eigenen Körpers verbunden. Siehe den Abschnitt »Leib- und Bildraum« vor dem Hintergrund *performativer Denk- und Schreibe* in dieser Publikation.

Kap. 3:

Verschränkungen von Leiblichkeit und Filmbild:

›Leib- und Bildraum‹ und *Mysterium des Geschlechts*

Dieses Kapitel untersucht, wie sich im Ineinanderfallen von Leiblichkeit und Filmbild widersprüchliche Relationen eines gewaltvollen Filmerbes beschreiben lassen. Am Beispiel von *Mysterium des Geschlechts* (1933) interessiert mich, wie queere Sichtbarkeiten, medizinische Autorität und normierende Gewalt in eine gemeinsame, affektiv wirksame Bildordnung geraten. Im Zentrum steht die Frage danach, wie der Topos des ›Leib- und Bildraums‹ nicht nur neue Perspektiven auf Gewalt, Geschlecht und Marginalisierung eröffnet, sondern auch ein kritisches Potenzial birgt, das die Grenzen von Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibungen als prekär und verschiebbar sichtbar werden. Aufbauend auf Kapitel 2 wird die Spannung von Entgrenzung und Aneignung damit vom fotografischen Modell auf das filmische Dispositiv übertragen.

Das Kapitel gliedert sich in zwei zentrale Abschnitte. Im ersten Abschnitt liegt der Fokus auf der Beschreibung des Films *Mysterium des Geschlechts* und auf der Frage, wie sich mit dem Topos des ›Leib- und Bildraums‹ die Ambivalenzen gewaltvoller Bilder, ihre affektive Wirksamkeit und ihre Möglichkeiten der Rekontextualisierung beschreiben lassen. Im zweiten Abschnitt wird die Genealogie des ›Leib- und Bildraums‹ in Benjamins Schriften rekonstruiert und nach seinem Potenzial als medienanalytisches Instrument gefragt. Die Dimension des Körpers fungiert dabei als Vermittler zwischen der Erfahrungswelt der Figuren und dem affektiven Raum des Publikums.

Mysterium des Geschlechts ist aus (queer-)feministischer Perspektive problematisch, da der Film reaktionäre homo-, inter- und transphobe Perspektiven ins Werk setzt und medizinische Bilder der ›Richtigstellung‹ mit Szenen queerer Sichtbarkeit verschränkt. Die folgende Analyse schlägt daher keine Entlastung des Films vor. Vielmehr nimmt sie diese antiemanzipatorischen Setzungen ernst und fragt zugleich nach den Ambivalenzen und Verschiebungen, die in der Montage unterschiedlicher Bildregister sichtbar werden. Gerade diese Montage bewirkt, dass die Bilder nicht restlos im Autoritarismus medizinischer Bedeutungszuschreibungen aufgehen, sondern als konflikthafte Konstellationen

lesbar werden, in denen Normierung, Affizierung und andere Blickordnungen zugleich wirksam sind.

Um den analytischen Ertrag des Topos zu präzisieren, gehe ich im Folgenden von drei Dimensionen des ›Leib- und Bildraums‹ aus. Erstens erscheint er als Schwellenfigur, in der Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, Nähe und Ferne sowie Eindeutigkeit und Uneindeutigkeit prekär werden. Zweitens fungiert er als Montageraum, in dem Erkenntnis aus Anordnung, Unterbrechung und der Relation heterogener Bilder entsteht. Drittens wird er als leiblich-affektive Resonanz fassbar, in der Wahrnehmung nicht distanziert, sondern körperlich situiert und potenziell kollektiv verfasst erscheint.

Unterwelten, Innervationen und Fragen zum Umgang mit einem gewaltvollen Filmerbe

Mysterium des Geschlechts ist ein 1933 erschienener österreichischer Film des Regisseurs Lothar Golte, der von der Wiener Atlantis-Film Ges.m.b.H produziert wurde.³¹² An der Produktion waren mehrere zu dieser Zeit praktizierende Ärzte beteiligt, die bei Operationen gefilmt wurden oder deren Fachkenntnisse und Experimente in der Rahmenhandlung Erwähnung finden.³¹³ Die Hauptrollen spielten Otto Hartmann (Felix), Renée Lansky (Elisabeth) und Traute Braun (Lucy). In einer Mischung aus medizinischem Aufklärungsfilm und Spielfilm

312 Zu sehen war der Film in Wien 1933 im Buchs-Kino, 2. Bezirk, Kärntner-Kino, 1. Bezirk, Haydn-Kino, 6. Bezirk, und dem Votivpark-Kino im 9. Bezirk. (Vgl. o. A., *Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau* 383/1933, Back-Cover.) Eine Kopie des Films befindet sich im Filmarchiv Austria. Ich danke dem Filmarchiv und insbesondere Kristina Höch für die Bereitstellung des Materials und die zahlreichen Hinweise und Hilfestellungen in allen Belangen der Recherche und Kontextualisierung des Films und seiner Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Alle Filmstills stammen von dieser Kopie.

313 Namentlich genannt werden Dr. Abraham, Professor Peham, Hofrat Dr. Teilhaber und Professor Voronoff. (Vgl. o. A., »Der Film ›Mysterium des Geschlechts‹«, in: *Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau*, S. 10.) Katrin Pilz hat außerdem gezeigt, dass sich nach dem Ersten Weltkrieg ein Interesse an Aufklärungsfilmen entwickelte, das von medizinischen Fachkräften unterstützt wurde, sodass sich zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Mysterium des Geschlechts* 1933 bereits eine gewisse Erfahrung des Kinopublikums mit expliziten medizinischen Bildern annehmen lässt. Pilz' Text behandelt vor allem die Filme *Die Hygiene der Ehe* (R: Erwin Junger, AT 1922) und *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* (R: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, DE 1919/20). An beiden Filmen hat laut Pilz der Gynäkologe der Wiener Frauenklinik Heinrich Peham (1871–1930) mitgewirkt, von dessen lehrfilmischem Material auch Teile in *Mysterium des Geschlechts* eingegangen sein könnten. (Vgl. Katrin Pilz, »Aufklärung? Abschreckung? In der mit Sexualität gespannten Atmosphäre des Kinos? Sexualität in Wiener klinischen und populärwissenschaftlichen Filmen der Moderne«, in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo, Christina Wieder [Hg.], *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen*, Wien / Berlin: Mandelbaum 2018, S. 54–76.)

wird die Handlung durch die Auseinandersetzung zweier Medizinstudierender, Elisabeth und Felix, angetrieben, die sich durch ihre Studienmaterialien arbeiten. Im Film werden schließlich über die Erzählung in Form einer ›scientia sexualis‹³¹⁴, die durch thematisch-szenische Tableaus dargestellt wird, viele unterschiedliche Themen angesprochen, die mit Geschlecht(ern) bzw. unterschiedlichen Genderkonstruktionen und Sexualitäten zu tun haben. Themen sind lesbisch-schul inszenierte Subjektivierungen, Cross-Dressing, Drag, das Geschlecht ›bestätigende‹ Operationen durch eine Kolpopoese (Vaginoplastik) sowie die Gefahren, aber auch die Skandalisierung nachlässig durchgeführter Schwangerschaftsabbrüche. Auch Informationen zum Geburtsvorgang und zu zeitgemäßen Verhütungsmitteln, zu Säuglingspflege, Schwangerschaftstests oder sogenannten ›Verjüngungsoperationen‹ werden vermittelt.³¹⁵

Die Filmhistorikerin Katrin Pilz beschreibt frühe Wiener Sexualhygienefilme als hybride Formate, die oft aus medizinischen Bewegtbildern (teilweise älterem Lehrmaterial oder anderen dokumentarischen Filmen) und fiktionalen Rahmenhandlungen montiert wurden.³¹⁶ Sie wurden damit zum Vorbild für spätere populärwissenschaftliche Sexualaufklärungsfilme. Dies trifft auch auf *Mysterium des Geschlechts* zu, wo formal zwei Stränge von Filmbildern erzeugt werden; es kommen aber auch zahlreiche diese Grenzen wieder verwischende Strategien zum Einsatz, wie etwa Überblendungen oder mikrokinematografische Animationssequenzen, die auch die strengen medizinischen Sequenzen formal aufbrechen.

Wie zwischen schockierenden Bildern und solchen aufklärerisch wirkender medizinischer Praxis unterschieden werden kann, war seit Beginn der ersten Produktionen eine heftig umstrittene Frage, da für Mediziner:innen und Lai:innen unterschiedliche Register von Bildern als zumutbar galten.³¹⁷ Mit den vielen Einstellungen, die Geschlechtsorgane direkt zeigen, dürfte *Mysterium des Geschlechts* durchaus Widerstand entfacht haben.³¹⁸ In Bezug auf die kontroversen Debatten zu solchen Filmbildern stellt Pilz aber heraus, dass es insbesondere Fragen der politischen Positionierung waren, die den Boden für Skandale bereiteten, denn inhaltlich seien Medizin- und sexuelle Aufklärungsfilme, die in der Zwischen-

314 Michel Foucaults Begriff des Sexualitätsdispositivs (vgl. *Der Wille zum Wissen* [1976]) beschreibt ein Setting, das es Menschen ermöglicht, sich und andere über Sexualität zu definieren, und damit die Grundlage für Einordnungen in sexuelle Hierarchien, Kontrolle und Disziplinierung über Sexualität bildet (›Wissens-Macht‹). Foucault unterscheidet dabei zwei Auseinandersetzungsformen: die ›scientia sexualis‹, die wissenschaftliche Beschäftigung mit Sexualität (im Westen), und die ›ars erotica‹, die sich mit den Sinnen und mit sexuellen Praktiken beschäftigt.

315 Vgl. o. A., »Der Film ›Mysterium des Geschlechts‹«, S. 10.

316 Vgl. Pilz, »Aufklärung? Abschreckung? In der mit Sexualität gespannten Atmosphäre des Kinos?«, S. 63.

317 Vgl. ebd., S. 56.

318 Vgl. ebd., S. 57.

kriegszeit in Wien jeweils von christlich-sozialer oder sozialdemokratischer Seite unterstützt wurden, oft kaum zu unterscheiden. Die Differenz bestehe lediglich darin, wer welche Filme unterstützt und wie diese Unterstützung in einer moralisierenden Atmosphäre strategisch unterwandert und politisch instrumentalisiert werden konnte.³¹⁹ Durch die cineastische Rahmenhandlung kann *Mysterium des Geschlechts* nicht als rein klinischer Aufklärungsfilm verstanden werden.

Jack Halberstam hat sich in einem Text zu Fotografien von queeren und trans Personen aus den 1930ern zu unterschiedlichen Herangehensweisen von Fotograf:innen in dieser Zeit geäußert.³²⁰ In »Queer Faces« geht es um die Arbeiten der Fotograf:innen Gyula Halász/Brassaï (1899–1984) und Cecile Beaton (1904–1980), die in den 1920er- und 1930er-Jahren in Bars und Lokalen in der Pariser Subkultur fotografierten. Brassaï wollte damit Repräsentant:innen einer »Unterwelt« einfangen, welche nicht nur einen Ort absoluter Differenz markiert, sondern den eines Spektakels der Anderen. Halberstam erprobt eine emanzipatorische Aneignung dieser Bilder, indem er zunächst die Intentionen und den produktionsethischen Kontext des Fotografen von seinen Fotografien trennt und auf multiple Möglichkeiten ihrer (Re-)Kontextualisierung und (Um-)Deutung verweist. Dies leistet er mit einer Erweiterung von Brassaïs »Blicken«, die auf die Bilder treffen und unterschiedliche Wahrnehmungen auslösen. Auch über widersprüchliche oder sogar widerständige Wahrnehmungen, wie eine unerwartete Responsivität der Bilder, die im Falle von Halberstams Beispielen schließlich in einen »transgender look« umschlagen,³²¹ kann eine Perspektivierung der Fotografien als Teil eines historischen queeren bzw. trans Archivs vorgenommen werden. Mit Cecile Beatons Bildern von Gertrude Stein geht Halberstam schließlich auf das »störende Potenzial« von »Unterwelten« als Orten von ambigen Grenzüberschreitungen in Genderperformativität und Heteronormativität ein.³²²

In ähnlicher Weise ermöglichen es uns kollektiv erzeugte und erschlossene Filmbilder – im Sinne des von Benjamin vorgestellten emanzipatorischen Poten-

319 Vgl. ebd., S. 60f.

320 Vgl. Halberstam, »Queer Faces«, S. 96–108.

321 Vgl. ebd., S. 98. Halberstam verwendet hier einen Begriff des responsiven Zurückblickens (»looking back«), angelehnt an einen Begriff, wie ihn Nicholas Mirzoeff in seinem Buch *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (2011) entwickelt hat.

322 Vgl. Halberstam, »Queer Faces«, S. 99f. Mit Heteronormativität ist nach Lauren Berlant und Michael Warner ein Zusammenspiel folgender Parameter gemeint: »institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seem not only coherent – that is, organized as a sexuality – but also privileged. [...] It consists less of norms that could be summarized as a body of doctrine than of a sense of rightness produced in contradictory manifestations – often unconscious, immanent to practice or to institutions. Contexts that have little visible relation to sex practice, such as life narrative and generational identity, can be heteronormative in this sense, while in other contexts forms of sex between men and women might not be heteronormative.« (Lauren Berlant, Michael Warner, »Sex in Public«, in: *Critical Inquiry* 24/2, 1998, S. 547–566, hier S. 547, FN 1.)

zials von Film –, neue oder sogar widersprüchliche Perspektiven einzunehmen. Dieser Gedanke leitet sich von einem Medienbegriff ab, der auch dem Leib- und Bildraum zugrunde liegt. Ihm folgend fasst Benjamin Film als sinnliche Erweiterung und als Ausdehnung des sensorischen Wahrnehmungshorizontes, wie Mi-riam Hansen erläutert:

[T]he politics of innervation suggested in the surrealism essay interrelates the fragmentation of the individual temporal body (qua *Körper*) with the simultaneous constitution of a collective body (qua *Leib*) or bodily collective, which is both agent and object of the human interaction with nature. Within this anthropological-materialist framework, then, technology has endowed the collective with a new *physis* that demands to be understood and re/appropriated, literally incorporated, in the interest of the collective; at the same time, technology (qua second technology) has provided the medium – film – in which such reappropriation can and should take place. The utopian imagination at work here can be traced back in part to Benjamin's early messianic speculations on »Perception and Body.« As Gertrud Koch argues, film would have supplied Benjamin with an answer to the perceptual limitations of the individual human body, in particular the old Machian problem that we cannot view our own body as an integral shape. [...] As a prosthetic extension of our perception, Koch interpolates, film gives us a more complete vision of ourselves (for instance, through variable framing and editing).³²³

Die nun folgende Beschreibung einer Szene aus *Mysterium des Geschlechts*, die in einem nicht benannten Lokal der Wiener »Unterwelt« der 1930er spielt, ist angelehnt an die bei Halberstam skizzierte Vorgehensweise einer (Re-)Kontextualisierung. In einem Ankündigungstext in der Zeitschrift *Mein Film* werden Handlung und Bebilderung des Films apologetisch beschrieben. Mediziner:innen müssten sich schließlich »dem Übel« devianter Sexualitäten und Geschlechter stellen, »um den Weg für eine Heilung zu finden«³²⁴ – die Themen des Films scheinen einer Legitimation zu bedürfen. Das damit einhergehende Spektakel, die Lust an Voyeurismus und der damit zum Verkauf stehende Einblick in Verbotenes – sowohl die queere »Unterwelt« als auch die medizinische Praxis – bleiben unbe-
nannt, werden aber effektiv wirksam.

323 Hansen, *Cinema and Experience*, S. 141f.

324 »Ein wichtiges Kapitel ist [...] das der widernatürlichen Veranlagung. Der Sexualarzt hat schon längst erkannt, daß eine solche Veranlagung als Krankheit und nicht als Laster gewertet werden muß. Die Heilung kann demzufolge auch nur die Aufgabe des Arztes sein. Es gibt aber kaum ein zweites Leiden, das so schwierig zu behandeln ist, da es in engster Beziehung mit der seelischen Verfassung des Betroffenen steht. Der normale Mensch wird sich in den meisten Fällen von solchen Kranken abgestoßen fühlen. Der Arzt aber muß dem Übel auf den Grund gehen, um den Weg für eine Heilung zu finden. Und wo alles versagt, muß der Chirurg eingreifen. Der Film bringt derartige Operationen.« (O. A., »Der Film »Mysterium des Geschlechts«, S. 10.)





Abb. 3–6: Szenen im Lokal, Filmstills aus *Mysterium des Geschlechts*, R: Lothar Golte, AT 1933.

In der Unterwelt

Felix lädt Elisabeth, bezugnehmend auf eine gemeinsam besuchte Psychiatricvorlesung, zu einem Rendezvous in ein unbenanntes Lokal ein, in dem sich ›sexuell abnorme Menschen‹ treffen sollen. Dort lernen sie Lucy kennen, die die beiden sofort als Fremdlinge ausmacht. In der dritten Szene des Films beobachten Felix und Elisabeth die Gäste im Lokal – deviantes Begehren wird hier vor allem durch intensive Blickkontakte und Berührungen im Gespräch oder beim Tanzen dargestellt. Es wird Cross-Dressing von als Frauen lesbaren Personen gezeigt.³²⁵ Eine Paartanzsequenz folgt, in der jeweils Frauen mit Frauen und Männer mit Männern tanzen – aber auch Frauen mit Männern. Fokussiert wird dabei auf Details,

325 Eveline Kilian beschreibt in einem Aufsatz aus den späten 1990ern, wie Cross-Dressing und andere Praktiken, die den streng kontrollierten Binarismus männlich-weiblich stören, ab dem 19. Jahrhundert in medizinisch-psychologischen sowie literarischen Diskursen unterschiedlich Niederschlag fanden. Zu diesem Zweck untersuchte sie einerseits vor allem Materialien der Sexualforscher und Ärzte Magnus Hirschfeld und Havelock Ellis und andererseits literarische Quellen von Virginia Woolf, Aimée Duc (Minna Wettstein-Adelt), Radclyffe Hall und Djuna Barnes. In den Texten der Literatinnen* werden laut Kilian vor allem kulturelle Faktoren, die Sexualitäten und Gender konstituieren, verhandelt und meist eine (subtile) Öffnung von Konzepten evoziert. Hirschfeld und Ellis hingegen vertraten zwar beide für diese Zeit liberale Ansichten in Bezug auf Sexualitäten und Gender, ihre Arbeiten blieben aber dennoch immobilen Typenbildungen und biologistischen Argumentationen verhaftet, wie etwa Hirschfelds ›Drüsenformel‹ oder Ableitungen des Sexualverhaltens aus dem Körperbau. Aus ihren und ähnlichen Arbeiten stamme außerdem die Annahme, Cross-Dressing und Transvestismus wären unmittelbar mit Homosexualität verbunden. (Vgl. Eveline Kilian, »Cross-Dressing im psychologischen und literarischen Diskurs der Moderne«, in: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl [Hg.], *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 1998, S. 275–297.)

unter anderem die Beine der Tanzenden, dann auf einzelne Paare. Begehren kommt durch intensive Blickkontakte und körperliche Nähe zum Ausdruck (vgl. Abb. 3–6).

Die darauffolgende Chanson-Einlage von Madame Revue, die in auffälligem Kleid mit hoher Stimme zu Klavierbegleitung singt und alle in ihrer »Welt aus Lust und Fröhlichkeit« begrüßt, entpuppt sich als Drag-Performance. Madame Revue zieht ihre auffällige, raumgreifende Robe aus dem letzten Jahrhundert aus und trägt darunter ein Variété-Outfit mit Federn, Strapsen und kurzem Paillettenkleid. Sie singt ein Loblied auf ihren Körper – »die fescen Beine, die schlanke Hand und die moderne Figur«, ein »Kunstwerk der Natur« – und verweist in einer Strophe auch auf eine der wichtigsten afroamerikanischen Tänzerinnen der 1920er – »wie die Baker Joséphine« –, mit der sie sich als gleichgesinnter »Freudenspender« in Beziehung setzt. Elisabeth ist begeistert von Madame Revues Performance und liest sie als weiblich. Sie wird von Lucy jedoch korrigiert, dass es sich um einen Mann handle. Felix und Elisabeth steht daraufhin nur noch entrüstet der Mund offen (vgl. Abb. 7–10).





Abb. 7–10: Madame Revues Performance, Filmstills aus *Mysterium des Geschlechts*, R: Lothar Golte, AT 1933.

Das Bild, das sich Elisabeth und Felix von Madame Revues Körper und Performance machen und von dem sie auf deren vergeschlechtlichte Subjektivität schließen, basiert auf normalisierten Konventionen der Wahrnehmung von Geschlecht, die gesellschaftliche Ein- und Ausschlüsse produzieren. Dieser Prozess kann frei nach Judith Butler mit dem Gedanken kontextualisiert werden, dass Körper erst durch performativ-diskursive Praktiken hergestellt werden und nicht ›natürlich‹, das heißt nur biologisch, gegeben sind.³²⁶ Unterschiedliche Formen von Bildern sind an der Formung und Normierung von Körpern maßgeblich beteiligt, sowohl Vorstellungen als auch physische Bilder in Form fotografischer Medien. Die Verwandlung von Madame Revue wird für das Publikum schließlich konkret hinter der Bühne beim Abschminken und Dekostümieren nachvollzieh-

326 Vgl. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ›Sex‹*, London / New York: Routledge 1993.

bar. Madame Revue legt ihre Drag-Figur (materiell) vollständig ab und zieht einen Anzug an, um in ihre männlich vergeschlechtlichte Alltagsrolle zurückzukehren.

In der folgenden Sequenz unterhalten sich die gezeigten Menschen miteinander, betrachten nicht gezeigte Bilder oder Postkarten, rauchen, trinken und tanzen. Sie amüsieren sich. Die Stimmung ist ausgelassen und intim. Man ist unter sich. Manche Charaktere werfen sich funkelnde, verschrobene oder flammende Blicke zu. In dieser Sequenz gibt es auffallend viele Nahaufnahmen der Gesichter, besonders der Frauen (vgl. Abb. 11–12). Die meisten von ihnen blicken in unterschiedlichen Einstellungen an der Kamera vorbei in einen nicht gezeigten Bereich – eine Frau blickt direkt in die Kamera. Kamera und Schnitt deuten darauf hin, dass Elisabeth und Felix nun alle Menschen um sie herum noch genauer beobachten, weil sich nach der Erfahrung mit Madame Revue jede:r als geschlechtlich ›uneindeutig‹ entpuppen könnte. Die Szene im Lokal endet damit, dass Elisabeth und Felix, überfordert durch die Eindrücke und mögliche Bedeutung ihrer Beobachtungen, einen Ausweg über die damaligen Erklärungsangebote der Medizin suchen.³²⁷



327 Elisabeth: »Wenn so veranlagte Menschen heiraten ... « – Felix: » ... muss die Ehe natürlich unglücklich sein. Ihr sexuelles Empfinden ist doch abnormal! Das Zusammenleben mit dem normalen Partner ist für beide Teile unerträglich.« – Elisabeth: »Morgen operiert Professor Apt einen männlichen Patienten, der sein Geschlecht verändern lassen will. Einige Fälle sollen ausgezeichnet gelungen sein.«



Abb. 11 & 12: Nahaufnahmen, Filmstills aus *Mysterium des Geschlechts*, R: Lothar Golte, AT 1933.

Folgt man der Logik der Montage, handelt es sich dabei um einen Verweis auf die vermeintliche Pathologie des Verhaltens, das zwar auch an authentische Wünsche geknüpft gedacht, aber dennoch mit medizinischer Autorität als ›krank‹ und defizitär dargestellt wird – und das, obwohl es nicht unbedingt dem Stand der medizinischen Forschung zu diesem Zeitpunkt entsprach. Im Film wird jedenfalls postuliert, es gebe die Möglichkeit, das ›abnormale‹ Begehren durch medizinische Verfahren ›richtigzustellen‹, also die Körper (und damit die Persönlichkeit) durch Technologie an jene Norm heranzuführen, die als ›gesunder Durchschnitt‹ vorgestellt wird. Wie das geschehen kann, wird in der übernächsten Szene deutlich, in der eine Kolpopoese gezeigt wird, also ein chirurgischer Eingriff, mit dem eine Vagina geformt wird.³²⁸

328 In *Mysterium des Geschlechts* werden nur erwachsene Patient:innen gezeigt, die ›geschlechtsangleichende‹ Operationen durchführen lassen. Diese Operationen sind insbesondere bei intersex Personen heute sehr umstritten, da Menschen meist im Kindesalter – ohne medizinische Indikation – zur Annahme eines spezifischen Geschlechtes gezwungen wurden, um der binären Norm zu entsprechen. Die dazu durchgeführten Operationen sind nicht nur massive Eingriffe in die körperliche Integrität einer Person und mit großen Schmerzen und langen Therapien verbunden, sie führen auch dazu, dass ›umoperierte‹ intersex Personen (in den meisten Fällen) keine eigenen leiblichen Kinder mehr zeugen können. Auch viele Personen, die sich transgender identifizieren, lassen mittlerweile aus oben genannten Gründen keine geschlechtsangleichenden Operationen vornehmen. Für einen repräsentationskritischen Ansatz zu intersex Darstellungen in US-amerikanischen Medizin-Serien der frühen 2000er- bis 2010er-Jahre vgl. Viola Amato, *Intersex Narratives. Shifts in the Representation of Intersex Lives in North American Literature and Popular Culture*, Bielefeld: transcript 2016.

Im Kreißsaal

Die medizinischen Szenen verschieben die im Lokal eröffnete Uneindeutigkeit in das Register der *scientia sexualis*: Was zuvor als soziale und visuelle Ambivalenz erschien, soll nun durch medizinische Autorität fixiert und ›richtiggestellt‹ werden. Kathrin Peters' Buch *Rätselbilder des Geschlechts* (2010) verhandelt mediale Diskurse zur Geschlechterdifferenz um 1900 und ergründet, wie diese intrinsisch mit der medizinischen Fotografie und anderen bildgebenden Verfahren verbunden sind. Zu dieser Zeit wurden insbesondere »Rätselbilder und Zweifelsfälle« der Geschlechtszugehörigkeit breiter diskutiert, da die Medizin von einem biologischen »Wesen« der Geschlechterdifferenz³²⁹ ausging, das demzufolge auch sicht- bzw. darstellbar sein musste. Peters untersucht vor allem die medialen Bedingungen dieser modernen diskursiven Formation, die, Foucault folgend, »die Körper als jeweils ganz andere produziere«³³⁰. Medizinische Visualisierungen werden als Teil eines Prozesses gefasst, der von der »Entwicklung medialer Techniken« und von der Entwicklung von »Körperwissen« geprägt ist, die sich »wechselseitig bedingen und aufreißer«.³³¹ Das bedeutet, die Suche nach dem Wesen des Geschlechts ist mit Medienwissen, mit Medialität verbunden, mit »standardisierten Abbildungsverfahren, [...] kurzen Belichtungszeiten, der Anschaffung und Installation der Apparate und nicht zuletzt ihrer schlichten technischen Beherrschung«³³². Peters argumentiert, dass sich hier eine Dynamik erkennen lässt, die neben medizinischen und medialen auch technische Aspekte umfasst: »[G]erade dann, wenn immer genauer hingesehen werden konnte, öffneten sich zugleich immer größere Bereiche des Nicht- oder Noch-Nicht-Wissens, der Nicht-Sichtbarkeit; Bereiche, die wiederum mit neuen Visualisierungstechniken geschlossen werden konnten.«³³³ Die Verfahren decken also Ambivalenzen auf, vor allem Grenzfälle lösen heftige Debatten aus. Am Beispiel von Magnus Hirschfelds Zwischenstufentheorie erläutert Peters, wie Fotografie diese Diskurse epistemologisch mitstrukturierte und nicht bloß als neutrales Werkzeug diente.³³⁴

Im Verlauf des Films werden mehrere medizinische Filmszenen gezeigt, die von jenen narrativen Sequenzen, in denen Elisabeth und Felix vorkommen, strukturell verschieden sind. Durch die Montage wird angedeutet, was die Medizinstudierenden zu einem bestimmten Zeitpunkt an Stoff durchnehmen und imaginär

329 Kathrin Peters, *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich: diaphanes 2010, S. 9.

330 Ebd., S. 14.

331 Ebd., S. 17.

332 Ebd.

333 Ebd., S. 20.

334 Vgl. ebd., S. 21.

bebildern bzw. im Hörsaal gezeigt bekommen. Dieses Vorgehen findet sich in drei Szenen: Bevor die erste Operation gezeigt wird, gehen die Studierenden zuerst in weißen Kitteln in einen Saal, und als die Szene endet, werden Studierende beim Verlassen eines Hörsaals gezeigt, was suggeriert, dass die gezeigte medizinische Praxis Teil des Lehrstoffes war – wenn auch nicht klar logisch in der Diegese montiert. In einer zweiten Szene beschäftigen sich Elisabeth und Felix mit der Anatomie der weiblichen Geschlechtsorgane. Felix schlägt das Lehrbuch auf und beginnt vorzulesen, während auf der Bildebene eine gezeichnete mikrokine-matografische Animationssequenz seine Ausführungen illustriert. Drittens werden in der Prüfungsszene die Antworten der Protagonist:innen auf der Bildebene mit den entsprechenden medizinischen Szenen parallel geführt.

Die Fragmentiertheit des Films – mit narrativen Sequenzen, die eher Spielfilm-charakter aufweisen, und mit dokumentarischen Sequenzen, die formal frontal adressieren und dem Publikum vermeintliche Fakten präsentieren – erinnert an eine Stelle im Kunstwerk-Aufsatz, in der Benjamin die Medienspezifität des Films, in Abgrenzung zur Malerei, mit der Arbeitsweise der Chirurgie vergleicht.

Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontagen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. (GS I, S. 496.)

Dieses ›neue Gesetz‹ lässt sich als Verweis auf neue Möglichkeiten durch Bildmontagen verstehen. Die Bilder, die die Malerei liefert, wären damit in sich abgeschlossene Bilder, die weniger Aneignung zulassen als Filmbilder, die diese sogar notwendig machen, denn die Kamera sieht anders als das menschliche Auge.³³⁵ Beachtenswert an diesem Vergleich zwischen Malerei und Film ist außerdem der Unterschied in Bezug auf die Dimension der Zeit, da sich Filmbilder erst zeitlich

335 »So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.« (GS I, S. 500.)

entfalten müssen, jedoch einzeln feststehen und nur als ephemere und zusammenhängende Bewegtbilder rezipiert werden können.

Hansen argumentiert, dass Benjamin sich in Bezug auf die von ihm beschriebenen und theoretisierten Formen von Film vor allem am frühen Kino orientiert:

Specifically, his point that film images assault the viewer in a tactile, shocklike manner makes more sense vis-à-vis the *presentational* style of early films (as well as Soviet montage films) than the *representational* style of classical cinema. Whereas the former tend to organize their space frontally and thus appear to directly address a collective audience in the theater space, the latter resorts to strategies derived from the proscenium stage and the well-made play, offering the viewer (virtual) access to a closed diegetic world through continuity editing, narrative absorption, and focalization on psychologically motivated characters.³³⁶

Ein daran anknüpfendes Argument für diese Sichtweise hängt mit der relativen Kürze der frühen Filme zusammen, die deshalb in großer Diversität zusammen programmiert, gezeigt und von Live-Performances begleitet werden konnten, um ein abendfüllendes Programm zusammenzustellen. Vor diesem Hintergrund scheint Benjamins Diskussion zum Unterschied von Zerstreuung (Film) und Kontemplation (ältere Kunstformen) mitangestoßen worden zu sein, die sich ganz deutlich affirmierend den Effekten von Zerstreuung zuwendet.³³⁷

In Bezug auf seine formalästhetische Arbeitsweise vereint *Mysterium des Geschlechts* beide Stile, die Hansen beschreibt: Der ›presentational style‹ des frühen Films lässt sich einerseits insbesondere mit den Medizinfilm-Sequenzen vergleichen,³³⁸ der ›representational style‹ mit jenen der Rahmenhandlung in Spielfilmform. Andererseits läuft gerade die Darstellungsweise der Tableaus der medizinischen Szenen diametral gegen diese Beobachtungen am frühen Film. Die Kamera bewahrt in diesen Sequenzen, in denen vor allem Operationen gefilmt wurden, Distanz und zeigt zentral und fokussiert einen einzigen Schauplatz, an dem die Personen konzentriert arbeiten (vgl. Abb. 13–14). Die Bilder sind daher sehr kontrolliert und haben auf den ersten Blick wenig mit dem Erproben von Formen zu tun, wie es dem frühen Film zugeschrieben wird. Sie haben den Zweck, zu informieren und ein bestimmtes Wissen zu transportieren, wobei die formale Umsetzung streng anmutet, was mit einem Gestus der Belehrung im Medizin- und Auf-

336 Hansen, *Cinema and Experience*, S. 86, Herv. i. Orig.

337 Vgl. ebd.

338 Abgesehen von der Verwendung von Röntgenstrahlung gibt es bis in die 1970er nur wenig Möglichkeiten, Bilder des menschlichen Körpers zu medizinischen Zwecken herzustellen, und erst die ›medizinische Kamera‹ darf den Körper tatsächlich berühren bzw. in ihn eindringen.

klärungsfilm zusammenhängt,³³⁹ der keinen Raum für Abweichungen zulässt und oft abschreckende Beispiele in Szene setzt.³⁴⁰



Abb. 13 & 14: Operationsszene, Filmstills aus *Mysterium des Geschlechts*, R: Lothar Golte, AT 1933.

339 Katrin Pilz schreibt über Medizin- und Aufklärungsfilme aus der Zwischenkriegszeit: »Vornehmlich die Zeit von 1919 bis 1925 stellte nicht nur in Wien, sondern auch in anderen europäischen Filmstädten[] die erste Hochphase der Sexualaufklärungsfilmproduktion dar [...]. Dieser Umstand war unter anderem zurückzuführen auf die verlagerte wissenschaftliche und populäre Auseinandersetzung mit den ›Kampfbegriffen‹ Hygiene und Sexualität, die wiederum mit sozioökonomischen, filmwissenschaftlichen und gesundheitspolitischen Umstrukturierungen um 1920 verknüpft waren.« Diese Umstrukturierungen hatten maßgeblich mit den katastrophalen Bedingungen nach dem Ersten Weltkrieg zu tun. (Vgl. Pilz, »Aufklärung? Abschreckung? In der mit Sexualität gespannten Atmosphäre des Kinos?«, S. 55.)

340 Auf Abschreckung wird in *Mysterium des Geschlechts* vor allem in Bezug auf illegale Schwangerschaftsabbrüche abgezielt, da Lucy, die Elisabeth und Felix im Lokal kennenlernen, später an einem verpfuschten Eingriff stirbt. Zuvor gibt sie Felix zum Dank ein Schmuckstück, womit er für Elisabeth die Prüfungsgebühren zum Abschluss ihres Studiums begleicht.

Entscheidender als die einzelnen Bildstränge für sich ist die Montage zwischen ihnen: Erst sie organisiert die leiblich-affektive Spannung, in der queere Sichtbarkeit und normierende Gewalt einander nicht aufheben, sondern widersprüchlich aufeinander bezogen bleiben. Die Szenenanalysen haben gezeigt, wie der Film zugleich queere Sichtbarkeiten eröffnet und sie über medizinische Autorität wieder schließt. Um diese Lesart nicht nur am Einzelfilm zu belassen, wird im nächsten Schritt die Genealogie des ›Leib- und Bildraums‹ rekonstruiert, der genau solche Verschränkungen von Körper, Bild, Kollektiv und Technik begrifflich fasst.

Zur Genealogie des ›Leib- und Bildraums‹

Benjamins Auseinandersetzung mit Film markiert einen zentralen Moment seiner medientheoretischen Reflexionen. Besonders in seinen Analysen des frühen Films und in der Beschäftigung mit Sergej Eisenstein offenbart sich sein Interesse an den Wechselwirkungen zwischen Körper, Raum und Bild. Die Verbindung von filmischer Erfahrung und theoretischer Praxis formt den Topos des Leib- und Bildraums, der bei Benjamin als Schnittstelle zwischen Wahrnehmung, Technik und Ästhetik verstanden werden kann. Film wird hier nicht nur als künstlerisches Medium betrachtet, sondern als ein Laboratorium, das neue Formen der Wahrnehmung und Interaktion von Körper, Bild und Raum sichtbar macht. Im Zentrum dieser Überlegungen steht die Frage, wie sich der Leib, der filmische Raum und die Bildproduktion gegenseitig beeinflussen und in der Rezeption verschränken. Besonders Benjamins Interesse an Eisensteins Montage-Techniken und deren Einfluss auf die affektive und kognitive Verarbeitung von Bildern ermöglicht eine differenzierte Betrachtung des filmischen Raums als dynamischen Erfahrungsraum und Raum für Interventionen.

Um den Topos des Leib- und Bildraums bei Benjamin zu ergründen, gehe ich im Folgenden auf zwei unterschiedliche Kontexte ein, in die seine Genealogie in der Rezeption gestellt wurde: einerseits hinsichtlich der literarisch-theoretischen Arbeitsweise bei Benjamin und andererseits hinsichtlich seiner Überlegungen zum frühen Film. Aus der Genealogie lassen sich drei Dimensionen des Leib-

Eine völlig andere Form, Bilder von Krankheit und medizinischen Praktiken herzustellen, verfolgt etwa Christina Lammer in ihrem Projekt CORPOrealities (2004–2009) in Kooperation mit der Medizinischen Universität Wien. Der Fokus liegt hier auf den Beziehungen zwischen Ärzt:innen und Patient:innen, verschiedenen Arten von Bildern von Krankheit und Schmerz sowie unterschiedlichen Zugängen zur (eigenen) materiellen Körperlichkeit. (Vgl. Christina Lammer, »Empathographies. Using Body Art Related Video Approaches in the Environment of an Austrian Teaching Hospital«, in: *International Journal of Multiple Research Approaches* 3/2009, S. 264–275.)

und Bildraums bündeln: Erstens erscheint er als Schwellenfigur der Entgrenzung (Innen/Außen; Nähe/Ferne; Subjekt/Objekt). Zweitens fungiert er als Montage-raum, in dem Erkenntnis aus Anordnung, Unterbrechung und Relationen zwischen Fragmenten entsteht. Drittens wird er als kollektive, leiblich-affektive Resonanz (Innervation) gefasst, die Wahrnehmung als körperlich situierten Erkenntnismodus begreifbar macht.

›Leib- und Bildraum‹ vor dem Hintergrund performativer Denk- und Schreibearbeit

Sigrid Weigel fasst den Topos des Leib- und Bildraums – den Benjamin vor allem im Aufsatz »Der Sürrealismus« (1929) entwickelt – in ihrem Buch *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (1997) selbst performativ auf. Sie bezeichnet diese Arbeitsweise als »sprachlich-mimetische[] Durchquerungen vorgefundener Denkfiguren und Vorstellungen«³⁴¹. Im Leib- und Bildraum »sind Distanz und Grenze zwischen Subjekt und Bild aufgehoben, insofern das Subjekt selbst in den Bildraum eingegangen ist, indem es selbst, mit seinem Leib, an ihm teilhat«³⁴². Leib- und Bildraum und dialektisches Bild dienen somit beide als Taktiken der ›Vergegenwärtigung‹³⁴³, in denen sich die Dimensionen der Nähe und Ferne in unterschiedlichen Intensitätsgraden verdichten.

Weigel beschreibt die zahlreichen Formen von Bildern bei Benjamin mit einem zugrunde liegenden Bildbegriff, der mit spezifischen Konstellationen arbeitet.³⁴⁴ Bild und Raum sind ihrer Ansicht nach am wichtigsten, wenn es um Erinnerungen geht, vor allem in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, das als Benjamin'sche Form der »Vergegenwärtigung von Bildräumen, als Topographie von Erinnerungsbildern«³⁴⁵ gilt. Die Genese des ›Leibraums‹ stammt laut Weigel aus Überlegungen zum Zusammenhang von »Sprache, Wahrnehmung, Leib und Körper«³⁴⁶. In den »Schemata zum psychophysischen Problem« thematisiere Benjamin einerseits insbesondere Wahrnehmung mithilfe der Materialität des eigenen Körpers

341 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 113. Auch Eva Geulen schreibt in ihrem Aufsatz »Zeit zur Darstellung« (1992) über das spezifische Verfahren bei Benjamin, bei dem durch die Darstellung der Gegenstand selbst erst erzeugt werde. Geulen spricht von der ›Erprobung dieses Modus‹ im Kunstwerk-Aufsatz und der Passagenarbeit. (Vgl. Eva Geulen, »Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹«, in: *Modern Language Notes – German Issue* 107[3]/1992, S. 580–605.)

342 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 116.

343 Vgl. ebd., S. 118.

344 Vgl. ebd., S. 122.

345 Ebd.

346 Ebd., S. 123.

und seiner Sinne.³⁴⁷ Weigel führt andererseits aus, dass der Körper bzw. der Leib in der Sprachmagie Benjamins sowie in der Notiz »Wahrnehmung und Leib« eine besondere Rolle spielt, in letzterem Text aber als »Unzulänglichkeit des eigenen Leibes für die Wahrnehmung des Subjekts«³⁴⁸ besprochen wird. Benjamins Antwort auf die Programmatik des Surrealismus sei das Konzept des Leib- und Bildraums und damit eine radikale »Verleiblichung des Ausdruckskörpers«³⁴⁹, die – das Programm des Surrealismus übersteigend³⁵⁰ – als »revolutionäre[] Praxis der Kunst«³⁵¹ verstanden werden kann. Die rätselhafte Passage zum Leibraum im Surrealismus-Aufsatz beschreibt die radikale Körperlichkeit des darin angesprochenen Bildverständnisses. Dieses Verständnis umfasst außerdem einen performativen, handelnden Aspekt und reicht in den Bereich des Obszönen.

Denn auch im Witz, in der Beschimpfung, im Mißverständnis, überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die ›gute Stube‹ ausfällt, der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum oder was sonst wir ihnen vorwerfen wollen, nach dialektischer Gerechtigkeit, so daß kein Glied ihm unzerrissen bleibt, miteinander teilen. Dennoch aber – ja gerade nach solch dialektischer Vernichtung – wird dieser Raum noch Bildraum, und konkreter: Leibraum sein. (GS II, S. 309.)

Das Ineinanderfallen von Leib- und Bildraum wird bei Benjamin dem politisch handelnden Kollektiv zugeschrieben. Er evoziert außerdem das Bild eines grenzenlosen Körpers, im Sinne eines ›unbewusst durchwirkten Raums‹, der »am Kollektiv und im Raum des politischen Handelns«³⁵² zur Verwirklichung kommt.³⁵³ Im Moment des Eintretens in den ›hundertprozentigen Bildraum‹ löst sich das

347 Vgl. ebd., S. 126.

348 Ebd., S. 124.

349 Ebd., S. 120.

350 »Jede ernsthafte Ergündung der okkulten, sürrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung, die ein romantischer Kopf sich niemals aneignen wird. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.« (GS II, S. 307.)

351 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 121. Benjamin schreibt zur surrealistischen Fotografie Eugène Atgets: »Sie sind nicht einsam, sondern stimmungslös; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.« (GS II, S. 379.)

352 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, S. 128.

353 »Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu

Subjekt auf und verschmilzt leiblich mit ihm. Es gibt keine Selbstidentität mehr, denn der Leib- und Bildraum ist ein herrschaftsfreier Raum, wie sich die sozialistische Utopie die Welt nach der Revolution lange Zeit vorstellte.³⁵⁴

In Jessica Nitsches Auseinandersetzung mit dem Konzept des Bildraums bei Benjamin sticht hervor, dass es sich dabei um ein Verständnis von Bildlichkeit handelt, das den ganzen Körper und seine Sinne einbezieht. Der Körper taucht dabei in einen bildlichen Raum ein, der sozusagen ›begangen‹ werden kann.³⁵⁵ In weiterer Folge – und im Topos des Leib- und Bildraums mitausgedrückt – geht es schließlich darum, wie in diesem Bildraum die Grenze zwischen der Innenwelt des Individuums und der Außenwelt gezogen bzw. ob sie überhaupt noch gezogen werden kann. Der Leib- und Bildraum ist somit ein Topos eines Schwellenzustandes, einer Entgrenzung, hervorgerufen durch eine radikale Verquickung von Innen- und Außenwahrnehmung.³⁵⁶

Im Surrealismus-Aufsatz setzt Benjamin das Konzept des Bildraums paradigmatisch um – der Text zeichnet sich außerdem durch zahlreiche starke Sprachbilder aus, die die Grenzen zwischen Bild und Sprache betreffen. »Beschrieben wird eine synästhetische Wahrnehmung, die im Unbestimmten verharret und sich nicht zu einem Sinn formiert; die Sprache ist spielerisch und bildhaft.«³⁵⁷ Nitsche spricht außerdem in einem interessanten Nebenstrang Benjamins Auseinandersetzung mit Architektur an, bei der vom »Durchspüren von Strukturen« in der Betrachtung von Räumen die Rede ist und die Raum als Vorstellungsraum durch »Bewegung, Taktilität«³⁵⁸ zu erschließen versucht. Der Bildraum ermöglicht somit »ein Denken in Anordnungen, Konstellationen, Dimensionalität«³⁵⁹, ein

erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert. Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen, die seine heutige Order begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel in Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt.« (GS II, S. 310.)

354 Zum Begriff von Technik, der hier zentral wird und schließlich mit dem Begriff der Phantasmagorie eng verknüpft wird, siehe Christine Blättler, »Zum Ort der Technik im Politischen. Walter Benjamins Begriff der Phantasmagorie«, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2/ 2010, S. 337–348.

355 Vgl. Nitsche, *Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 288.

356 »Bleibt der Begriff des Bildraums innerhalb von Benjamins Werk auch vage, so eignet er sich doch dazu, das Changieren zwischen Innen- und Außenraum, die beständige Bewegung an der Schwelle, die für sein Schreiben konstitutiv ist, zu konkretisieren und weiterzuführen. Denn er weist auf den Ort zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmenden, den Ort, wo äußere Wirklichkeit und Vorstellungsbilder ineinanderfallen, äußere und innere Bilder sich überlagern.« (Ebd.)

357 Ebd., S. 288.

358 Ebd., S. 290.

359 Ebd.

Denken also, das einen Raum eröffnet, in dem unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden können. »Der Bildraum bezeichnet weniger ein Bild (außerhalb) als vielmehr einen politischen, geschichtlichen Ort und Raum, in dem wir uns *bewegen* und *handeln*.«³⁶⁰ Strukturell wird der Bildraum als Montageaum gedacht, in dem die Aufmerksamkeit gestreut und fragmentiert wird – die Bewegungsmöglichkeit durch die Bilder und viele mögliche Ordnungen werden mit der Betonung auf einen Raum hervorgehoben.

Am Ende des Surrealismus-Aufsatzes steht eine dringliche Aufforderung, den rein konservierenden Blick auf das Gewesene umzuorientieren, um den Katastrophen der Gegenwart kollektiv und politisch begegnen zu können und den wesentlichen Anteil von Technologien in diesem Umbruch mitzudenken. Das Bild des »Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt« (GS II, S. 310), vermittelt nicht nur die enorme Dringlichkeit und eine zyklisch-katastrophische Wiederkehr, sondern auch ein kairologisch-messianisches Moment, in dem jeder Augenblick der entscheidende sein könnte, um den Lauf der Dinge zu wenden.³⁶¹

›Leib- und Bildraum‹ vor dem Hintergrund des frühen Films

Sowohl Benjamins Zugang zu Geschichte als auch seine Überlegungen zu Ästhetik und sinnlicher Wahrnehmung sind konstitutiv mit seinem Denken über Technologie, bildgebende Verfahren und Medien verbunden.³⁶² Miriam Hansen schreibt dazu in *Cinema and Experience* (2012): »[...] film more than any other art form, demonstrated the shift in political significance from an individual to a collective subjectivity.«³⁶³ Damit verband Benjamin die Überzeugung, Film könne die katastrophale Entwicklung emanzipatorisch wenden, die die Menschen mit jenem technologischen Fortschritt eingeschlagen hatten, der in den Ersten Weltkrieg mündete. Film ermögliche potenziell eine Korrektur dieser Entwicklung, indem durch ihn die Physis der Menschen kollektiv auf die Rasanz des

360 Ebd., S. 291, Herv. i. Orig.

361 »Wie bei Proust gilt es auch für das historische Kollektiv[,] ein Erwachen zu gewinnen, das sich gerade der intensiven, qualitativen Erinnerungen ›bemächtigt‹ [...]. Für ihn [Benjamin] ist die Intensität der gelebten *durée* keineswegs inkompatibel mit Räumlichkeit und Diskontinuität – im Gegenteil liegt die höchste Intensität des ›Lebens‹ gerade im historischen ›Chock‹ und der historischen (›messianischen‹ bzw. ›revolutionären‹) Zäsur. So wird in den Aphorismen ›Über den Begriff der Geschichte‹ das ›im Augenblick der Gefahr‹ dialektische Bild zum Inbegriff des rettenden Erwachens.« (Ursula Link-Heer, »Zum Bilde Prousts«, in: Burkhardt Lindner [Hg.], *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 507–521, hier S. 519.)

362 Vgl. Hansen, *Cinema and Experience*, S. 76.

363 Ebd., S. 79.

technischen Fortschritts eingestellt und so gegen die sensorischen Erschütterungen der Industrialisierung immunisiert werden könne.

Put another way, the alienation of the senses that abets the deadly violence of imperialist warfare and fascism can be undone only on the terrain of technology itself, by means of new media of reproduction that allow for a collective and playful (that is, nonfatal) innervation of the technologically transformed *physis*.³⁶⁴

Es gibt Erschütterungen und Formen der Destruktion, die Benjamin dezidiert gutheißt, an denen er auch selbst partizipiert – vor allem solche, die Vorstellungsräume öffnen –, und andere, die er kategorisch ablehnt. Hansen erkennt bei Benjamin zwei distinkte Positionen im Denken über Technologien, die ineinandergreifen, aber sich gegenseitig kritisieren. Die erste Position affirmiert den Einzug der neuen audiovisuellen Massenmedien der Zeit und die neuen Stile in Kunst und Architektur. Diese neuen Formen sollen dabei helfen, das nach dem Ersten Weltkrieg als korrupt und gescheitert betrachtete – wenn nicht sogar für die Katastrophe verantwortliche – bürgerliche Wertesystem in seinen Grundfesten zu erschüttern. Hansen verortet in diesem Gedankengang auch Benjamins Hoffnungen in die ›neuen Barbaren‹, wie er sie in den Texten »Erfahrung und Armut« oder »Der destruktive Charakter« formuliert hat.³⁶⁵

Damit verbunden ist die zweite Position, die im Schockerlebnis und der Zerstörung von Erfahrung ein tiefgreifendes gesamtgesellschaftliches Verlustszenario entwirft. Der in seiner Zeitstruktur komplex gedachte und an die Erinnerungsfähigkeit gekoppelte Erfahrungsbegriff wird an den Verlust von Vorstellungskraft gebunden, insbesondere in Bezug auf »past sufferings and forgotten futures«³⁶⁶. Auf den Verlust von Erinnerungsfähigkeit verweist etwa auch die Notiz über das durch den Ersten Weltkrieg durchschnittene Band zwischen den Generationen.³⁶⁷

364 Ebd., S. 80.

365 Vgl. ebd., S. 81. Besonders Film trägt laut Hansen für Benjamin das Potenzial in sich, diesem neuen Barbarentum dienlich zu sein. (Vgl. ebd., S. 116.) Vgl. zum neuen Barbarentum: Christian Schulte (Hg.), *Erfahrung und Zerstörung. Zwei Texte Walter Benjamins*, Berlin: Vorwerk 8 2018.

366 Hansen, *Cinema and Experience*, S. 81.

367 »Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen[,] und das in einer Generation, die 1914–1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat. Vielleicht ist das nicht so merkwürdig wie das scheint. Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre danach in der Flut der Kriegsbücher ergossen hat, war alles andere als Erfahrung, die vom Mund zum Ohr strömt. Nein, merkwürdig war das nicht. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.« (GS II, S. 214.)

Auch dem Leib- und Bildraum bzw. dem verwandten Topos des ›hundertprozentigen Bildraums‹ liegt ein destruktives Element zugrunde. Hansen zufolge hat Benjamin diese Topoi in Auseinandersetzung mit Verschränkungen und Verschiebungen der Dimensionen von Zeit und Raum, Nähe und Distanz, Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit sowie Objektrelationen wie Singularität und Serialität in Bezug auf Film und Massenkultur entwickelt.³⁶⁸ Seit »Einbahnstraße« (1923–26; 1928) habe er versucht, einen Weg zu finden, um die Materialität von Bildern, Geschriebenem und der Dinge besser theoretisch zu fassen. Hansen spricht von einer »physiologically experienced and tactile relationship with images, writing, and things – especially things modern (including ›kitsch‹)«³⁶⁹. Sie beschreibt, wie Benjamin sowohl im Surrealismus-Aufsatz (1929) als auch im Kunstwerk-Aufsatz (1935–1939) die gegenseitige Durchdringung von Leib und Bild sowie gesellschaftlicher Wirklichkeit und ihren technischen Hilffsystemen, in Hinblick auf Effekte für die Repräsentation und Rezeption von Kunst und Medien, konzipierte.³⁷⁰ Demnach problematisiere das Denken einer Taktilität bzw. Korporealität von Bildern nicht nur das Modell des zentralperspektivischen Sehens und die daran angeschlossenen Annahmen über Wahrnehmung und Ästhetik, es verwische auch die Grenzen zwischen den vormals (vermeintlich) gut abgesteckten Sphären von Subjekt und Objekt, Individuum und Kollektiv oder Menschlichem und Nichtmenschlichem.

Für diese Überlegungen zentral ist »the idea of film as a form of play (*Spiel*) that allows for a nondestructive, mimetic innervation of technology«³⁷¹. Der Film, gedacht als Form des Spiels, kommt dem Traum oder dem Rauschzustand am nächsten. Die im Traum entstehenden Bilder verweisen jedoch nicht auf Objekte aus der Wirklichkeit außerhalb des Traums, sondern auf ihre erfahrene, substantielle Beschaffenheit – was synästhetische, paradoxe sensorische Wahrnehmungen hervorrufen kann.³⁷² Diese Vorstellung lässt sich auch auf Film anwenden:

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. Sie stellt einen Vorgang dar, dem kein einziger Standpunkt mehr zuzuordnen ist, von dem aus die zu dem Spielvorgang als solchen nicht zugehörige Aufnahmeapparatur, die Beleuchtungsmaschinerie, der Assistentenstab usw. nicht in das Blickfeld des Beschauers fiel. (GS I, S. 495.)

368 Vgl. Hansen, *Cinema and Experience*, S. 93.

369 Ebd.

370 Vgl. ebd.

371 Ebd.

372 Vgl. ebd., S. 126. Hansen führt vor allem Innervation, Mimesis, das Optisch-Unbewusste und das Spiel als Hilfsbegriffe an, die Benjamin in Stellung bringt, um das emanzipatorische Potenzial des Films zu erläutern. (Vgl. ebd., S. 80.)

Der Leib ist der lebendige Körper, im Sinne einer subjektiven Selbstwahrnehmung, der sich jedoch der vollständigen Erfassung durch das Individuum entzieht. Benjamin versucht dieses Problem zu lösen, indem er im Leib- und Bildraum, in einem Moment der Aufmerksamkeit der Einzelnen füreinander, jenen Rest, der sonst subjektiv unsichtbar bleibt, in einem Bild ergänzen lässt, das durch das in affektivem Austausch stehende Kollektiv entsteht. Einerseits sind wir mit vielen Gegenständen, Umgebungen, Handlungen, die in diesen Bildern gezeigt werden, sehr vertraut, andererseits treten sie uns im Film völlig neu und anders, manchmal auch fremd und furchterregend entgegen.

Genau hier liegt das emanzipatorische Potenzial von Film begründet, das, mittels einer leiblich-affektiven Verbindung, empathische Verbundenheit wie politische Solidarität bedeuten kann. Die Wunden, die sich Menschen durch den Einsatz von Technologien selbst oder gegenseitig an Körper und sensorischer Wahrnehmung zufügen – sei es durch die Gestaltung der Lebensbedingungen im industriellen Kapitalismus oder durch blanke Gewalt –, können laut Benjamin in Form ›mimetischer Innervation‹ kollektiv geheilt werden.³⁷³ Für *Mysterium des Geschlechts* heißt das: Die Nahaufnahmen und Operationsbilder adressieren Wahrnehmung nicht nur semantisch, sondern schock-, tast- und leibförmig; Affekt ist hier nicht Folge, sondern Bedingung des Sehens.

›Leib- und Bildraum‹ nach den Arbeiten von Sergej Eisenstein

Neben Weigels Erörterung einer Genese des Leib- und Bildraums als Produkt performativer Denk- und Schreibarbeit sowie Hansens Ausführungen zum frühen Film hat Felix Lenz noch eine weitere Spur anzubieten, die zu Sergej Eisenstein führt.³⁷⁴ Es gebe zwar keine direkte Bezugnahme,³⁷⁵ so Lenz, aber die zentrale Szene von *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) auf den Stiegen von Odessa scheint eine zu sein, die »die Physis des Kollektivs und einen Bildraum so tariert, dass sich

373 Vgl. ebd., S. 131.

374 Felix Lenz, »Sergej M. Eisenstein. Benjamin und Eisenstein – komplementäre Welten, tangentiale Nähe und Ferne«, in: Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hg.), *Entwendungen. Walter Benjamin und seine Quellen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 53–76.

375 Aufgrund der politisch sehr unterschiedlichen Kontexte, in denen sich Benjamin und Eisenstein bewegten und ihre Perspektiven auf ihre jeweilige Gegenwart entwickelten, blieb der Kontakt auf eine bestimmte Distanz begrenzt. »In allen bisher genannten Feldern spielen kapitalistische Widerspruchslagen und eine vorrevolutionäre respektive vorfaschistische Instabilität der Gesellschaft die Hauptrolle. Der sowjetische Filmregisseur und Filmtheoretiker Sergej Eisenstein steht hierzu quer. Denn Benjamin interessiert sich für die Folgen proletarischer Revolutionen weitaus weniger als für die Gemengelagen in ihrem Vorfeld.« (Ebd., S. 57.)

beides erleuchtend durchdringt«³⁷⁶. Es seien vor allem »Bestände[] Eisensteins«, an denen »Benjamin [...] seine Ideen zur Innervation des revolutionären Kollektivs« entwickelte.³⁷⁷ Lenz beschreibt, wie diese Bezugnahme auf Eisenstein jedoch nur auf Umwegen und anhand mehrerer wesentlicher gemeinsamer Interessensfelder plausibel wird.

Eisenstein und Benjamin adressieren [...] die gleichen Kräfte: Tendenz, Leib, anthropologisch fundierte marxistische Geschichtserfahrung, die bürgerliche Fiktionsräume ersetzt, die Idee einer historisch komplexen Schichtung in ein und demselben Artefakt, die Perspektive eines Erwachens alter Träume in der Gegenwart, Kräfte der Kindheit und eine simultan ästhetisch und gedanklich verfahrenende Artikulation.³⁷⁸

In Bezug auf das Konzept des Leib- und Bildraums sind außerdem Lenz' Ausführungen zu Eisensteins Verhältnis zwischen Leib, körperlicher Erfahrung, Kollektiv und Filmbild von Interesse.³⁷⁹ Der Leib wird als »mehrschichtiges Medium« verstanden, das durch den Film, gleich den Bildern selbst, in Bewegung versetzt wird. Die »Erfahrungsfähigkeit« der Regie, die Bewegungen von Darsteller:innen sowie die Bewegungen in und durch »Bild und Montage« als auch die »leibliche Erlebnisfähigkeit des Publikums« bilden die zentralen Achsen dieser Dynamisierung. Vom Leib des Publikums nimmt Eisenstein jedoch an, dass er als »Kontrollinstanz« wirkt und »ideologischen Anforderungen eine rhythmische Plastizität verweigert«, insofern diese »unorganisch« und »körperfremd« seien. Es gibt also auch bei Eisenstein eine Vorstellung eines viszeralen Schutzmechanismus sowie Vorstellungen einer Dynamisierung körperlicher Erfahrung durch Filmbilder.

376 Ebd., S. 72.

377 Ebd., S. 71. »Gestaltet Eisenstein im bewegten Bild Obertöne historisch unterschiedlich fundierter Erfahrungsmuster, arbeitet Benjamin mit der Arretierung, um anhand einzelner Momente historische Spannungen zu durchdenken. Sind für Eisenstein herausgehobene Momente der Erkennbarkeit szenische Herausforderungen, bilden sie für Benjamin eine Methode, die für sein Schreiben geschichtlichen Tatcharakter reklamiert. Diese Umkehrungen in vergleichbaren Feldern erklären, warum Eisenstein einerseits aus Gravitationen Benjamins herausfällt, andererseits in einem gleichsam verfremdeten Wiedererkennen erhebliche Erkenntnisse bei Benjamin stimulieren kann.« (Ebd., S. 64f.)

378 Ebd., S. 64.

379 »Eisenstein begreift den Leib als mehrschichtiges Medium, das die Erfahrungsfähigkeit des Regisseurs, ihre Verlagerung ins Bewegungsverhalten der Darsteller im Rahmen von Bild und Montage sowie die leibliche Erlebnisfähigkeit des Publikums durchläuft. Dabei werden konzeptuelle historiographische Zeitfiguren, leibliche Erfahrungen und ihre Trainingseffekte sowie eine intellektuelle Tendenz integriert. [...] Hierbei fungiert der Leib nicht allein als Fluidum der Wirkung, sondern auch als Kontrollinstanz, die *unorganischen* – also *körperfremden* – ideologischen Anforderungen ihre rhythmische Plastizität verweigert.« (Ebd., S. 62, Herv. i. Orig.)

Wie Lenz beschreibt, ist der Körper die zentrale Instanz der Erfahrung bei Eisenstein. Insofern steht die sinnliche Wahrnehmung, stehen insbesondere »die kollektiv adressierten Körper der Zuschauer«³⁸⁰ im Zentrum seiner Überlegungen zum Film als Medium. In den Blick kommt in Lenz' Text auch der Begriff der Attraktion.³⁸¹ Unter Attraktion wird ein Zusammenspiel unterschiedlicher Reize verstanden, das Eisenstein in seinem Text *Dramaturgie der Film-Form* als ein Modell des Films ausgebaut hat. Er knüpft dieses an die Vorstellung eines »Urphänomen[s]« von Film, das er als eine »Querspannung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Mustern«³⁸² versteht. Darauf aufbauend entwickelte er »konkrete[] Montagegesten«³⁸³, die diese grundlegenden Beobachtungen hin zur Wirksamkeit als Attraktionen ausführen.

Interessant erscheint dieser Aspekt weiter umgelegt auf das Publikum, das zunächst als ein Kollektiv Anwesender konzipiert ist.³⁸⁴ Kann dieses Publikum aber auch zeitlich und räumlich voneinander getrennt sein und trotzdem zu jener kollektiven Subjektivität verschmelzen, wie es im Konzept des Leib- und Bildraums vorgestellt wird? Vermutlich, ja, denn der Leib- und Bildraum setzt Formen von Entgrenzungen voraus, die nicht auf Dauer gestellt werden können, sondern als Schwellenzustände oder momenthafte Ent-Setzungen konzipiert sind, wie die Auflösung der Grenzen zwischen bzw. die Transformation von Subjekt und Objekt, die spontane Umbesetzung sinnlicher Wahrnehmungskanäle oder das Oszillieren zwischen Nähe und Ferne in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit Bildern und Objekten.

380 Ebd.

381 »Eisensteins [Konzept von] Attraktion ist äußerst vielfältig. Sie fungiert als Zielpunkt einer eingearbeiteten Tendenz, die alles in Bewegung bringt und jedem Reiz eine Rolle gibt. [...] Entsprechend ist der Zielpunkt mehrschichtig definiert: als inhaltliches und intellektuelles Element und zugleich als sinnliches und darin körperlich wirksames Erlebnis. Tendenz ist kein totes Ideologem, sondern wird zu einer Heuristik, die auf leiblichen Vermögen der Menschen basiert und Inhalte so in anthropologischen Erfahrungsdimensionen beglaubigt. Montage und leibhafte Erfahrung als evidente, insofern nicht fiktive Erlebnisformen, werden dabei auf historische Prozessmuster projiziert.« (Ebd., S. 61.)

382 Ebd., S. 60.

383 Ebd.

384 »Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich. Auch weiterhin bleibt der Vergleich mit der Malerei dienlich.« (GS I, S. 497.)

Konkurrierende Bezugnahmen, widersprüchliche Relationen. Zum Potenzial des Ineinanderfallens verschiedener Wahrnehmungen

Die Analyse von *Mysterium des Geschlechts* zeigt nicht, dass sich ein normierender Film nachträglich in ein emanzipatorisches Objekt verwandeln ließe. Dieser bleibt als Filmerbe analytisch heikel, weil er medizinisch-autoritäre Normgewalt mit Momenten queerer Sichtbarkeit verschränkt. Gerade diese widersprüchliche Montage macht den Film jedoch zu einem Gegenstand, an dem sich die Frage nach leiblich-affektiver Rezeption, Rekontextualisierung und Aneignung besonders präzise stellen lässt.

Mit dem Topos des Leib- und Bildraums wird es möglich, die Wahrnehmung von Bildern stärker als physisch-taktil, viszeral-affektiv und – vor jeder Bedeutungszuschreibung – als körperlich-sinnlich zu denken. Außerdem werden mit dem Bezug zum Raum in der Verschränkung von Leib und Bild mehrere neue Möglichkeiten der Betrachtung greifbar. Einerseits eine Perspektive, die individuelle Wahrnehmungen beschreibbar macht, die in der Filmrezeption ineinanderfallen, andererseits eine leibliche Verbundenheit mit den Wahrnehmungen anderer im Moment der Rezeption, also synchron oder auch diachron. Wie bei der Vorstellung einer Stillstellung des Geschichtsprozesses ist auch der Topos des Leib- und Bildraums geeignet, auf eine neue Zugänglichkeit zu verweisen. Aus dem Kontext des Variétécharakters des frühen Films entwickelt, wird dem forschenden Blick somit eine ganz neue analytische Perspektive eröffnet, die trennende und verbindende Dimensionen zu vereinen vermag.

Wie anhand der Genealogie (Hansen/Lenz) gezeigt werden konnte, ist diese leiblich-affektive Dimension bei Benjamin ausdrücklich kollektiv gedacht. Das Kollektiv soll im Moment der sinnlichen Wahrnehmung durch Innervation einen anderen physischen Zustand erlangen. In diesem Moment des Ineinanderfallens von Filmbildern und physischer Wahrnehmung liege schließlich das Potenzial einer neuen, nicht zerstörerischen kollektiven Position – in Form von Wissen, das über (Audio-)Visualität strukturiert wird, und einer Form der intersubjektiven Verbundenheit zwischen den Menschen.

Über neue Formen sinnlicher Wahrnehmung durch den Film erhoffte sich Benjamin neue Möglichkeiten einer heilenden, nicht zerstörerischen Anwendung von Technologie. Halberstams Vorschlag, unter pathologisierenden Vorzeichen erstelltes fotografisches und filmisches Material zu re-kontextualisieren und kulturwissenschaftlichen Analysen zuzuführen, eröffnet dazu eine Möglichkeit. In *Mysterium des Geschlechts* können durch unterschiedlich vergeschlechtlichte Körper heteronormative Binarismen herausgefordert werden, auch wenn sie ursprünglich durch die Linse einer medizinischen Autorität verfestigt werden soll-

ten. Die Herausforderung entsteht dabei über nicht binär fassbare Personen oder Praktiken (z. B. Drag, Tanz, Cross-Dressing, Drogen), die geschlechtliche, soziale und sexuelle Devianz markieren, sowie in Bezug auf eine Abweichung von der Grenze zwischen ›individuell‹ und ›kollektiv‹ in Form der von Benjamin beschriebenen momenthaften leiblich-kollektiven Verbundenheit. Wie an den ›Unterwelt‹-Bildern und der anschließenden medizinischen ›Richtigstellung‹ gezeigt, ermöglicht Rekontextualisierung hier, dass die Bilder nicht im Autoritarismus der scientia sexualis aufgehen, sondern, Halberstam folgend, als widersprüchliche historische Archive von Begehren/Normierung lesbar werden.

Die Untersuchung des Leib- und Bildraums verdeutlicht, wie die Verschränkung von Körperlichkeit und filmischem Bild alternative Zugänge zu Gewalt, Geschlecht und historischen Materialien eröffnet. Im filmischen Raum können gewaltvolle Bilder nicht nur reproduziert, sondern durch die Betonung leiblicher Erfahrung und affektiver Resonanz transformiert werden. Diese Dynamik birgt ein kritisches Potenzial, das feministische und queertheoretische Fragestellungen auf verschiedenen Ebenen bereichert. Aus feministischer Perspektive bietet der Leib- und Bildraum eine Möglichkeit, Gewalt nicht nur als destruktiven Akt, sondern auch als Ort der Widerständigkeit und Transformation zu verstehen. Indem gewaltvolle Bilder im Spannungsfeld zwischen leiblicher Erfahrung und visueller Repräsentation neu kontextualisiert werden, lassen sich hegemoniale Bedeutungen aufbrechen. Die leiblich-affektive Resonanz, die die Operationsbilder und Nahaufnahmen im Film erzeugen, macht dabei erfahrbar, warum Affekt/Körper hier nicht das Thema, sondern die epistemische Bedingung der Analyse sind.

Dies ist anschlussfähig an feministische Formen der Re-Appropriation, die Bilder und Erzählungen aus patriarchalen Kontexten herauslösen und in emanzipatorische Kontexte einbetten. Die Betonung der körperlichen Dimension des Sehens im Leib- und Bildraum knüpft an feministische Ansätze an, die den Körper als zentrales Medium der Erfahrung und der Wissensproduktion betrachten. Theoretikerinnen wie Sara Ahmed und Elizabeth Grosz haben gezeigt, dass Affekte und Körperlichkeit zentrale Elemente feministischer Kritik sind.³⁸⁵ Der Leib- und Bildraum erweitert diese Diskussion, indem er leibliche Wahrnehmung nicht nur als individuellen, sondern auch als kollektiven und transformativen Prozess sichtbar macht. Die aufgezeigte Genealogie des Leib- und Bildraums bei Benjamin zeigt, dass die Verbindung von Körper und Bild mit grundlegenden kulturellen Umwälzungen der Moderne zusammenhängt, die sich durch gestei-

385 Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press 2010; dies., *The Feminist Killjoy Handbook. The Radical Potential of Getting in the Way*, Dublin: Allen Lane 2023; dies., *No Is Not a Lonely Utterance. The Art and Activism of Complaining*, London: Allen Lane 2025; Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington (Ind.): Indiana University Press 1994; dies., *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York: Columbia University Press 2012.

gerte Nähe und neue Formen des Sehens und der damit verbundenen medialen Praktiken auszeichnen. Das Ineinanderfallen verschiedener Wahrnehmungen kann letztlich als Einladung gelesen werden, patriarchale mediale Strukturen aktiv zu unterlaufen und auch in historischen Analysen durch neue Perspektiven zu ersetzen.

Anmerkung: Eine Version dieses Textes erschien als »Leib- und Bildraum als Analysefigur. Zur Verschränkung von Leiblichkeit und Filmbild in *Mysterium des Geschlechts*«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, dies. (Hg.), *Gesten – Schwellen – Übergänge. Anschlüsse an Walter Benjamin*, Berlin: Vorwerk 8 2026, S. 160–184.

II. Teil:

Interventionen in gewaltvolle mediale Dispositive bei Alexander Kluge

»[E]s gibt nicht eine Welt, es gibt nicht eine Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit ist durchlässig wie eine dünne Eisdecke. Sie können durchrutschen in die Katastrophe oder zu den glücklichen Zwergen, die sozusagen andere Gesetze haben.«
(Alexander Kluge)³⁸⁶

Alexander Kluges literarische und filmische Arbeiten setzen sich in eigensinnigen Formen mit deutscher Geschichte, Erinnerung sowie der kollektiven und individuellen Verarbeitung von Vergangenen auseinander. Der zweite Teil geht der Frage nach, wie sich Kluges Geschichtsbearbeitung aus (queer-)feministischer Perspektive lesen lässt und welche impliziten Modelle von Zeitlichkeit, Affekt, Körperlichkeit und Macht in seinen Arbeiten sichtbar werden.

Im Zentrum steht dabei nicht Kluge als »feministischer Autor«, sondern die Frage, wie seine ästhetisch-epistemologischen Verfahren (queer-)feministisch produktiv gemacht werden können. Gefühle und Affekte erscheinen bei Kluge nicht nur als Gegenstände der Darstellung, sondern als Wegweiser:innen für politische Analysen historiografischer Formen. Verfahren wie Montage, Fragmentierung, Streuung und Rekontextualisierung machen Überlagerungen und Schichtungen des historischen Materials wahrnehmbar, irritieren lineare und

386 Alexander Kluge, »Sonden in Randbereiche der Zeitgeschichte. Ein Interview mit Alexander Kluge«, in: *Revolver. Zeitschrift für Film* 25, zit. nach: <https://kluge-alexander.de/sonden-in-randbereiche-der-zeitgeschichte-ein-interview-mit-alexander-kluge/> [06.03.2026].

geschlossene Erzählweisen und eröffnen Geschichte als dynamischen, beeinflussbaren Prozess. So werden Kluges Interventionen in mediale Dispositive als Konstellationen lesbar, in denen Erinnerungs- und Trauerarbeit, Eigensinn und Dispositivkritik zusammenkommen und für feministische und queertheoretische Perspektiven auf visuelle Kultur und Geschichte produktiv werden.

Kap. 4:

Emanzipation von der Vergangenheit? Alexander Kluges Kurzfilme mit Familienmitgliedern und Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand*

Die Frage nach der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist das gemeinsame zentrale Thema der filmischen und theoretischen Arbeiten von Alexander Kluge und Jutta Brückner. Beide nähern sich dem Thema Erinnerungsarbeit durch komplexe, experimentelle Formen an, die Brüche, Widersprüche und Perspektivwechsel betonen. In ihren Filmen wird Erinnerung zu einem aktiven Prozess der Verhandlung zwischen unterschiedlichen Auffassungen von Vergangenheit und Gegenwart – in ihren persönlichen, kollektiven und geschlechtsspezifischen Dimensionen. Sowohl bei Kluge als auch bei Brückner steht die Frage im Zentrum, wie Erinnerung nicht nur als Bewahrung, sondern auch als Transformation wirken kann. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dient dabei vor allem bei Kluge der Suche nach möglichen Auswegen aus den ideologischen, familiären und gesellschaftlichen Verstrickungen, die diese Vergangenheit prägen. Erinnerung wird zu einem aktiven, dynamischen Prozess, der eine Emanzipation von starren Geschichtsbildern und zugleich die Aneignung verdrängter oder marginalisierter Perspektiven ermöglicht.

Die ästhetischen Taktiken Kluges und Brückners basieren auf einer bewussten Fragmentierung, die Widersprüche und Brüche sichtbar macht. Der Begriff des Eigensinns, den Kluge zentral für seine Arbeiten entwickelt, beschreibt hierbei die individuelle Widerständigkeit gegen kollektive oder normative Erwartungen. Diese Haltung spiegelt sich nicht nur in den erzählerischen Strukturen seiner Filme wider, sondern auch in ihrer visuellen Gestaltung, die Elemente des Amateurfilms und dokumentarische Verfahren mit narrativen Experimenten kombiniert. Die Filme ermöglichen eine Reflexion über die Rolle von Geschlecht in der Erinnerungsarbeit und den patriarchalen und familiären Machtstrukturen, die das Gedächtnis prägen. Dabei zeichnen sich Kluges Arbeiten durch eigensinnige Experimente und Interpretationen aus. Brückners Film arbeitet mit einer doppelsträngigen Ästhetik aus persönlichen Erinnerungen des Gefangenseins und der Schuld und eines Geschichtsbilds katastrophaler gesellschaftlicher Entwicklungen.

Das Kapitel verfolgt das Ziel, die filmischen Methoden und ästhetischen Konzepte von Kluge und Brückner in ihrem Beitrag zur Erinnerungsarbeit zu analysieren und herauszuarbeiten, wie diese Ansätze emanzipatorische und feministische Impulse geben können. Insbesondere die Verknüpfung von persönlicher, kollektiver und geschlechtsspezifischer Erinnerung steht dabei im Fokus. Die Untersuchung zeigt, wie fragmentarische Strukturen, Eigensinn und die kritische Reflexion von Geschichtsbildern neue Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit eröffnen.

Das Kapitel gliedert sich in drei unterschiedlich lange Abschnitte. Zunächst werden Kluges Konzepte von Eigensinn, kairologischer Intervention und Exitstrategien entfaltet und anhand der beiden Kurzfilme *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* (1967) und *Besitzbürgerin, Jahrgang 1908* (1973) als ästhetische Praxis familiärer Erinnerungsarbeit analysiert (u. a. Amateurfilm-Elemente, affektive Bezugnahmen, Milieunormen). Hier wird Eigensinn nicht nur als individuelles Verhalten, sondern auch als subversive Haltung gegenüber hegemonialen Geschichtsnarrativen verstanden. Danach werden die Konzepte ›Geschichtsbilder‹ und ›Erinnerungsspuren‹ als Strukturhilfen eingeführt, um die ästhetische Dynamik von Kluges Montage zwischen historiografischer Ordnung und gelebter/affektiver Erinnerung zu beschreiben. Abschließend wird diese Perspektive an Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand* (1975) als feministische Konstellation von Mutter-Tochter-Erinnerungsarbeit vertieft.

Auswege und kairologische Interventionen. Exitstrategien bei Alexander Kluge

Wenn man darüber nachdenkt, wie Alexander Kluge seine ästhetischen Formen ausgebildet hat, die Geschichtlichkeit und gesellschaftspolitische Entwicklungen reflektieren, lohnt sich ein Blick auf die frühen Filme der 1960er- und 1970er-Jahre.³⁸⁷ Einen möglichen Ausgangspunkt bilden nämlich seine Science-Fiction-Filme aus dieser Zeit.³⁸⁸ Es gibt aber auch einen weiteren, weniger beachteten

387 Eine Version dieses Kapitels erschien 2023 als »Zwischen Geschichtsbildern und Erinnerungsspuren: zu Alexander Kluges Kurzfilmen mit Familienmitgliedern und Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand*«, in: Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.), *Audiovisual History. Film als Quelle und Historiofotie*, Berlin: Bertz + Fischer 2023, S. 94–116.

388 So drehen sich *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* bzw. *Zu böser Schlacht schleich ich heut Nacht so bang* (1969/1977), *Der große Verhau* (1970) und *Wir verbauen 3 × 27 Milliarden Dollar in einen Angriffsschlachter* (Kurzfilm, 1971) um ein Modell des Spätkapitalismus mit dem militärisch-industriellen Komplex im Zentrum. Die damit einhergehenden bewaffneten Konflikte werden in den Kontext eines in die Zukunft extrapolierten Monopolkapitalismus gestellt, wobei Bilder von Schlachten im Zweiten Weltkrieg, vor allem der

Pfad, der zu Kluges ästhetischen Formen der Erinnerungsarbeit führt und den ich im Folgenden einschlagen werde: seine Filme mit Familienmitgliedern. Die für diesen Text relevanten beiden Kurzfilme sind *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* (1967) und *Besitzbürgerin, Jahrgang 1908* (1973).³⁸⁹ Sie ermöglichen eine alternative Perspektive auf die Art und Weise, wie der Zusammenhang von kollektiver und individueller Erfahrung bei Kluge gedacht werden kann, und bieten einen Zugang zur Relevanz von Amateurfilm-Ästhetik und experimentellen Verfahren in Kluges weiterem Œuvre.

Kluges Filme erzählen dabei keine stringente Familiengeschichte, obwohl es zahlreiche Bezüge in Bild und Ton auf vergangene Ereignisse gibt. Sie zum Ausgangspunkt für die Entwicklung der ästhetischen Aspekte seiner Erinnerungsarbeit zu machen, wird vor allem dann plausibel, wenn ihr Entstehungskontext mitberücksichtigt wird. Mit Blick auf die anderen Filme dieser Zeit zwischen 1967 und 1973 wird sichtbar, dass sie sich von diesen sehr unterscheiden, formal wie in der inhaltlichen Ausrichtung. Sie werfen zahlreiche Fragen auf, die entlang des Zusammenhangs zwischen der Vermittlung von individueller Erinnerung und Erfahrung und kollektiven und gesellschaftlichen Wahrnehmungen von Geschichte entstehen. Um diesen Zusammenhang zu ergründen, werde ich im Folgenden auf autoethnografische Elemente in Kluges literarischen Arbeiten, auf Elemente des Amateurfilms in den Arbeiten mit Familienmitgliedern und auf die Rolle von Eigensinn für die Frauenfiguren in Kluges Filmen eingehen.

Autoethnografisches Arbeiten, Gefühle und Eigensinn

Jens Birkmeyer befasst sich mit Kluges Art und Weise, autobiografische bzw. autoethnografische Elemente in seine Texte einzuweben. Er hat dabei beobachtet, dass Kluge darauf insistiert, von einer Vielheit seines Selbst auszugehen und dass ihn Konzepte und Konversationen, die Pluralität und dividuelle Formen zum Thema haben, besonders interessieren.³⁹⁰ Eine Form, diese Vielheit auszudrü-

Schlacht von Stalingrad, besonders in *Willi Tobler* als Referenzen dienen. Mit den Mitteln des Science-Fiction-Genres werden sowohl ökonomische als auch wissenschaftliche Anrufungen des »ewigen Fortschritts« demontiert – was eine Dekonstruktion auf inhaltlicher wie ästhetischer Ebene bedeutet. (Vgl. Rolf G. Renner, »Zurück in die Gegenwart – Zu Kluges Science-Fiction-Projekt *Der große Verhau*«, in: Christian Schulte, Winfried Siebers, Valentin Mertes, Stefanie Schmitt (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 3: *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: V&R 2016, S. 39–61, hier S. 42ff.)

389 Zum 1970 entstandenen dritten Kurzfilm mit einem Familienmitglied, *Ein Arzt aus Halberstadt*, siehe Thomas Combrink, »Ein Arzt aus Halberstadt. Über Alexander Kluges Vater«, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 85/86: Alexander Kluge, Neufassung 2011, S. 84–94.

390 Jens Birkmeyer, »Nahe Fernwirkungen des Vergangenen. Alexander Kluges autobiographische Anamnese in *Kongs große Stunde*«, in: Christian Schulte, Winfried Siebers, Valentin

cken, findet sich in jenen Texten, die Verwandtschaftsverhältnisse und Kluges Vorfahr:innen thematisieren, deren Erfahrungsschatz er als in seinem Körper miteinander vereint beschreibt.³⁹¹ Von großem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Frage der Rolle von Gefühlen für Erinnerungen. Erinnerungen, die unterschiedliche Zeitlichkeiten zusammenbringen, verbinden die Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft oder unterschiedlichen zeitlichen Geschwindigkeiten und Ungleichzeitigkeiten. Sie sind radikal subjektiv. Birkmeyer interessiert sich besonders für diese Vermittlungsleistung, die auch eine Befähigung zum Hinausdenken über die eigene Person impliziert. Weder das Jetzt noch Vergangenheit und Zukunft seien einförmig. Kontingenzen als den Normalfall in gesellschaftlichen Analysen anzunehmen und Gefühle als Zeiger:innen auf erträgliche und unerträgliche Verhältnisse ernst zu nehmen, ist zentral für diese Perspektive. Es seien immer Gefühle, die Menschen antreiben, meist aber nicht konsistent in eine Richtung, sondern in mehrere gleichzeitig, was Ambivalenzen erzeugt.³⁹² Kluges autobiografisches Schreiben stellt Birkmeyer als eine bewusste Form des Erinnerns dar, die nach »mobilisierbaren Erfahrungskernen«³⁹³ sucht.

Wie Kluge mit autoethnografischen Elementen arbeitet, hat nicht nur Auswirkungen auf seine literarischen Texte. Aspekte dieser radikal subjektiven mikropolitischen Skizzen lassen sich auch in seinen frühen Kurzfilmen finden. Damit angesprochen ist laut Andreas Becker letztlich, wie Kluge sich seinen Auskunftspersonen in den Fernsehformaten gegenüber verhält und welchen Blick er auf diese Personen mit seiner Kamera wirft. Becker identifiziert unterschiedliche Dimensionen, in denen Gefühle eine Rolle spielen. Als erste Ebene bearbeitet er Gesprächssituationen und Kluges Versuche, mit dem Gegenüber einen Modus gegenseitigen Vertrauens herzustellen, damit ein Gespräch überhaupt gelingen kann.³⁹⁴ Diesen Modus leitet Becker auf die frühen Kurzfilme zurück, in denen

Mertes, Stefanie Schmitt (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 3: *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: V&R 2016, S. 13–31, hier S. 13.

391 Birkmeyer untersucht vor allem die Erzählungen »Stimme der Liebsten, widerhallt mir im Herzen«, »Totenbuch für etwas, das ich liebe« sowie »Ich« aus Alexander Kluge, *Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs*, Berlin: Suhrkamp Insel 2015. Das autobiografische Schreiben ist seit seinem literarischen Debüt *Lebensläufe* von 1962 von zentraler Bedeutung für Kluges Texte.

392 »Entscheidend ist hierbei, dass Gefühle ihrerseits auch Ausdruck und Ort der Berührungspunkte von Vergangenem, Vergangenheit und gegenwärtigem Erleben repräsentieren. Gefühle sind gewissermaßen Erinnerungen an jenen Umstand, dass diese Gefühle nicht in den historischen Konstellationen, ihren Vergegenständlichungen und Institutionen aufgehen.« (Birkmeyer, »Nahe Fernwirkungen des Vergangenen«, S. 17.)

393 Ebd., S. 14.

394 Vgl. Andreas Becker, »Die wahren Einwohner der menschlichen Lebensläufe. Über Alexander Kluges Nautik der Geschichte der Gefühle«, in: Christian Schulte, Winfried Siebers, Valentin Mertes, Stefanie Schmitt (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 3: *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: V&R 2016, S. 101–118, hier S. 105f.

Großmutter, Mutter und Vater jeweils im Zentrum der Handlungen stehen. Die frühen Kurzfilme sind meines Erachtens nicht als Porträts einzuordnen, denn sie enthalten Mikronarrative, die über eine bloße Beschreibung oder interpretative Repräsentation der Personen hinausgehen. Sie gleichen in vielerlei Hinsicht Home Movies, kurzen, spontanen Filmen mit nahestehenden Personen als Protagonist:innen zu unterschiedlichen Anlässen oder bei unterschiedlichen Tätigkeiten, gehen aber auch darüber hinaus.

Für Becker bilden die frühen Kurzfilme einen Ausgangspunkt für die große Offenheit in Gesprächssituationen, die Kluge später in den Fernsehformaten seinen Gesprächspartner:innen entgegenbringt. Interessant für die vorliegende Auseinandersetzung ist außerdem der durch die technologischen Möglichkeiten von 16-mm-Filmen denkbare darstellerische Radius, den Kluge gemeinsam mit seinen Kooperationspartner:innen in den insgesamt elf (veröffentlichten) Kurzfilmen von 1961 bis 1974 erkundet hat. Kluge scheint, laut Becker, jedenfalls in dieser Zeit erkannt zu haben, dass die Menschen vor seiner Kamera in gewisser Weise sowohl ausgesetzt als auch tonangebend agieren und er sich hinter und neben der Kamera dazu verhalten muss – vor allem Vertrauen aktiv mitaufbauen muss, sodass diese Kooperation gelingen kann. Die Kurzfilme mit Großmutter, Mutter und Vater haben daher auch einen jeweils ganz eigenen Grundton und erzeugen eine Atmosphäre, die von der jeweiligen Beziehung und der fokussierten Person erzählt. Die emotionale Involvierung und die subjektive Perspektive auf den Charakter der jeweiligen Person fließen in die Darstellung ein und der eigene Blick kann daran geschult werden, wie spezifische Interessen und Verbundenheiten spezifische Bilder erzeugen. Becker versteht die Arbeiten als »Übungsfilme«, durch die »Hierarchien und Distanz zwischen Filmenden und Gefilmten durch Vertrauen [...] überbrückt und durchlässig gemacht werden«³⁹⁵. Zentral für die Arbeiten ist laut Becker außerdem, »ein Gefühl für Möglichkeiten im historischen Raum«³⁹⁶ auszubilden und »die gesellschaftlichen Bedingungen für Gefühle«³⁹⁷ darzustellen. Durch diese Fokusverschiebung werden »Realitätsschichten erstmals wahrnehmbar«³⁹⁸, die durch andere Herangehensweisen unsichtbar blieben.

In *Geschichte und Eigensinn* beleuchten Kluge und Oskar Negt, wie der Eigensinn historische Prozesse prägt und deren kontingente Entwicklungen beeinflusst.³⁹⁹ Sie skizzieren in ihrem Buch ein Konzept von drei sich gegenseitig beeinflussenden Ökonomien, »der Produktion (Nationalökonomie), der Erfah-

395 Ebd., S. 106.

396 Ebd., S. 107.

397 Ebd., S. 108.

398 Ebd., S. 109.

399 Vgl. Valentin Mertes, »Realismus, Medialität, Politik. Der Eigensinn ästhetischer Praxis bei Alexander Kluge«, Dissertation, Universität Wien 2019.

rungsökonomie und der Beziehungsökonomie«,⁴⁰⁰ die sie als wesentliche Einflussfaktoren für individuelle Lebensläufe und die Entwicklung von Gesellschaften auffassen. Der Betrachtung von politischer Ökonomie werden hier zwei subjektive und intersubjektive Dimensionen beigelegt, die mit dem Gefühlsleben zu tun haben und jene Parameter ergänzen sollen, mit denen Ökonomie und/oder der Geschichtsprozess konventionell beschrieben werden. Gleichzeitig ergänzen sie die subjektive Dimension der Gefühle um ihren gesellschaftlichen Kontext, was eine klare Trennung zwischen Mikro- und Makroebene verunmöglicht. Gefühle als Analyst:innen und als die Grundlage von Unterscheidungsvermögen sowie der Bildung von Zusammenhängen zu sehen, verändert die Maßverhältnisse, mit denen Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung ergründet werden.⁴⁰¹

Eine weitere Perspektive zum komplexen Zusammenhang von Gefühlen und Eigensinn bieten die zahlreichen Ausweggeschichten bei Kluge. Vielgestaltige Entwürfe für Exitstrategien und die hartnäckig artikulierte Verweigerung, nahegelegte Schicksalsförmigkeit zu akzeptieren, sowie die Suche nach kairologischen Momenten, die die Wendung im entscheidenden Moment bringen können, sind dafür ausschlaggebend. Stephanie Harris beschäftigt sich in einem Aufsatz ausführlich mit Kluges radikalen Entzugsszenarien und einem Fokus auf Auswege, der einen hohen Stellenwert in vielen seiner Arbeiten einnimmt.⁴⁰² Thematisch beschäftigt sich Harris dazu insbesondere mit den literarischen Textsammlungen *Neue Geschichten* (1977) und *Chronik der Gefühle* (2001), in denen sich Kluge mit seinen Kriegserfahrungen als Jugendlicher auseinandersetzt. Er reflektiert dort weiter gefasst, was der Untergang eines Reiches, einer staatlichen Struktur, eines gesellschaftlichen Zusammenhangs für ein Individuum bedeutet. Dabei ist interessant, dass diese Mikroperspektive von Kluge immer als Vielheit dargestellt wird und sich stark von einer vereinheitlichenden Geschichte aus der Makroperspektive unterscheidet. Laut Harris möchte Kluge also nicht das Wissen um das 20. Jahrhundert durch neue Informationen additiv erweitern, sondern eine Reflexion darüber anstoßen, wie das Inventar an bereits vorhandenem Wissen (›inventory of knowledge‹) aussieht, organisiert sowie verstanden und tradiert wird⁴⁰³ – und, ob und wie es vom Kollektiv anders betrachtet werden kann.

400 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1981, S. 777.

401 »Realität ist wirklich insofern, als sie Menschen real unterdrückt. Sie ist unwirklich insofern, als jede Unterdrückung die Kräfte lediglich verschiebt. Sie verschwinden aus der Oberwelt, aber arbeiten im Untergrund weiter. Das Verdrängte leistet unterhalb des Real-Terrors alle Arbeit.« (Alexander Kluge, »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, in: *Gelegensarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 124–134, hier S. 125.)

402 Vgl. Stephanie Harris, »Kluge's *Auswege*«, in: *The Germanic Review* 85/2010, S. 294–317.

403 Ebd., S. 294.

Zu diesem Zweck hat Kluge disruptive ästhetische Formen in Literatur, Film und Fernsehen zusammengetragen und spezifisch für seine Arbeiten weiterentwickelt. Das Neue an diesen Formen bringt Harris insbesondere mit der Suche nach Auswegen in Verbindung, die es ermöglichen, sich einem »consensus that would normalize feeling, thought, and judgement«⁴⁰⁴ zu entziehen. Die Idee dahinter besteht darin, aus Kluges Überlegungen neue Ansatzpunkte für Leser:innen und Zuschauer:innen freizulegen, an die sie mit eigenen Überlegungen anknüpfen können. Zentral ist der Gedanke, dass der Status quo nicht die unvermeidliche und einzig mögliche Realität darstellt, sodass Menschen Möglichkeiten erkennen können, um ins Handeln zu kommen. Auswege beschreibt Harris daher nicht als Zuwiderhandeln oder Widersprechen an sich, sondern als jene Möglichkeiten, die geboten werden, gedanklich autonom in eine andere Richtung »abzubiegen«.⁴⁰⁵

Da unsere Kultur voll von narrativen Einbahnstraßen mit möglichst dramatischem Ausgang ist – »In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert«⁴⁰⁶ –, haben wir diese Denkweise eingeübt. Daher braucht es viele andersgelagerte Geschichten, um diesen Mangel an Vorstellungskraft auszugleichen. Kluge nutzt dazu nichts anderes als die komplexe Art und Weise, wie Menschen den eigenen Umständen und der Welt um sich herum Bedeutung zuschreiben. Hier ist eine grundsätzliche Mannigfaltigkeit an Vorstellungen und Existenzweisen angelegt, die durch dominante Erzählmuster beschnitten und enggeführt wird.

Viele von Kluges Arbeiten, insbesondere die filmischen, zielen darauf ab, einer direkten Vermittlung von Sinn, gleich einem Sender-Empfänger-Modell, eine Vielheit aus Materialien, Verwirrungen und Verstrickungen, Widersprüchen und Ambivalenzen gegenüberzustellen.⁴⁰⁷ Dieses Vorgehen wird von Kluge auch als »antagonistischer Realismus« bezeichnet.⁴⁰⁸ Dieser Realismus stellt eine Kritik dar an der vereinheitlichenden Tendenz in den Produktions- und Rezeptionsgewohnheiten, hervorgerufen durch eine industrialisierte Medien- und Narrativproduktion. Außerdem werden die damit einhergehenden gedanklichen Engführungen kritisiert. Hegemoniale mediale Formen strukturieren Diskurse vor und limitieren damit Interpretationsmöglichkeiten im Vorhinein. Kluge baut daher auf ein »Es-ist-noch-nichts-entschieden«, um immer wieder Auswege und Exitstrategien aufzuzeigen.⁴⁰⁹

404 Ebd., S. 295.

405 Vgl. ebd., S. 296.

406 Alexander Kluge, *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1984, S. 68.

407 Vgl. Harris, »Kluge's Auswege«, S. 301.

408 Siehe Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

409 Vgl. Harris, »Kluge's Auswege«, S. 304.

Kluge bezeichnet seine (literarischen) Methoden als heterotopisch und heterochronisch (›heterotopic and heterochronic‹).⁴¹⁰ Harris weist darauf hin, dass seine literarischen Texte unterschiedliche Vorstellungen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit aufweisen. Dabei schlägt sie zur Strukturierung der (literarischen) Schaffensperiode eine Unterscheidung in ›Unvereinbarkeiten von Raum‹ vor 1989 und ›Ungleichzeitigkeiten‹ nach 1989 vor, mit der Zäsur des Falls des Eisernen Vorhangs und des Zusammenbruchs der Sowjetunion.⁴¹¹ Zwei Dinge sind hier besonders interessant: einerseits der Zugang zu Ungleichzeitigkeiten oder Asynchronität, den Harris als weiteren Versuch sieht, der Wiederholung von Katastrophen und der ständigen Wiederholung dominanter narrativer Modelle zu widerstehen.⁴¹² Andererseits ist die Markierung einer historischen Zäsur, eines historischen Moments hochgradig aufgeladen, kann durch narrative Verschiebungen jedoch auch wieder geöffnet werden (›desynchronized‹).⁴¹³ Diese historischen Momente des kollektiven Gedächtnisses werden gesellschaftlich produziert, aber nicht von allen Menschen mit der gleichen Bedeutung versehen und erinnert. Üblicherweise identifizieren bürgerliche Institutionen und Diskurse solche Momente, tragen sie weiter und finden für sie entsprechende Bilder und Kommentare, um ihren Eingang in die Geschichte zu ermöglichen. Die Momente sind in ihrer Verfasstheit und Bedeutung spezifisch, werden aber als universal gültig tradiert – was ein starkes Indiz für ihre Herrschaftsförmigkeit ist, denn alle anderen genauso sich zutragenden Mikrogeschichten werden unter einer einförmigen Groß Erzählung begraben. Nun stellt sich die Frage, mit welchen Elementen und ästhetischen Formen sich die Erfahrungsebene zwischen Individuum und Kollektiv vermittelt lässt, ohne dass Geschichten herrschaftsförmig werden, sondern möglichst offen bleiben. Die Idee der ›mobilisierbaren Erfahrungskerne‹ und die Rolle von Gefühlen als Indikatoren lässt sich in den Familienfilmen als ästhetische Organisation von Nähe/Distanz, Blick und Interaktion wiederfinden. Im Folgenden wird dies am Amateurfilm-Charakter von *Frau Blackburn* konkretisiert.

Elemente des Amateurfilms in *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt*

Die Filme mit Alexander Kluges Großmutter Martha Blackburn und seiner Mutter Alice Kluge, *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* (1967) und *Besitzbürgerin, Jahrgang 1908* (1973), entstanden wahrscheinlich irgendwann zwischen den wichtigen Langfilmen aus Kluges früher Schaffenszeit, *Abschied von gestern*

410 Vgl. ebd., S. 309.

411 Vgl. ebd., S. 310.

412 Vgl. ebd., S. 296.

413 Vgl. ebd., S. 310.

(1966) und *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973), die er mit seiner Schwester Alexandra Kluge/Karen Steinborn als Protagonistin realisierte.⁴¹⁴ Zu ihrem Produktionskontext ist kaum etwas bekannt. Sie enthalten Elemente des Home Movie, die insbesondere performative Aspekte, Interaktionen und das gemeinsame Tun in der Filmpraxis betonen.

Laut Alexandra Schneider handelt es sich beim Amateur- und Gebrauchsfilm um ein »heterogenes Set filmischer Praktiken«⁴¹⁵, das jenem Kanon von Kunstfilmen gegenübersteht, den sich die Filmwissenschaft in den letzten Jahrzehnten erschlossen hat. Amateur- und Gebrauchsfilme können abseits des industriellen bzw. professionellen Kinodispositivs aus mehreren Gründen als von der Norm abweichende filmische Praktiken betrachtet werden.⁴¹⁶ Als eine der wichtigsten Formen des Amateurfilms gilt der sogenannte Familienfilm.⁴¹⁷ Roger Odin zufolge funktioniert dieser deshalb innerhalb des familiären Rahmens, »weil er als tendenziell un abgeschlossener Text unterschiedliche Lesarten und gleichzeitig eine gemeinsame Vision anzubieten vermag«⁴¹⁸. Dank seines »bruchstückhaften Charakters« gerate »das Gezeigte kaum mit den Erinnerungen der Zuschauenden in Konflikt«⁴¹⁹. Für Schneider ist es besonders wichtig, den filmwissenschaftlichen Blick hin zu privaten Erinnerungsdiskursen zu öffnen sowie ihn mit verwandten Traditionen in der visuellen Kultur, wie dem frühen Kino, der privaten Fotografie und »touristischen Bilddiskursen«⁴²⁰, zu verknüpfen. Sie sieht im Fa-

414 Beide Filme verarbeiten auch biografisch-fiktionale Elemente zum Leben von Alexandra Kluge/Karen Steinborn. (Vgl. den Dokumentarfilm von Hanna Laura Klar *Ich friere auch im Sommer. Die zwei Leben der Alexandra Kluge* [DE 2018].)

415 Alexandra Schneider, »Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms«, in: Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer VS 2021, S. 225–242, hier S. 226.

416 In *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms* (2015) skizziert Vrääth Öhner die Genealogie des noch jungen Feldes der Amateurfilmforschung, das sich ab den 2000er-Jahren ausdifferenzieren begann. Öhner beschreibt zwei Tendenzen: einen an »mikrohistorische [n] Evidenzen« interessierten Bereich, in dem »verdrängte, vernachlässigte und vergessene Bereiche der Geschichte« anhand der Filme gesucht oder aufgesucht werden, und einen zweiten Bereich, der an der Binnendifferenzierung des vielfältigen Feldes anhand unterschiedlicher Wirkungsbereiche und Öffentlichkeiten arbeitet und die darin eingehenden »diskursiven Formationen frei[legt]«. (Vrääth Öhner, »Einleitung«, in: Siegfried Mattl, Carina Lesky, ders., Ingo Zechner (Hg.), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2015, S. 5–16, hier S. 6.)

417 Als grundlegender Text für das Forschungsfeld gilt Roger Odins 1979 veröffentlichter Aufsatz »Rhétorique du film de famille«. Im englischsprachigen Raum sind vor allem Richard Chalfens *Snapshot Versions of Life* (1987) und Patricia Zimmermanns *Reel Families* (1995) zu nennen.

418 Roger Odin, »Le film de famille dans l'institution familiale«, in: ders. (Hg.), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck 1995, S. 27–42, zitiert nach Schneider, »Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms«, S. 229f.

419 Ebd., S. 229.

420 Ebd., S. 230.

milienfilm eine komplementäre filmische Praxis zum Kino, in der »Kombination«, »Anspielung« auf die industrielle Filmkultur und »Bricolage«⁴²¹ charakteristische Modi einer Produktion sind, die mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ihr Auslangen findet. Dadurch erhält diese Praxis einen stark performativen Gehalt, denn die Darstellenden spielen mehrere Rollen gleichzeitig: als Regisseur:innen, Darsteller:innen und an der Produktion Beteiligte wie auch als Rezipient:innen und Zielpublikum. Schneider spricht daher von einem »Modell eines performativen Gefüges«, das sich im Familienfilm aus allen »beteiligten Akteur:innen [...], der Handlung und ihrer Rahmung«⁴²² ergibt.

»Du darfst ruhig sprechen!« – »Ich? Nein.« – »Du darfst ruhig!« – »Ja?!«⁴²³ – Bei *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* fällt auf, dass in den ersten Minuten die Situation an sich kommentiert wird. Großmutter Martha thematisiert das Gefilmtwerden und fragt während der Aufnahmen mehrmals nach Regieanweisungen: »Warten wir nun, bis das Wasser kocht? Oder tun wir so? ... Ach, ihr dürft nicht sprechen ... «⁴²⁴ Diese Stellen wurden im Schnitt nicht entfernt, sondern sind Teil des Films geblieben. Schon der Titel gibt Auskunft darüber, dass gefilmt zu werden für die Protagonistin eine besondere Situation gewesen sein muss. Die hochbetagte Martha erzählt im Film über ihre Gesundheit, darüber, was sie gern im Radio hört, und wird in der Küche beim Kaffeeaufsetzen und mit Gästen beim Kuchenessen gezeigt. Der Film beginnt mit ihr in Nahaufnahme und einer Erklärung dazu, warum Agilität im Alter Kopfsache sei. Die Leute, die zu viel Angst vor dem Tod haben, könnten das Alter nicht genießen, weil sie sich nicht mehr trauten, ihren Körper wirklich zu benutzen. Nicht weil ihr Körper das nicht mehr zulasse, sondern weil schlicht ihre Vorstellungskraft nicht (mehr) groß genug dafür sei.⁴²⁵

Die eigenen Erfahrungen verorten zu können und audiovisuelle Impulse zu nutzen, um Erinnerungen zu vitalisieren, sind laut Odin weitere Charakteristika des Familienfilms.⁴²⁶ Die für den Amateurfilm typischen Darstellungsweisen

421 Ebd.

422 Ebd.

423 *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt*, 00:10.

424 Ebd., 00:02.

425 Vgl. ebd., 00:01. Von einem ersten Teil des Films kann ein weiterer, fiktional gefärbter unterschieden werden, in dem sich eine männliche Figur in die Erzählung einschreibt, und zwar als Betrüger, der sie bestehlen wird. In *Besitzbürgerin* wird diese Figur »Herr Guhl« genannt und tritt dort als Retter in der finanziellen Not der Mutter auf. Es ist nicht klar, ob die Erzählungen hier zusammenhängen – und das Darlehen für die Mutter vielleicht vom Diebstahl an der Großmutter abhängt.

426 Vgl. Roger Odin, »The Home Movie and Space of Communication«, in: Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (Hg.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, übers. v. Barry Monahan, New York: Bloomsbury 2014, S. 15–26, hier S. 17.



Abb. 15 & 16: Großmutter Martha in *Frau Blackburn*, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt, R: Alexander Kluge, BRD 1967, 00:01–00:02.

seien nicht durch die reine Nachahmung industrieller Produktionen oder allein durch die Natur von Freizeitaktivitäten und den dabei entstehenden Bildern erklärbar. Sie lägen bei den Menschen, die diese Filme mittelbar und unmittelbar betreffen, und seien Teil jener Ambivalenzen, die alle Beziehungen, besonders Familienbeziehungen, prägen. Odin spricht auch von einer »dark side of family«⁴²⁷, die sich in Bildern von Familien ablagern kann – im Verhältnis des Gezeigten und Nichtgezeigten.

Er geht außerdem von zwei Modi von Erinnerungen aus, die es zu unterscheiden gelte, sobald private Filmaufnahmen eine gewisse Öffentlichkeit erreichen, einem privaten und einem intimen Modus. Unter Ersterem versteht er die Form, wie eine Gruppe von Menschen gemeinsam Erlebtes in der Vergangenheit

427 Ebd., S. 16.

aufsucht.⁴²⁸ Nicht der Inhalt sei dabei entscheidend, sondern die Form der Interaktion. Dass Austausch stattfindet und wie er stattfindet, ist also wichtiger als das, was gesagt oder gezeigt wird, egal ob in der Filmhandlung oder bei einer gemeinsamen Sichtung.⁴²⁹ In Abgrenzung dazu bezeichnet er mit dem intimen Modus die individuelle Ebene der Erinnerung, die nur in der jeweiligen Person verortet ist und nicht kommuniziert wird oder auch gar nicht kommuniziert werden kann.

Als Erinnerungen stimulierendes Medium würden Home Movies am besten funktionieren, wenn sie sich nicht an industriellen Filmstandards orientierten, nicht besonders ›gut‹ erzählten oder versiert gemacht seien, sondern dann, wenn durch ihre Brüchigkeit, ihre Ecken und Kanten Räume für ein kurzes Verweilen und Erinnern entstünden.⁴³⁰ Odin geht von einem Kommunikationsraum aus, der durch die Medienspezifik dieser Filme entsteht und bestimmte Verhaltensweisen sowohl voraussetzt als auch ermöglicht. Er spricht daher bei Home Movies nicht von Filmen, sondern vergleicht sie vielmehr mit Fotoalben und deren Funktionen und ästhetischen Formen – »to make a home movie is to create an album of moving photographs«⁴³¹. Für beide Medien seien die gleichen Ereignisse interessant, die Filmemacher:innen verhielten sich mehr wie Schnappschuss-Fotograf:innen. Odin führt hierfür auch ein formalästhetisches Argument an: Home Movie wie Familienfotografie zeigten beide bestimmte Momente, zwischen denen mehr oder weniger viel Zeit vergeht und die im Rahmen des Familienlebens zusammenhängen und Bedeutung haben, die aber sonst oft nur wenige Verbindungen aufweisen. »[W]e are caught in a chronological sequence but not in the narrative. This is precisely the structure of the family photo album.«⁴³² Gerade diese Verfasstheit sichert den individuellen wie den kollektiven Zugang zu einer gemeinsamen Familiengeschichte und dient der Ideologie familiärer Einheit und Kohäsion, wie sie laut Odin besonders die bürgerliche patriarchale Familie zwischen 1945 und 1975 kennzeichnet.⁴³³ Zwar spielen familiäre Einheit und Kohäsion in *Frau Blackburn*

428 Vgl. ebd.

429 Vgl. ebd., S. 17.

430 Vgl. ebd.

431 Ebd., S. 18.

432 Ebd.

433 Die weitere Entwicklung des Familienfilms nach dieser Zeit wird geprägt durch eine zunehmende Zerstreuung der Blickwinkel, die durch ästhetische Formen des Fernsehens beeinflusst wurden (die Kamera ist nicht mehr nur in der Hand des Vaters). Interviews, Zooms, Postproduktion und Kommentare durch die Kameraperson halten Einzug in die Familienfilme. Diese Entwicklung fasst Odin wie folgt zusammen: »In the new familial structure, the photo album of the family and the film of the family are being replaced by a multitude of photographs and films on the family.« (Ebd., S. 20, Herv. i. Orig.) Familienfilme haben also dokumentarischen wie auch relationalen Wert, der daran festgemacht werden kann, welcher Fokus, welches Interesse auf sie trifft. (Vgl. ebd., S. 23f.)

vordergründig keine besondere Rolle, aber es gibt Elemente im Film, die mit den von Odin beschriebenen Phänomenen korrespondieren.

Kluge ist in allen Phasen seines Schaffens Kooperationen eingegangen. Eine der ersten und wichtigsten Mitstreiterinnen war dabei seine Schwester Alexandra Kluge/Karen Steinborn, die als Hauptdarstellerin in drei seiner Langfilme fungierte.⁴³⁴ Sie hatte von Beginn an Einfluss auf die Arbeiten ihres Bruders und war auch an den Filmen mit Großmutter, Mutter und Vater beteiligt. *Frau Blackburn* ist einerseits ein Film mit Kluges Großmutter, an dem man merkt, dass es um die Beziehungen der Geschwister zur Großmutter geht.⁴³⁵ Der Film zielt auf leichte Momente; schwierige Gespräche oder schmerzhaftes Erinnerungen spielen keine Rolle. Man möchte Bilder von der Großmutter machen, solange sie noch bei guter Gesundheit ist, denn die Zeit mit ihr scheint objektiv knapper zu werden. Der Titel des Films signalisiert auch eine Zuspitzung auf ihr hohes Alter und die Lebenserfahrung, die sich in dieser kleinen Frau bündelt. Vor allem die Szene, in der Kluge sie fragt, ob sie noch vor etwas Angst habe, und sie sagt, »wenn es donnert; wenn so ein schweres Gewitter ist«, lässt daran denken, welche dramatischen Zeiten Martha, geb. 1872, mit- und überlebt hat. Da packe sie die notwendigen Sachen »und ziehe sich auch dementsprechend an«⁴³⁶. Die explizite Auseinandersetzung wird ausgespart, die liebevolle Beschäftigung mit Martha im Hier und Jetzt steht im Vordergrund.⁴³⁷

Während *Frau Blackburn*, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt durch die Elemente des Amateurfilms eine intime und fragmentierte Perspektive auf Zugehörigkeit, Zeit und Familie eröffnet, verschiebt sich der Fokus in *Besitzbürgerin*, Jahrgang 1908 hin zu einer Betrachtung des Eigensinns als widerständige Haltung innerhalb historischer und sozialer Strukturen. Beide Filme zeigen Kluges Interesse an der Verbindung von individuellen Lebensgeschichten und kollektiven Prozessen, wobei Elemente des Amateurfilms und Eigensinn als ästhetische wie konzeptionelle Leitmotive dienen.

434 Neben den bereits genannten *Abschied von gestern* (1966) und *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973) noch *Die Macht der Gefühle* (1983).

435 Wobei Thomas Mauch als Kameramann in *Frau Blackburn* und *Besitzbürgerin* eingebunden wurde sowie Beate Mainka-Jellinghaus für den Schnitt.

436 *Frau Blackburn*, 00:09.

437 Es ist kaum vorstellbar, dass dieser Film ohne die Anwesenheit der Enkel Alexander und Alexandra/Karen in dieser Form entstanden wäre – die familiäre Verbindung ist zwar nicht vor der Kamera von Relevanz, sie ist aber konstitutiv für das ganze Filmprojekt. Die Anwesenheit der beiden wird an einigen Stellen auf der Tonebene eingefangen.

Eigensinn in Besitzbürgerin, Jahrgang 1908

Das analytische Verständnis von Gefühlen bildet einen Schwerpunkt in Kluges theoretisch-literarischen und audiovisuellen Arbeiten. Gefühle und insbesondere ihre widerspenstige Gerinnungsform, der Eigensinn, sind von besonderer Bedeutung, um die emanzipatorische Ausrichtung seiner Arbeiten zu beschreiben. Die Ergründung von Gefühlen hat in den Geschichten viele Facetten. Sie gelten als Antreiber:innen von Umschwüngen und unerwarteten Wendungen oder treten als intergenerationale Agent:innen auf, die alte Rechnungen zu begleichen haben.⁴³⁸ Sie sind außerdem von hoher Relevanz für die unangepassten Frauenfiguren in Kluges Langfilmen. Gefühle für die Sache der Emanzipation zu mobilisieren ist ein Thema, das Kluge schon sehr lange beschäftigt. Faschismus und Realsozialismus haben gezeigt, wie mit Gefühlen mörderische und zerstörerische Politik gemacht werden kann. Heute sind sie wichtiger Teil einer globalisierten kapitalistischen Akkumulation. Kluge zielt auf eine bessere Schulung der Gefühle ab, da deren größte Stärke, das Unterscheidungsvermögen, für eine freie Gesellschaft von herausragender Bedeutung ist.⁴³⁹

In *Geschichte und Eigensinn* (1981) streben Negt und Kluge danach, eine Perspektive zu entwickeln, die Gefühle als unverzichtbare Arbeit innerhalb von Beziehungen versteht, um so die marxistische Theorie um einen bislang vernachlässigten, grundlegenden Aspekt zu erweitern. Sie beschreiben diesen übergangenen Aspekt als jenen Teil der Beziehungsökonomie, in dem Neues, Notwendiges und zugleich Gedeihliches und Destruktives zwischen Menschen entsteht. Gefühle würden nämlich sowohl ›Trennschärfe‹ als auch ›Zusammenhang‹ erzeugen und damit eine wichtige Rolle in der Ausprägung von Unterscheidungsvermögen spielen.⁴⁴⁰ Aus dieser Perspektive wird klar, warum es relevant ist, Gefühlen eine ana-

438 »Mich interessiert an den Gefühlen, was ist davon völlig gleichbleibend, stur, unbeeinflussbar, was ist da konstant und was ist metamorphosefähig, flexibel. Beide Arten des Gefühls gibt es. Und was ist davon unentdeckt? Mich interessieren sehr die Gefühle, die man nicht sofort als Gefühle erkennt, die also eingebaut sind in den Institutionen, die überhaupt erst in Erscheinung treten im Ernstfall durch Selbstvergessenheit, also im Einsatz, wie man so sagt.« (Alexander Kluge, *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*, Berlin: Merve 2001, S. 43.)

439 Gefühle als Analysekategorie für gesellschaftstheoretische Auseinandersetzungen ernst zu nehmen macht einen Gutteil der Arbeit aus, die von Negt und Kluge in *Geschichte und Eigensinn* auf ihre diskursive Intervention aufgewendet wird. In späteren Arbeiten, insbesondere im Film *Die Macht der Gefühle* (1983) oder der literarischen Sammlung *Chronik der Gefühle* (2000), wird Kluge in unterschiedlichen Formen mit einem expliziten Fokus auf Polyfokalität intensiv an diesen Aspekten weiterarbeiten. Beide Kompilationen umfassen viele Jahre der Auseinandersetzung damit, wie Gefühle politisch gedeutet, verarbeitet und emanzipatorisch genutzt werden können.

440 Siehe Oskar Negt, Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

lytische Dimension zuzusprechen bzw. sie analytisch zu verwenden, und zwar in ihren persönlichen wie öffentlichen Artikulationen. Eigensinn ist ein komplexes Konzept bei Negt und Kluge, das selbst ein wenig widerspenstig erscheint, denn es lässt sich eher in groben Zügen fassen als fest definieren. Verstanden als Ausdruck menschlichen Widerstands, spielen für den Eigensinn gemachte oder geerbte Erfahrungen eine zentrale Rolle. Negts und Kluges Konzept entspricht einem disruptiven Potenzial, dessen Herkunft in den Texten und Filmen oft nicht zu erklären ist, dessen Schlagkraft aber immer wieder unvermittelt zutage tritt.

Kluges Frauenfiguren in den Langfilmen können dem großen Arsenal der Ausweggeschichten und der »Hoffungsarbeit«⁴⁴¹ zugeordnet werden, denn sie treten widrigen Umständen entgegen, entziehen sich der Enge bürgerlicher Institutionen und bringen durch ihre Rastlosigkeit eine mitreißende Dynamik in die Filme. Sie sind Agentinnen der Veränderung, die selbst niemals stillstehen.⁴⁴² Man kann die Frauenfiguren in den Filmen als Kritiken bürgerlicher Vorstellungen von Weiblichkeit lesen, sie zumindest anhand feministischer Kritiken diskutieren, sie sind darüber hinaus aber auch für Fragen der Darstellung von Unangepasstheit und devianten Ästhetiken relevant.

Im Film *Besitzbürgerin, Jahrgang 1908* (1973) thematisiert Kluge die ökonomischen Verhältnisse und die rastlose Geschäftigkeit einer Protagonistin aus dem gehobenen Mittelstand, die durch seine Mutter Alice verkörpert wird. Wir sehen die Besitzbürgerin in dem knapp elfminütigen Film mit der Organisation von Wohnraum, Möbeln, Geschirr und weiteren Insignien ihres mittelständischen Wohlstands beschäftigt. Es geht um die Renovierung ihrer Wohnung und die damit verbundenen Arbeitsschritte sowie die Finanzierung dieses Unterfangens und den Wunsch nach einer Reise. Die Bezahlung dieser Projekte scheint trotz des materiellen Wohlstands ein gewisses Problem darzustellen. Die Besitzbürgerin wird in einem Zustand ständiger Geschäftigkeit, des ständigen Organisierens und Reorganisierens ihrer materiellen Umgebung gezeigt. Kommentiert wird vor allem von ihr selbst, ein Voiceover wird nur punktuell eingespielt. Die Themen Wohnen und Reisen sowie die Autonomie »der Frau« bestimmen das Narrativ des Films, der auch als Milieustudie gedeutet werden könnte.

Zu Beginn werden der Besuch bei der Friseurin und gleich darauf der Verlust eines früheren Haushalts während des Zweiten Weltkriegs thematisiert – jenes

441 In *Geschichte und Eigensinn* sprechen Negt und Kluge davon, dass die Hoffnungen und Wünsche der Menschen im Spätkapitalismus nicht zur Entfaltung gelangen können, da dieses System darauf aufbaut, ständig neues Verlangen nach Gütern zu kreieren. Die Hoffnungen, die sie als Zukunftsaussichten fassen, würden daher in die Beziehungen verlagert, und da diese Hoffnungen aktiv verfolgt werden müssen, sprechen sie auch von »Hoffungsarbeit«. (Vgl. Negt, Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, S. 898.)

442 Vgl. Richard Langston, *Dark Matter. In Defiance of Catastrophic Modernity – A Field Guide to Alexander Kluge and Oskar Negt*, London / New York: Verso 2020, S. 186, FN 13.

Haushalts, in dem die Eltern noch in Ehegemeinschaft gelebt hatten, sich aber noch während der NS-Zeit scheiden ließen. Diese Scheidung führte zu veränderten Wohn- und Besitzverhältnissen. Zwischen den Szenen, in denen die Gegenwart der Besitzbürgerin im Zentrum der Handlung steht, werden Zeichnungen und Fotografien aus dem frühen 20. Jahrhundert und der Zwischenkriegszeit gezeigt, die auch das Leben mit dem damaligen Ehemann und den noch jungen Kindern dokumentieren. Von Alexandra Kluge/Karen Steinborn werden Kinderfotos gezeigt, von Alexander, der fünf Jahre älter ist, nicht. Es gibt auch kein Familienfoto mit der ganzen Familie, nur einzelne Schnappschüsse von Ausflügen oder anderen Gelegenheiten. An dieser Stelle ist ein Zusammenhang mit dem Film *Ein Arzt aus Halberstadt* (1970) erkennbar, in dem weitere Familienfotos gezeigt werden, auf denen die Eltern ebenfalls als Paar zu sehen sind. In *Besitzbürgerin* sind außerdem Aufnahmen einer überwucherten Villa zu sehen – stehen



Abb. 17 & 18: Mutter Alice in *Besitzbürgerin*, Jahrgang 1908, R: Alexander Kluge, BRD 1973, 00:04–00:05.

sie für das alte Haus der Familie Kluge in Halberstadt, das zerbombt wurde? Oder für die sogenannte ›Kluge-Villa‹, in der Vater Ernst Kluge nach dem Krieg als Arzt und Geburtshelfer in Halberstadt praktizierte? In diesen Bildern verschränken sich das Leben und die Zeit vor und nach dem Nationalsozialismus, vor und nach der Scheidung der Eltern.

In einem spürbar stärker fiktionalisierten Abschnitt ab Minute sieben tritt außerdem »Herr Guhl« auf, dem die Besitzbürgerin einen Teil ihres Porzellans »für 15 000 Mark« aufzuschwatzen versucht, um die Finanzierung ihrer innenarchitektonischen Projekte und Reiseambitionen zu sichern. Herr Guhl kann mit dem Porzellan zwar nichts anfangen, ermöglicht ihr aber ein »zinsloses Darlehen auf unbestimmte Zeit«. Ihr Lebensstil scheint durchaus mit Unsicherheiten behaftet zu sein – es ist unklar, ob und woher sie ein eigenständiges Einkommen bezieht –, jedoch kann sie auch etwas über ihre Verhältnisse leben und sich ihre Wünsche erfüllen. Dieser Lebensstandard ist gleichwohl vom guten Willen wohlhabender Männer in ihrer Umgebung abhängig.

Gegen Ende des Films geht die Besitzbürgerin auf Reisen. Sie plant diese mit einer großen Karte. Es folgen Bilder der (neu) eingerichteten Wohnung und Bilder von ihr im Auto, auf zu neuen Gefilden. Sie erscheint rastlos in ihren zahlreichen Unternehmungen. Spröde wirkt sie vor allem dort, wo Normen eines geordneten Familienlebens für eine Hausfrau und Mutter angelegt werden. Sie wirkt unvernünftig in ihrem Drang, Geld auszugeben, das sie nicht hat, und unzuverlässig als Hausfrau und Mutter, die ständig auf der Suche nach Neuem ist und sich mit Beständigkeit und Alltäglichkeit nicht abzufinden vermag.

Besitzbürgerin entspricht dort Vorstellungen von Eigensinn, wo das enge Korsett von Normen für Frauen aus dem (gehobenen) Mittelstand hinterfragt wird. Zugleich besitzen diese Frauen, vor allem wenn sie die Privilegien des *weißen*, christlichen, heteronormativen Mittelstands genießen, gesamtgesellschaftlich betrachtet auch größere Freiheiten als Frauen aus anderen Schichten. Vielleicht sollte die Frage daher auch nicht sein, ob *Besitzbürgerin* Widerständigkeit und Eigensinn in einem allgemeingültigen Sinne transportiert, weil es diese Allgemeingültigkeit so gar nicht geben kann. In der Beschreibung bei Negt und Kluge ist Eigensinn auch im Kontext der Eigengesetzlichkeiten und des spezifischen Unterdrückungszusammenhangs eines bestimmten Milieus zu sehen. Hier ist historisch-spezifisches Wissen um die zahlreichen Regeln, Normen und Konventionen für Frauen notwendig, um zu erkennen, wann diese unachtsam gebrochen oder bewusst überschritten werden.

Die Figur der Besitzbürgerin transportiert in diesem Kontext eine gewisse Ambivalenz zwischen emanzipatorischer Aufbruchsstimmung und bürgerlichen Privilegien. Geschieden, unabhängig und hauptsächlich mit dem eigenen (materiellen) Glück befasst, ist sie weder von einem Ehemann noch von ihren Kindern finanziell oder emotional abhängig. Im Vergleich mit *Frau Blackburn* ist *Besitz-*

bürgerin auch sehr unpersönlich und streng, auf formaler Ebene eher abgeschlossen und ohne besondere Experimente realisiert worden. Der Film basiert nicht so sehr auf Interaktionen wie *Frau Blackburn* (oder auch *Ein Arzt aus Halberstadt*), sondern verfolgt einen schnörkellosen und effizienten Präsentationsmodus, in dem sich die Figur der Besitzbürgerin stets repräsentabel und in Kontrolle jeder Situation zeigt – ob mit Handwerkern und Dekorateuren bei Entscheidungen zur Ausstattung und Instandhaltung der Wohnung oder beim heiklen Gespräch mit Herrn Guhl über die Finanzierung dieser Projekte. Kein Hintergrundgemurmel, keine Regieanweisungen, kein ›Fehlverhalten‹ stören die Aufnahmen – wenig scheint dem Zufall überlassen. *Besitzbürgerin* steuert jedoch zum Ende auf eine mögliche Zäsur zu: einen Moment des Aufbruchs im Denken der Protagonistin Alice, die ihre frisch renovierte Wohnung voller erlesener Möbel und Einrichtungsgegenstände für das Abenteuer einer Reise mit ungewissem Ausgang verlässt.

Zwischen Geschichtsbildern und Erinnerungsspuren. Erinnerungsarbeit und ästhetische Struktur

Um die oben skizzierte Perspektive auf Elemente des Amateurfilms in Kluges Arbeiten weiter zu vertiefen, werde ich nun auf die Konzepte ›Geschichtsbilder‹ und ›Erinnerungsspuren‹ eingehen. Im Spannungsfeld von Geschichtsbildern und Erinnerungsspuren entfaltet sich eine komplexe Dynamik, die sowohl individuelle als auch kollektive Formen der Erinnerungsarbeit prägt. Dieser Abschnitt untersucht, wie Erinnerungen nicht nur als persönliche Rückblicke, sondern auch als kulturelle Konstruktionen erscheinen, die sich in ästhetischen Strukturen verdichten, und welchen Einfluss dieser Zusammenhang auf Kluges ästhetische Taktiken hat. Erinnerung wird hier als aktiver Prozess verstanden, der Vergangenes nicht einfach bewahrt, sondern es immer wieder neu formt und interpretiert.

In Jessica Nitsches Buch *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie* (2010) geht es in einem Abschnitt um die Verbindung zwischen den als parallel gedachten Prozessen der Entwicklung von Fotografie und von Erinnerung, wie sie von Sigmund Freud konzeptualisiert und von Benjamin aufgenommen wurden. In diesem Kontext erwähnt Nitsche die Konzepte ›Geschichtsbilder‹ und ›Erinnerungsspuren‹ und welche Rolle sie für Benjamins Texte spielen.⁴⁴³ Geschichtsbilder beziehen sich auf Vorstellungen von Geschichte, die bestimmte Ereignisse und Akteur:innen als historisch besonders wichtig, als allgemein bzw. für eine Öffentlichkeit relevant herausstellen. Wann, wo und wie kam es zu einem bestimmten

443 Vgl. Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 223–227. Siehe auch den Abschnitt »Perspektiven auf Wahrnehmung und Erinnerung« in Kapitel 2 des vorliegenden Textes.

Ereignis, wie waren bestimmte Akteur:innen involviert? Mit welcher Bedeutung sind ihre Handlungen versehen? Ein Geschichtsbild ist Teil eines Weltbildes einer bestimmten Person oder einer sozialen Gruppe und damit Teil einer politischen und/oder ideologischen Position. Geschichtsbilder können so auch als Perspektiven oder Paradigmen in den Geschichtswissenschaften verstanden werden. Sie entstehen durch einen intellektuellen, einen kognitiven Prozess und in gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Unter den Funktionen fotografischer Medien sind dafür Arbeitsweisen der Dokumentation und der Herstellung von Evidenzen von besonderer Bedeutung. Geschichtsbilder haben in diesem Sinne eine konstruktivistische Stoßrichtung, sie werden als detailreiche Handarbeit durch aufwendige Archivrecherche Stück für Stück aufgebaut und erzeugen ein (stringentes) Narrativ.⁴⁴⁴

Erinnerungsspuren nach Freud bezeichnen verschüttete, unbewusste Wahrnehmungsreste, die in der Aktualisierung transformiert werden und keinen direkten Zugang zu einem ›wie es wirklich war‹ eröffnen.⁴⁴⁵ Entscheidend ist im Folgenden ihr Kontrast zu Geschichtsbildern: Während Geschichtsbilder über Archivarbeit und Narrativierung Kohärenz herstellen, markieren Erinnerungsspuren eine viszeral-affektive, fragmentarische und nicht vollständig kontrollierbare Form des Erinnerns. Bei Erinnerungsspuren geht es um körperlich erlebte und gelebte Erfahrung. Anstatt ein umfassendes und akkurates Bild der Vergangenheit zu zeichnen, erzeugen sie Bilder, die fragmentarisch, fluide und stetiger Veränderung unterworfen sind.⁴⁴⁶

Kluge Arbeiten zeichnen sich dadurch aus, dass sie strukturell an beiden Formen partizipieren. Denn einerseits kommen sie nicht ohne Bezüge aus dem Referenzsystem einer klassischen historischen Betrachtungsweise aus. Diese ist auch die dominante Form in der akademischen Auseinandersetzung und damit ein gemeinsamer Nenner zwischen Kluge und der historiografischen Forschung. Für die ästhetisch-formale Struktur seiner Filme und seinen Einsatz von Montage sind Konzepte *gelebter* Erinnerung jedoch von großer Bedeutung, um die assozia-

444 Die hier herangezogene Vorstellung eines Geschichtsbilds muss in die Nähe des kaleidoskopischen Bildes bei Walter Benjamin gerückt werden. Dieses bezieht sich auf die Praxis, immer wieder eine ›schöne Ordnung‹ in den von Benjamin als katastrophisch bezeichneten Geschichtsverlauf zu konstruieren. Mit jeder Drehung des Kaleidoskops stürzen die Bilder der Geschichte erneut in ein gefälliges Ganzes. Das sich tatsächlich ständig neu konstituierende Bild von Geschichte werde durch das »optische Gerät verstellt«. (Ebd., S. 325.) Deshalb kommt Benjamin auch zu dem Fazit: »Das Kaleidoskop muß zerschlagen werden.« (GS I, S. 660.)

445 Vgl. längere Ausführung zu Erinnerungsspuren bei Freud in Kapitel 4.

446 Beispiele dafür finden sich in Marcel Prousts Texten. Besonders bekannt ist die Madeleine-Szene aus dem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Der Geschmack einer in Tee getunkten Madeleine erinnert den Ich-Erzähler dort unwillkürlich an sinnliche Eindrücke aus seiner Kindheit.

tiven und relational angelegten Konfigurationen besser zu verstehen, die er in seinen Arbeiten erzeugt oder die vielmehr erst durch die Rezeption seiner Arbeiten erzeugt werden. Kluge entwickelt Erinnerungsarbeit zu einer strukturgebenden Instanz seiner Texte, Filme und Fernseharbeiten, und zwar als Vermittlungsinstanz zwischen kollektiver und individueller Erfahrung.

Auch für *Frau Blackburn* und *Besitzbürgerin* spielen beide Perspektiven, Geschichtsbilder wie Erinnerungsspuren, eine Rolle. In *Besitzbürgerin* geht es jedoch passagenweise mehr um die Konstruktion einer geschlossenen Erzählung. *Frau Blackburn* ist strukturell und erzählerisch brüchiger und offener, versammelt auch unterschiedliche ästhetische Elemente und kürzere experimentelle Sequenzen, zum Beispiel einen Zeitraffer-Effekt zu Beginn des Films. Die Montage ist extremer im Sinne einer kompletten Neuordnung vieler kurzer Sequenzen. In *Besitzbürgerin* gibt es längere Einstellungen und kaum Experimente. Erinnerungsspuren spielen für beide Filme eine Rolle, da es sich hier wie dort um Auseinandersetzungen mit nahestehenden Personen handelt und damit eine lange und reiche Geschichte von Eindrücken, Affekten und Gefühlen den nicht sichtbaren Hintergrund der Produktionen bildet. Es ist aufgrund dieser Elemente, die auch für Home Movies/Amateurfilme charakteristisch sind, davon auszugehen, dass die Filme aus einem Interesse an Erinnerungsarbeit entstanden sind; einer Erinnerungsarbeit, die über die Vergangenheit auf die Zukunft gerichtet ist und Eindrücke, Anspielungen und Interaktionen mit den dargestellten Personen einfangen und für eine spätere Aktualisierung aufbewahren soll.

Die Rolle der Filme mit Familienmitgliedern liegt deshalb genau darin, mit dem Ansatz gelebter Erinnerung experimentiert und daraus korrespondierende ästhetische Formen entwickelt zu haben. Sicherlich waren sie dafür nicht die einzigen Gelegenheiten, aber sie sind in ihrer Eigentümlichkeit besonders interessante Beispiele für ein Denken, das sich für die Wirkmächtigkeit von Erinnerungen und das Zustandekommen von Bildern und Imaginationen über die (eigene) Geschichte interessiert. Die Filme mit Familienmitgliedern sind von Bedeutung für Kluges Erinnerungsarbeit, weil sie ästhetische Aspekte betonen, die in Home Movies zentral sind. Die Bedeutung der Beziehungen zwischen den Dargestellten bzw. zwischen Produzent:innen und Protagonist:innen des Films sowie die individuell-assoziativen und affektiven Muster, die sich in einer gemeinsamen Geschichte entwickeln, werden unterstrichen. Diese Aspekte sind für Außenstehende kaum zu entschlüsseln, erzeugen aber den Eindruck einer reichen Geschichte der gegenseitigen Bezugnahmen, einer ganzen Lebenswelt, die sich hinter den wenigen Aspekten erstreckt, die in den kurzen Filmen zu fassen sind. Es gibt eine Verspieltheit in ihrem Umgang mit dokumentarischen und fiktionalen Elementen, die eine Zuordnung zu einem der Felder erschwert. Beispielsweise spielen alle Charaktere mehrere Rollen, sie spielen sich selbst, aber auch andere. Wir sehen die Familienmitglieder nicht in ihren Erinnerungen schwelgen wie in anderen

Filmen, die Erinnerungsarbeit thematisieren,⁴⁴⁷ wir sehen vielmehr einen assoziativen Aufbau der Filme, wobei bestimmte Elemente ästhetisch hervorgehoben werden. Interaktionen und das gemeinsame Tun bringen in *Frau Blackburn* eine andere Bildsprache hervor als der eigentümlich kontrollierte Ausbruchversuch aus einem bestimmten bürgerlichen Rollenverständnis in *Besitzbürgerin*.

Anhand von Kluges Filmen lassen sich gerade durch die Verschiebungen gewohnter Rezeptionsstrukturen und Erzählverfahren Fragen nach den Normen jener Geschichtskonstruktion verfolgen, die lange Zeit die Erfahrungen von Individuen zugunsten einer Universalgeschichte verwischt hat, die dabei aber immer schon maßgeblich von Partikularinteressen bestimmt wurde.⁴⁴⁸ Das zugrunde liegende Geschichtsverständnis verwaltet eine Materialkrise, denn es versucht, der Flut der Bilder ›der‹ Geschichte eine Ordnung zu geben, die von radikalen Brüchen, Verschachtelungen, endlosen Verzweigungen und Überblendungen gleichzeitig existierender Auffassungen des Geschichtsprozesses geprägt ist.⁴⁴⁹

447 Am ehesten ist das noch bei *Ein Arzt aus Halberstadt* der Fall, ergibt sich aber aus Gesprächen mit einem Verwandten.

448 Das Ausloten dieser Verhältnisse ist zentral für die ersten Arbeiten des Neuen Deutschen Films wie *Das Brot der frühen Jahre* (1962) von Herbert Vesely und *Nicht versöhnt* (1965) von Jean-Marie Straub, beides Literaturverfilmungen nach Heinrich Böll. Beide Filme thematisieren eine zunehmende Reflexion der zeitgenössischen Verhältnisse – eine BRD, die durch den Konsum der Wirtschaftswunderjahre die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und der Shoah zu verdrängen versuchte. *Das Brot der frühen Jahre* dreht sich um den plötzlichen Wunsch eines jungen Mannes, aus seinem geregelten, normativ getakteten Leben auszubrechen, und *Nicht versöhnt* thematisiert einen Zeitraum von fünfzig Jahren in der Geschichte einer Familie, von 1907 bis 1957, in der die Verstrickungen der einzelnen Mitglieder in die gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Zeit primär handlungstreibend sind. Als weitere Literaturverfilmungen sind *Der junge Törless* von Volker Schlöndorff nach dem Roman von Robert Musil und *Abschied von gestern* von Kluge zu nennen, die beide 1966 veröffentlicht wurden. Sie thematisieren unter anderem Mitläufertum und die Ortlosigkeit der überlebenden Opfer des Zweiten Weltkriegs. *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), der erste Film von Rainer Werner Fassbinder, steht für eine umfassende Kritik der Kinoindustrie wie auch für Fassbinders Markenzeichen – die melodramatisch angelegte Inszenierung großer Emotionen aus einer gesellschaftskritischen Perspektive. Die facettenreiche Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte wird zu einem der wichtigsten Merkmale des Neuen Deutschen Films. (Vgl. Thomas Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1994.)

449 Der Erforschung solcher Zusammenhänge hat sich maßgeblich die Alltagsgeschichte verschrieben. Ihr Aufstieg hängt mit den tiefgreifenden Umbrüchen rund um die 1968er zusammen und mit einer Verschiebung im Verständnis des historischen Materialismus, die sich auch in Kluges und Brückners Arbeiten niedergeschlagen haben. Der Zugang entwickelte sich als ›Geschichte von unten‹ und entstand aus einer Kritik an den großen Welt- und Geschichtserzählungen, die zunehmend als abstrakt und homogenisierend gesehen wurden (u. a. von dem Schriftsteller und Literaturhistoriker Sven Lindqvist Ende der 1970er-Jahre). In Geschichtswerkstätten formierten sich ab den 1980er-Jahren dazu autonome Gruppen aus Interesse an Arbeiter:innen-Geschichte, der Geschichte marginalisierter Gruppen oder aus feministischen Interessen. Eine wichtige Frage in diesem Zusammenhang ist, in welche

Ein hier angrenzendes Feld, in dem oben besprochene Fragen und Themen besonders intensiv diskutiert wurden und werden, ist die feministische Erinnerungsarbeit, auf die ich im Folgenden am Beispiel eines Films von Jutta Brückner näher eingehen möchte.

Erinnerungsarbeit zwischen Mutter und Tochter: Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand*

Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand* (1975) ist ein essayistischer Dokumentarfilm, der die moralischen und sozialen Prämissen bürgerlicher Werte in Deutschland hinterfragt. Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit der Lebenswelt und den inneren Widersprüchen von Frauen der Nachkriegsgeneration, deren Biografien zwischen Anpassung und Widerstand oszillieren. Brückner nutzt eine vielschichtige Montage aus Interviews, Archivmaterial und symbolisch aufgeladenen Bildern, um die Spannungen zwischen persönlichem Erleben und gesellschaftlichen Strukturen zu beleuchten. In der Form eines Fotofilms inszeniert Brückner Erinnerungen aus dem Leben ihrer Mutter Gerda Siepenbrink, ihre Schilderungen von Kindheit und Jugend, und unterlegt sie mit Fotobeständen aus historischen Sammlungen.⁴⁵⁰ Der Film wird durch Inserts strukturiert. Erst ab dem Abschnitt »Gerda will mitverdienen, damit das Leben endlich beginnen kann« (Minute 48/49) werden gegenwärtige Fotoaufnahmen von Gerda gezeigt, die eigens für den Film gestaltet wurden. Der Abschnitt beginnt mit Bildern des Konsums: Gerda wird im Supermarkt mit überquellendem Einkaufswagen

Verhältnisse die Einzelnen oder kleinere Kollektive zu systemischen und strukturellen Bedingungen gestellt und wie sie von diesen geprägt werden – philosophisch gefragt, wie sich Partikulares und Universales zueinander verhalten. Wichtig an einer kritischen Alltagsgeschichte ist, dass Lebensbedingungen und Erfahrungen einzelner Personen beleuchtet und in einen breiteren historischen Kontext gestellt werden, was Brüche in der Erfahrung von Geschichte offenbaren kann. Ziel ist es also, durch den Fokus auf weniger beachtete Forschungsgegenstände oder auch mikrogeschichtliche Zugänge reichhaltige Analysen zu generieren, die neue Perspektiven und Zusammenhänge eröffnen. (Vgl. Hannes Heer, Volker Ullrich, *Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985; Sven Lindqvist, *Grabe, wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte*, übers. und hg. v. Manfred Dammeyer, Bonn: Dietz 1989 [Original: *Gräv där du står*, Stockholm: Bonnier 1978]; Alf Lüdtkke [Hg.], *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt a. M. / New York: Campus 1989.)

⁴⁵⁰ Aus dem Vorspann des Films: »*Tue recht und scheue niemand. Das Leben der Gerda Siepenbrink* von Jutta Brückner wurde am 20. November 1975 im Zweiten Deutschen Fernsehen erstmals gesendet und lief 1978 im 8. Internationalen Forum des Jungen Films im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele Berlin. 2016 wurde der Film im Auftrag der Deutschen Kinemathek bei ARRI Media in 2K-Auflösung digitalisiert. Das 16mm Originalnegativ ist nur unvollständig erhalten, die fehlenden Szenen wurden aus der Sendekopie des ZDF ergänzt.«

gezeigt, die Szene ist unterlegt mit Schlagern, die entrückte Liebesmomente besingen. Im Voiceover werden die Ehekrise und die darauffolgende Emanzipation Gerdas als Wissensarbeiterin dargestellt – »Wissen bringt Freiheit«. Dahin kann man auch auf Umwegen kommen.« Brückners Film dient hier als feministischer Kontrastfall, an dem sichtbar wird, wie Erinnerungsarbeit zwischen Abarbeitung und Traumata Schleifen sowie Öffnung und Neuordnung kippen kann – und wodurch sich Kluges Ausweg-Orientierung ästhetisch unterscheidet.

»Ich habe damals manches nicht sehen wollen.«⁴⁵¹ – Brückners Film mit und zu den Erinnerungen ihrer Mutter ist im Kontext feministischer Erinnerungsarbeit und der zunehmend wichtigen Rolle von Zeitzeug:innen für die Geschichtswissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland ab den späten 1970er- bzw. 1980er-Jahren zu sehen.⁴⁵² Sie versucht, mit den Erinnerungen der Mutter zu arbeiten, indem sie sie in einen breiteren geschichtlichen Kontext einbettet. Dazu bringt sie unterschiedliche Strategien zum Einsatz, etwa Re-Kontextualisierungen, Überspitzungen und Verzerrungen durch darstellerische Mittel, vor allem aber ein Skalieren auf gesellschaftliche Verhältnisse und historische Prozesse. Brückner verwendet dafür vor allem Fotografien, unter anderem von August Sander, dem der Film auch gewidmet ist.

Gerdas Geschichte beginnt in den 1910er-Jahren. Anfang der 1920er-Jahre stirbt ihr Vater durch einen Arbeitsunfall, und die Familie, bestehend aus vier Kindern und ihrer Mutter, stürzt aufgrund der gesellschaftlichen Umstände abrupt in tiefe Armut. Gerda schildert viele Eindrücke aus dieser Zeit, vor allem über das Leben und Überleben mit ihrer Mutter, die strenge moralische Werte in der Erziehung ihrer Kinder anwendete. Einen kleinbürgerlichen Lebensstil aufrechtzuerhalten war für sie das oberste Ziel im Kampf ums Überleben der Familie in einer gesellschaftlich und ökonomisch von extremen Umwälzungen geprägten Zeit. Zugleich resultierte diese Haltung aus der Angst vor Übergriffen und der

451 *Tue recht und scheue niemand*, 00:30.

452 Vgl. Hipfl, »Erinnerungsarbeit – Feministische und queere Interventionen in Medienkulturen«, S. 385ff. Für eine transnationale literaturwissenschaftliche Perspektive auf den Zusammenhang von Körper und Geschichte in den 1970er- und 1980er-Jahren siehe Leslie A. Adelson, *Making Bodies, Making Histories. Feminism and German Identity*, Lincoln, Nebraska: Nebraska University Press 1993. Mit der Etablierung der Alltagsgeschichte als eigenen Bereich geschichtswissenschaftlicher Forschung wurden auch Zeitzeug:innen zunehmend relevant. Ihre Eindrücke und Erinnerungen, die durch offene Interviewformen in möglichst unverfälschter Weise eingefangen werden sollten, wurden zu einer neuen bedeutenden Quelle. Zeitzeug:innen-Interviews haben eine besondere Bedeutung in der Erforschung und Vermittlung der Shoah erlangt, sie sind aber ebenfalls für andere Themen der Zeitgeschichte wichtig, dienen auch anderen Wissenschaftsdisziplinen, insbesondere den Sozialwissenschaften, als Quellen von (noch) wenig erforschten Gebieten oder komplexen, erfahrungsbezogenen Fragestellungen. (Vgl. Lutz Niethammer [Hg.], *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »oral history«*, unter Mitarbeit von Werner Trapp, Frankfurt a. M.: Syndikat 1980.)

Erfahrung relativer Schutzlosigkeit ohne einen Ehemann. Anfang der 1930er-Jahre beginnt Gerda eine Lehre als Schneiderin, und von da an lindert sich die materielle Not. Sie nimmt zwar die Armut anderer Leute zur Kenntnis, kümmert sich aber vor allem um sich, ihre Mutter und ihre Geschwister. Die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit sind von Erfahrungen des Elends, aber auch des erneuten Aufschwungs geprägt.

Gerda erkennt erst in späteren Jahren die Bedeutung eines politischen Bewusstseins und dass Bildung ihr einen Schlüssel zu einer anderen Erfahrung der Welt ermöglichen kann. Nachdem sie ihren Ehemann Georg davon überzeugt hat, in ein Eigenheim zu investieren, arbeitet Gerda wieder sehr viel außer Haus – für das neue Zuhause muss sie nun noch mehr schuften, bezahlt und unbezahlt. Nachdem sie erfährt, dass Georg sie betrügt, verfällt sie in eine Sinnkrise. Sie nimmt eine Stelle in einer Bibliothek an. Dieses neue Umfeld inspiriert sie dazu, sich mit der Geschichte emanzipatorischer Ideen und Bewegungen auseinanderzusetzen. Obwohl ihr Mann sich seit seiner Jugend für linke Politik engagierte, lernt sie erst so die Ideen von Karl Marx kennen und befasst sich mit Klassenunterschieden und Erfahrungen, die sie alltäglich gemacht hat, für die sie aber bis dahin keine Bezeichnungen kannte. Durch diese Erfahrung gewinnt sie auch an Selbstbewusstsein und Handlungsmacht. In den letzten Minuten des Films erzählt Gerda davon, dass sie alles anders machen würde, hätte sie die Gelegenheit, ihr Leben noch einmal zu leben. Sie würde jedenfalls nicht mehr heiraten.

Eine Besonderheit des Fotofilms liegt darin, dass für die Betrachtung einzelner Bilder mehr Zeit vorhanden ist und dass durch das Medium mehr Nachdruck auf die Brüchigkeit von Erzählungen und das Vergehen von Zeit gelegt werden kann als bei laufenden Bildern.⁴⁵³ Im Fotofilm wird ein Prozess stark zersplittert dargestellt. Dadurch entsteht ein besonderer Effekt in der Zeitwahrnehmung, und auch die Tonebene hat mehr Gewicht. Die gezeigten Bilder werden so besonders eindrücklich, es ist aber auch möglich, besonders diverse Bilder zusammenzustellen, ohne das Publikum damit zu überfordern. Es entstehen viele Lücken, die durch die Imagination der Betrachter:innen verarbeitet werden können. Statische Bilder laden auch die Kamera zu anderen Formen der Blickführung wie extremen Zooms und Drehungen ein, um bestimmte Stellen stark zu fokussieren oder zu verfremden.

Die Erinnerungsarbeit in *Tue recht und scheue niemand* geschieht in der Zusammenführung der unterschiedlichen Perspektiven von Mutter und Tochter, die sich beide inhaltlich und darstellerisch auf unterschiedlichen Ebenen mani-

453 Vgl. Lydia Nsiah, *Hybrid Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*, Wien: Turia + Kant 2011.

festieren.⁴⁵⁴ Anhand einer Sequenz zum Nationalsozialismus wird das besonders deutlich.⁴⁵⁵ Gerda sagt: »Ich habe damals manches nicht sehen wollen«, und beschreibt anschließend den Morgen jenes Tages (vermutlich während der Novemberpogrome von 1938), an dem das Geschäft, in dessen Nähstube sie arbeitete, von SA-Männern verwüstet wurde, weil die Besitzer Juden waren. Als sie bei dem Versuch, zur Arbeit zu gehen, von den SA-Männern fortgeschickt wurde, habe sie das so akzeptiert, und sie und die anderen jungen Schneiderinnen hätten an dem Tag unerlaubt freigemacht. Die Erzählung wendet sich hier abrupt in eine Erinnerung an das Glück über einen unverhofften freien Tag, der mit ansonsten verpönten Freizeitaktivitäten verbracht wurde. Brückner montiert dazu ausladend eine Sequenz der Heiterkeit mit Bildern von Sonne und Freizeit, unterlegt mit fröhlichen Schlagern. Die Divergenz zwischen der politischen Geschichte und der persönlichen Erinnerung an den Tag wird ausdrücklich unterstrichen. Brückner setzt der profanierten Erzählung auf der Darstellungsebene in diesem Sinne keinen Kontrapunkt, sondern eine groteske Überspitzung entgegen. Die Wirkung ist sehr intensiv.

Diese Strategie der Verfremdung und Überspitzung wird auch besonders auf der Tonebene eingesetzt. Brückner verfremdet zum Beispiel in einer späteren Sequenz, die am Ende der NS-Herrschaft angesiedelt ist und Bilder von enormen Zerstörungen zeigt, zuvor eingesetzte Marschmusik durch Verlangsamung des Abspieltempos. So entsteht der Eindruck, »die Maschine«, die Deutschland am Laufen gehalten hat, gebe nun den Geist auf, gehe zu Bruch. Alles gerät aus den Fugen. Die Wahrnehmung der Bilder von Adolf Hitler und aller Bilder, die mit dem Krieg und dem Elend in Deutschland zu tun haben, wird so über die Tonebene gezielt kommentiert. Der Effekt hängt unheilvoll über dem Gezeigten, deutet auf das noch kommende Grauen oder unterstreicht die bereits entstandene Zerstörung. Eine Fotografie von nächtlichen Bombardierungen, die die herabfallenden Bomben und die darauffolgenden Explosionen als helle Lichtstrahlen vor den sich abhebenden dunklen Häusern einer Stadt zeigt, wird mit Marschmusik unterlegt, die schließlich in das Kreischen von Sirenen übergeht.⁴⁵⁶

Durch das Hinzuziehen der Konzepte »Geschichtsbilder« und »Erinnerungsspuren« in der Analyse von *Tue recht und scheue niemand* tritt die geteilte Erinnerungsarbeit zwischen Mutter und Tochter deutlich hervor. Für Gerda Siepenbrink geht es vordergründig darum, im Film Erinnerungsspuren aufzulesen und sie in ihrer Erzählung und in Auseinandersetzung mit ihrer Tochter neu zu ak-

454 Zur Entstehung von *Tue recht und scheue niemand* und Brückners steinigem Weg bei der Konzeption und Umsetzung des Films vgl. Jutta Brückner, »On Autobiographical Filmmaking«, in: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 11/1995, ins Englische übers. v. Jeanette Clausen, S. 1–12.

455 Vgl. *Tue recht und scheue niemand*, 00:30–00:33.

456 Vgl. *Tue recht und scheue niemand*, 00:38.



Abb. 19 & 20: Gerda Siepenbrink und eine Fotografie zum Bombenhagel bei Nacht in *Tue recht und scheue niemand*, R: Jutta Brückner, BRD 1975 (Deutsche Kinemathek), 01:04, 00:39.

tualisieren. Auch Jutta Brückner arbeitet mit ihren Erinnerungen, teilweise mit solchen aus einer Zeit, in der sie noch nicht geboren war, aber deren Bilder und Überlieferungen ihr über andere Quellen zugänglich wurden. Das verortet ihre Vorgehensweise dort, wo sie den Erzählungen der Mutter einen weiteren gesellschaftlichen Horizont beistellt, eher in den Bereich der Konstruktion eines Geschichtsbilds. Schließlich überspitzt oder verfremdet sie auch Erinnerungen von Gerda dort, wo sie ihr absurd oder überzogen vorkommen. Das sind immer jene Stellen, wo Bild- und Tonebene besonders kontrapunktisch werden oder ein ähnlicher Effekt der Spannungserzeugung über Montagen eintritt. Gerda legt in diesem Sinne kein Geschichtsbild vor, sie verfügt über keine Groß Erzählung, die ihr die gesellschaftlichen Zusammenhänge während ihres Lebens auf einer rationalen

Ebene umfassend erklärt hätten. Sie besitzt sehr persönliche Erinnerungen an diese Zeit, die kaum staatstragende Ereignisse umfassen, sondern ihr Leben und ihren Überlebenskampf, eingeschrieben in ihren Körper und ihren psychischen Apparat. Sie erinnert aber auch nicht frei, sondern spricht vorbereitet über ausgewählte erinnerte Szenen. Sie spricht *über* die Bilder und öfter über die Bilder hinweg als mit den Bildern. Diese Montage ist besonders dort anregend, wo durch Irritationen eine weitere Ebene entsteht. Sie verleiht den beiden Perspektiven, die hier zusammenkommen, ihre Kontur, aber auch ihre Brüchigkeit: Gerdas Erzählung läuft über die Tonebene, Brückners Kontextualisierung wird auf der Bildebene vorgenommen, auch wenn sie ebenfalls auf der Tonebene arbeitet und gerade dort ihre intensivsten Verfremdungen positioniert. Die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter wird auch nicht unmittelbar, beispielsweise über gemeinsame Gespräche, dargestellt, sondern fließt indirekt über die Stilmittel und die Auswahl der Materialien in die Gestaltung des Films ein.

Lebenswege und Erfahrungen von Frauen werden in den 1960er- und 1970er-Jahren zu interessanten Gegenständen für die Arbeiten junger Filmemacher: innen, und zwar vor allem auch abseits ihrer Rollen als Hausfrauen und Mütter. In Brückners Film *Tue recht und scheue niemand* steht die Suche nach dem, was von den Erfahrungen des Elends in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bleiben soll, im Fokus. In der Erinnerung scheint das Leben im kleinbürgerlichen Milieu während der Zwischenkriegszeit und auf dem Weg in und durch die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs durchwegs ausweglos.⁴⁵⁷ Gerda schließt mit der Erkenntnis, irgendwie alles falsch gemacht zu haben, obwohl die letzten Sequenzen des Films sie dabei zeigen, wie sie durch Bildung neue Kraft schöpft und wieder (neuen) Handlungsspielraum erkennt.⁴⁵⁸

Tue recht und scheue niemand arbeitet intensive Ambivalenzen heraus. Es handelt sich um eine Form der Erinnerungsarbeit, die stark darauf fokussiert, wie Widersprüche und negative und traumatisierende Erfahrungen ertragen werden. Diesen wird nur zum Ende des Films eine geänderte Haltung entgegengesetzt, ohne stärker an möglichen Verschiebungen zu arbeiten, wie es mit anderen For-

457 Brückners Vorgehensweise erinnert an Rainer Werner Fassbinders Arbeit mit seiner Mutter für *Deutschland im Herbst* (BRD 1978; R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, Hans Peter Cloos, Maximiliane Mainka, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Peter Schubert und Alf Brustellin). (Vgl. Melanie Konrad, »Relationalität, Gewalt und die tiefen Schnitte kollektiver Trauerarbeit. Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder in *Deutschland im Herbst*«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, dies. [Hg.], *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 7: *Plurale Autorschaft*, Göttingen: V&R 2022, S. 227–252.)

458 »Doch Freiheit am Ende eines Lebens voller Angst und Bereitwilligkeit ist nicht die Fähigkeit, sich eine Fahrkarte in ein fremdes Land zu kaufen, sondern die Mühsal zu erkennen, was für ein Mensch man hätte werden können. Indem sie sich das klarmacht, ist sie schon anders geworden.« (Jutta Brückner, Eintrag zu *Tue recht und scheue niemand*, <https://juttabruecker.de/film/tue-recht-und-scheue-niemand/> [13.06.2023].)

men feministischer Erinnerungsarbeit denkbar wäre, die die kollektive Arbeit an Erinnerungen und an weiblichen Sozialisationsprozessen in den Fokus rücken.⁴⁵⁹ Ein Gefühl der Ohnmacht und Erstarrung bleibt zum Großteil erhalten. Die Verschiebung der Perspektive nützt weder in der Gegenwart noch richtet sie sich auf eine Zukunft, da sie im Moment der Erkenntnis schon abgebrochen wird. Diese Form der Erinnerungsarbeit weist somit eine zirkuläre und damit eine traumatische Struktur auf. Es ist wiederum die ›falsche‹ Vergangenheit, die im Zentrum steht, und ein Prozess, alle Facetten des Unvermögens, die Gerda an sich zu erkennen glaubt, sichtbar zu machen, sodass sie zum Schluss alles hätte anders machen wollen und die Fehler eines ›verlebten‹ Lebens nur zu ihren Lasten gehen – »Wie man leben sollte, weiß man, wenn es vorbei ist«⁴⁶⁰.

Kluge und Brückner haben jeweils spezifische Zugänge in ihrer Erinnerungsarbeit. Beide haben Filme mit nahen Angehörigen gedreht, um sich mit ihnen auf unterschiedlichen Ebenen auseinanderzusetzen. Bei den Filmen von Kluge stehen die jeweiligen Charaktereigenschaften und Beziehungen im Fokus, bei Brückner ist die Auseinandersetzung vor allem auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt in der Betrachtung deutscher Geschichte gerichtet, dem sich Mutter und Tochter auf unterschiedliche Weise nähern. Für Kluges Filme habe ich mit Rekurs auf Elemente des Amateurfilms herausgearbeitet, welche große Bedeutung die Ebene affektiv-emotionaler Bezugnahmen für seine Auseinandersetzungen mit Geschichte hat. Brückners Film *Tue recht und scheue niemand* habe ich in dieser Hinsicht isoliert und für sich behandelt und nicht im Kontext ihres weiteren filmischen Œuvres und dessen Entwicklung verortet.

Zentral für Kluges Arbeitsweise ist ein assoziativer, affektiver Zugang, der Materialien strukturell ähnlich dem Aufblitzen von Erinnerungen anhand ephemerer Impulse anordnet und immer wieder reorganisiert – vergleichbar mit Freuds Konzept der Erinnerungsspuren, das eine Form der Wahrnehmung des Vergangenen beschreibt, die durch jede Aktualisierung transformiert wird. Kluge und Brückner wenden eine Form der Erinnerungsarbeit auf individuelle Erfahrungen an, die von kollektiver Bedeutung sind oder die auf ein Kollektiv hin geöffnet werden können. Brückners Herangehensweise zeichnet sich dabei durch indirekte Bezugnahmen auf die Erinnerungen ihrer Mutter aus, zu deren Kontextualisierung sie an verschiedenen Stellen durch Verfremdungseffekte auch Kontrapunkte und Überspitzungen setzt. Sie verweist damit auf starke Ambivalenzen und die großen Unterschiede, die zwischen den individuellen Erinnerungen ihrer Mutter und dem weiteren historischen Kontext entstehen, den Brückner aufwirft. Damit stellt sie die Erinnerungen ihrer Mutter, die als fluide und wandelbar betrachtet werden müssen, in den weiteren Rahmen eines Geschichtsbildes,

459 Vgl. Frigga Haug, *Erinnerungsarbeit*, Hamburg / Berlin: Argument Verlag 1990.

460 *Tue recht und scheue niemand*, 00:01.

das versucht, die gesellschaftlichen Dynamiken dieser Zeit durch die Kompilation von Fakten zu rekonstruieren und zu einem gewissen Grad festzuschreiben.

Wie die Analysen von *Frau Blackburn* und *Besitzbürgerin* gezeigt haben, entstehen Kluges Auswege nicht als heroische Lösung, sondern als situierte Verschiebungen von Wahrnehmung und Erzählbarkeit: einmal über Nähe/Vertrauen und bruchstückhafte Amateurfilm-Momente, einmal über die formale Strenge und die milieuspezifische Ambivalenz der Besitzbürgerin. Gerade diese Montage zwischen Intimität, Kontrolle und möglicher Zäsur macht sichtbar, wie Erinnerungsarbeit Normen nicht nur abbildet, sondern medial erzeugt und irritiert und warum Kluges Verfahren für feministische und queertheoretische Dispositivkritik produktiv werden können. Das Kapitel verdeutlicht, wie Erinnerungsarbeit als ein dynamischer, ästhetisch und politisch komplexer Prozess gestaltet werden kann. Durch ihre fragmentarischen, eigensinnigen und teilweise amateurhaften Ansätze schaffen Kluge und Brückner Raum für alternative Perspektiven auf Vergangenheit und Gegenwart. Beide Filmemacher:innen nutzen Erinnerung als Mittel zur Auseinandersetzung mit individuellen und kollektiven Erfahrungen, wobei sie die Verknüpfung von Geschlecht, Geschichte und gesellschaftlichen Strukturen kritisch hinterfragen.

Während dieses Kapitel den Fokus auf die individuelle und familiäre Dimension der Erinnerungsarbeit legte, wendet sich das folgende Kapitel einem anderen Aspekt zu: der kollektiven Trauerarbeit in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Krisen. In *Deutschland im Herbst* arbeiten Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder gemeinsam mit anderen Filmemacher:innen die gesellschaftlichen Spannungen und Traumata auf, die durch den sogenannten Deutschen Herbst 1977 ausgelöst wurden. Dieses Gemeinschaftsprojekt bietet einen vielschichtigen Einblick in die Mechanismen hegemonialer medialer Dispositive. Die Frage nach der politischen Dimension von kollektiver Trauerarbeit und der Rolle ästhetischer Formen in der Verarbeitung von Gewalt und Verlust steht dabei im Zentrum.

Kap. 5: Kollektive Trauerarbeit bei Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder: *Deutschland im Herbst*

Das Gemeinschaftsprojekt *Deutschland im Herbst* aus dem Jahr 1978 zählt zu den bedeutendsten filmischen Auseinandersetzungen mit den gesellschaftlichen und politischen Krisen der Bundesrepublik Deutschland.⁴⁶¹ Initiiert und getragen von unterschiedlichen Filmemacher:innen, darunter Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder, reflektiert dieser Episodenfilm die emotionalen und strukturellen Nachwirkungen des sogenannten ›Deutschen Herbstes‹ von 1977. Dabei beleuchtet der Film nicht nur die politisch-historischen Dimensionen der Ereignisse, sondern widmet sich auch der kollektiven Trauerarbeit und der Suche nach neuen Formen gesellschaftlicher Selbstvergewisserung.⁴⁶²

461 *Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge (1., 3., 9., 11., 12., 14. Episode), Volker Schlöndorff (1., 3., 13., 14. Episode), Alf Brustellin (4., 5., 7. Episode), Bernhard Sinkel (4., 5., 7. Episode), Rainer Werner Fassbinder (2. Episode), Katja Rupé (6. Episode), Hans Peter Cloos (6. Episode), Edgar Reitz (8. Episode), Maximiliane Mainka (10. Episode) und Peter Schubert (10. Episode), BRD 1978; Kamera: Michael Ballhaus (2. Episode), Jürgen Jürges, Bodo Kessler (1., 13., 14. Episode), Dietrich Lohmann (7. Episode), Werner Lüring, Colin Mounier (12. Episode), Jörg Schmidt-Reitwein (1., 13., 14. Episode), Günther Hörmann (8., 10., 11. Episode); Beate Mainka-Jellinghaus (Gesamtmontage), Heidi Genée, Ursula Goetz-Dickopp, Tanja Schmidbauer, Christina Warnck, Juliane Maria Lorenz (1. Episode), Annette Dorn (7. Episode); Mischung: Willi Schwadorf; Ton: Roland Hentschke, Martin Müller, Günter Stadelmann; Regieassistent: Mülle Goetz-Dickopp, Petra Kiener, K. Scheydt, Christian Virmond; Kameraassistent: Renato Fortunato, Peter Helmer, Harald Zellner; Ausstattung: Henning von Gierke, Winfried Henning, Toni Lüdi; Kostümberatung: Ruth Gilbert, Katharina von Martius; Maske: Sybille Danzer, Ingrid Meyer-Ringel, Melanie Munkova, Eva Uhl; Technik: Toni Auracher, Franz Bauer, Ludwig Probst, Walter Seelinger, Ludwig Weidenthaler; Produktionsleitung: Heinz Badewitz, Karl Helmer, Herbert Kerz; Herstellungsleitung: Theo Hinz, Eberhard Junkersdorf. Eine Gemeinschaftsproduktion der ABS-Filmproduktion, tango-film GmbH, Kairos-Film, Halleluja-Filmproduktion, Edgar Reitz Filmproduktion u. a. mit Projekt-Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, DVD, 119 min.

462 »Germany in Autumn, operating in the crevices of historical consciousness, presented an attempt, among other things, to turn this confusion into a creative strategy: the failure of a ›rational‹ political discourse made way for a collective effort at ›Trauerarbeit‹ (work of mourning).« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 44.)

Während Kluge auf eine fragmentarische, essayistische Form setzt, die vielfältige Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart eröffnet, nutzt Fassbinder die Intensität melodramatischer Mittel, um die Widersprüche der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu durchleuchten. Beide Ansätze ergänzen sich, indem sie verschiedene Facetten kollektiver und individueller Verarbeitung von Verlust, Angst und Schuld sichtbar machen. Der Film bietet vielfältige Anknüpfungspunkte für aktuelle Debatten über die Rolle der Künste in der Auseinandersetzung mit politischer Gewalt. Der Fokus liegt dabei auf den spezifischen Mitteln, mit denen beide Filmemacher Relationalität und Intimität darstellen bzw. herstellen.

Dieses Kapitel untersucht die vielschichtigen Dimensionen von *Deutschland im Herbst* in fünf Schritten:⁴⁶³ (1) Zunächst wird der Film in die politischen und mediengeschichtlichen Kontexte der 1960er-/70er-Jahre eingeordnet. (2) Anschließend werden Aufbau und ästhetische Formen der Gesamtmontage analysiert, insbesondere die Spannung zwischen Streuung und Intensivierung als Realismustaktiken bei Kluge und Fassbinder. (3) Darauf folgt eine Nahlektüre der Figur Gabi Teichert als Verkörperung fragmentarischer Geschichtsarbeit und als Scharnier zu Benjamins Geschichtsdenken. (4) Im nächsten Schritt wird Fassbinders Beitrag als Intensivierungs- und Blickpolitik (»Politiken des Privaten«) analysiert, inklusive der Rolle von Körperlichkeit und sexuellen Tropen. (5) Abschließend bündelt der letzte Abschnitt die Beobachtungen zu einer feministischen Perspektive auf relationale Strategien kollektiver Trauerarbeit.

Wie Thomas Elsaesser detailliert beschrieben hat, sind in Fassbinders Filmen Machtverhältnisse, Gewalt, Hass- und Liebesbeziehungen sowie gesellschaftliches Ein- und Ausgeschlossensein die zentralen Themen.⁴⁶⁴ In Hinblick auf die Arbeiten von Kluge sind ähnliche thematische Setzungen von Relevanz, auch wenn sie dort andere Gestalt annehmen und andere Ausgangsbedingungen haben. Obwohl sich die dafür gewählten ästhetischen Mittel stark voneinander unterscheiden, operieren beide Filmemacher mit vergleichbaren Darstellungsformen der Herstellung von Zusammenhängen bzw. alternativen Perspektiven. Dazu gehören das Nebeneinanderstellen extremer bzw. divergierender Positionen sowie dokumentarischer und szenischer Elemente, ebenso wie verschachtelte narrative Stränge, verworrene Beziehungsnetze, der Fokus auf Prozesse und Praktiken

463 Eine Version des vorliegenden Textes erschien 2022 als: »Relationalität, Gewalt und die tiefen Schnitte kollektiver Trauerarbeit. Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder in *Deutschland im Herbst*«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, Melanie Konrad (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 7: *Plurale Autorschaft*, Göttingen: V&R 2022, S. 227–252.

464 Vgl. Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz + Fischer 2001 [Original: *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996].

sowie antiautoritäre und antiidentitäre Bildpolitiken. All diese können als Formen einer ›relationalen Ästhetik‹⁴⁶⁵ verstanden werden. Überdies kommt der Wirkung und Bedeutung von Gefühlen und Affekten bei beiden Filmemachern eine herausragende Bedeutung zu. Diese für Fassbinder wie auch für Kluge zentralen Perspektivierungen ihrer Arbeiten sind stark mit dem Versuch verbunden, durch die Verschiebung eingefahrener Blickwinkel neue ästhetische Mittel und filmisch-politische Interventionen zu generieren.⁴⁶⁶

Politischer Kontext um 1968

Die 1970er-Jahre sind in Westdeutschland eine Zeit des Aufbruchs, der Aufarbeitung des Nationalsozialismus und des linksextremen Terrors. Der sogenannte Neue Deutsche Film steht dazu in einem komplexen Verhältnis, da er sich mit der nationalen Identität und der patriarchalen Familie programmatisch auseinandersetzt. Gerade von der deutschen, größtenteils studentischen 68er-Bewegung – unter anderem beeinflusst durch die Frankfurter Schule – wurden diese Themen als Wurzeln von Autoritätshörigkeit und des Faschismus gesehen. Das rahmende Thema für alle Episoden in *Deutschland im Herbst* ist letztlich ein diffuses Gefühl der Ohnmacht und des Horrors im Erkennen der Fortführung faschistischer Tendenzen in der noch jungen demokratischen BRD.⁴⁶⁷

465 Der Begriff ›relationale Ästhetik‹ stammt von Nicolas Bourriaud. (Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, übers. v. Simon Pleasance, Fronza Woods, unter Mitarbeit von Mathieu Copeland, Dijon: Les Presses Du Reel 2002 [Original: *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses Du Reel 1998].) In diesem Kapitel ergründe ich jedoch einen anders gelagerten Begriff von Relationalität. Dieser rückt nicht Zugänglichkeit und niederschwellige Geselligkeit in den Vordergrund, sondern Intensitäten multipler Verbundenheiten in sozialer, politischer, historischer, sexueller und emotionaler Hinsicht. Das bedeutet, dass er zum Beispiel verwandt ist mit dem Begriff der ›Situiertheit‹ bei Donna Haraway. (Vgl. Donna Haraway, »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives«, in: *Feminist Studies* 14/1988, S. 575–599.)

466 Nach Walter Benjamin kann auch bei Alexander Kluge von einem relationalen Bildbegriff ausgegangen werden, indem Bilder beziehungsformig gedacht werden. (Vgl. Alexander Kluge, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, hg. von Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 32011, S. 153.) Schulte spricht auch vom Bild als einem »Raum der Erfahrung« bzw. einem »Resonanz-Raum«. (Vgl. Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 52.)

467 Vgl. Paul Cooke, »The Long Shadow of the New German Cinema. *Deutschland 09, Deutschland im Herbst* and National Film Culture«, in: *Screen* 52(3)/2011, S. 327–341, hier S. 329.

Film und Fernsehen in der BRD

Im Sinne einer bürgerlichen Öffentlichkeit wird vor allem das Fernsehen nach dem Zweiten Weltkrieg zum Austragungsort politischer und gesellschaftlicher Kämpfe und damit laut Hansen auch zum Raum, in dem *Deutschland im Herbst* inhaltlich wie formal als ein Kristallisationspunkt von Gegenöffentlichkeit interveniert.⁴⁶⁸ Die Geschichte der ökonomischen Gewalt des militärisch-industriellen Komplexes seit der Nazizeit (verkörpert durch Hanns Martin Schleyer und seine gesellschaftliche Position), die Medien- und Kulturpolitik der Wirtschaftswunderjahre und das Spannungsverhältnis zwischen den Generationen sind herausragende Themen im Film. Die als stumm gezeigten migrantischen Arbeiter:innen, die nicht zuletzt für die ›Gastarbeitspolitik‹ der Nachkriegszeit und die Kapitalisierung von Migration stehen (Szenen in den Daimler-Benz-Werken und bei der Beerdigung der RAF-Terrorist:innen), sowie die mundtot gemachten Frauen (Szenen im Abschnitt von Katja Rupé sowie die Figuren Gabi Teichert und Franziska Busch) gehören in einen gesellschaftlichen Großzusammenhang zum Dachthema des Films, der Marginalisierung divergierender Positionen.⁴⁶⁹

Durch diese Ausrichtung wurde zwar die Notwendigkeit alternativer politischer Diskurse artikuliert, die zeitgenössische Rezeption durch die größten an Gegenöffentlichkeiten interessierten politischen Netzwerke, nämlich die radikale Linke und feministische Kreise, fiel jedoch kritisch aus. Diese sahen ihre Standpunkte nicht vertreten und konnten mit der Ausdifferenzierung von ästhetischen Mitteln und Wahrnehmungshorizonten weniger anfangen als vermutlich erhofft.⁴⁷⁰ Problematisiert wurde nicht nur, welche Positionen im Film sichtbar werden, sondern auch der Anspruch, das Projekt als ›Modell politischer Filmarbeit‹ zu setzen, ohne Produktionsbedingungen und Ausschlüsse zu thematisieren.⁴⁷¹ Gemeint sind dabei Bekanntheit und ›Marktwert‹ der zu diesem Zeitpunkt zumindest im Ausland schon bekannten Namen von Schlöndorff, Fassbinder und

468 Vgl. Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 52.

469 Vgl. Cooke, »The Long Shadow of the New German Cinema«, S. 330f.

470 Vgl. Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 54.

471 Unter anderem wurde von den Berliner Filmarbeiterinnen dazu 1978 ein offener Brief in *Frauen und Film* veröffentlicht. Hier ein Auszug: »ihr habt auf der pressekonferenz vor der internationalen presse während der berliner filmfestspiele, in einzelnen äusserungen und in produktionsmitteilungen zu dem film ›deutschland im herbst‹ gesagt, daß euer gruppenprojekt ein ›modell für politische filmarbeit‹ sein kann. dieser satz wird in einzelnen beiträgen von euch oft noch dahingehend verkürzt, daß euer film der erste sei, in dem filmemacher direkt auf politische ereignisse kollektiv reagiert und unter hintenanstellung anderer pläne umsonst und mit geringen mitteln dieses projekt realisiert hätten. als leute, die z. t. seit zehn jahren als filmemacher, produzenten, verleiher oder journalisten für und mit und über den pol. film unter großen schwierigkeiten arbeiten (im ständigen kampf gegen zensur unter ökonomischem druck, unter- oder nichtbezahlung), wundern wir uns, daß eure begrüßenswerte entscheidung, zum erstenmal in einer kooperative zusammenzuarbeiten, und die ent-

Kluge sowie die zuvorkommende Bezuschussung des Produzenten (Theo Hinz), die das Projekt ermöglichten; »dies für ein übertragbares Modell zu halten, finden wir im besten Fall naiv, von bewußten Leuten aber arrogant und zynisch anderen Filmemachern gegenüber«⁴⁷².

Dietrich Scheunemann hat *Deutschland im Herbst* nichtsdestotrotz als einen der grundlegendsten Filme des sogenannten Neuen Deutschen Films beschrieben⁴⁷³ – zumal er den oft beschworenen Kooperationscharakter umsetze. Den Kontext für diese Feststellung bilden die auf den Grundsätzen des Oberhausener Manifests basierenden und am Ulmer Institut für Filmgestaltung entwickelten Arbeitsweisen und ästhetischen Mittel in der Produktion des Films (pluraler Materialeinsatz, kurze Formen, starker Montagecharakter und sichtbare Schnitte, unkonventionelle Dramaturgien, dokumentarische gemeinsam mit szenischen Elementen, subjektive Perspektiven).⁴⁷⁴ Aus *Deutschland im Herbst* haben sich außerdem weitere Filmprojekte entwickelt: *Die Patriotin* (1979) von Alexander Kluge, die sogenannte BRD-Trilogie, bestehend aus *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Lola* (1981) und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1981/82) von Rainer Werner Fassbinder, *Die Blechtrommel* (1978/79) von Volker Schlöndorff und *Heimat* (1981–84) von Edgar Reitz.⁴⁷⁵

Diese Kontexte sind im Folgenden von Bedeutung, da die ästhetischen Verfahren von Streuung/Intensivierung genau darauf reagieren. Sie modellieren Re-

scheidung des Filmverlags der Autoren, zum ersten Mal als Produktion filmisch auf aktuelle Ereignisse in der BRD zu reagieren, gleichgesetzt wird mit dem Beginn des politischen Films in Deutschland schlechthin. Ihr fällt den vielen anderen Filmemachern, die oft gerade wegen ihres schnellen filmischen Reagierens auf Ereignisse jahrelang arbeitslos sind, in den Rücken, wenn ihr verschweigt, unter welchen Bedingungen es euch möglich war, dieses Projekt zu realisieren.« (Berliner Filmarbeiterinnen, »offener Brief an den Filmverlag der Autoren und die Regisseure des Films ›Deutschland im Herbst‹«, S. 22.)

472 Ebd. »The long-standing dilemma endemic to state-subsidized cinema was exacerbated yet crudely clarified under the pressure of events: how could a film set out to subvert the government's politics of information and at the same time ask for public funding?« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 45.)

473 Vgl. Dietrich Scheunemann, »Konstellationen«. Ästhetische Innovation und politische Haltung in *Deutschland im Herbst*«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 69–78, hier S. 70f.

474 Vgl. Kluge, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*.

475 Vgl. Scheunemann, »Konstellationen«, S. 70f. Als Hommage an *Deutschland im Herbst* kann auch der von Tom Tykwer initiierte Kollaborationsfilm *Deutschland 09. 13 kurze Filme zur Lage der Nation* (2009) gesehen werden. Dieser weist sowohl formal Ähnlichkeiten als Episodenfilm auf, wenn er auch wesentlich geschlossener montiert ist, und verhandelt inhaltlich zentrale Themen von *Deutschland im Herbst* anhand unterschiedlicher Perspektiven auf ›Deutschland‹ zu Beginn des 21. Jahrhunderts (Regie: Fatih Akin, Wolfgang Becker, Sylke Enders, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler, Romuald Karmarkar, Nicolette Krebitz, Dani Levy, Angela Schanelec, Hans Steinbichler, Isabelle Stever, Tom Tykwer, Hans Weingartner).

lationalität unter den Bedingungen einer krisenhaften Öffentlichkeit (wer spricht, wer bleibt stumm, wer wird wie adressiert?).

Radikalisierung und Film

Der folgende Exkurs zu 1967/68 ist hier nicht als Ereignisgeschichte nötig, sondern um zu zeigen, wie stark mediale Praktiken selbst als politische Handlungsform diskutiert wurden und warum *Deutschland im Herbst* diese Frage in die Form seiner Montage einschreibt. Zu den Kontexten der Dynamiken der 1970er-Jahre gehören auch maßgebliche Ereignisse und Entwicklungen um 1967/68. Filme und Filmemacher:innen spielten eine besondere Rolle in linksradikalen Gruppierungen und in den Studierendenprotesten der 1968er in Westberlin. Die Ereignisse von 1967/68 haben eine ganze Generation von später bedeutenden deutschen Filmemacher:innen nachhaltig geprägt. Ein wichtiger Ort dafür war die 1966 gegründete Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Zum ersten Jahrgang gehörten unter anderem Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Thomas Giefer, Wolf Gremm, Hans Rüdiger Minow, Wolfgang Petersen, Helke Sander, Hans Günter Straschek, Christian Ziewer – und Holger Meins. Meins wurde später Mitglied der sogenannten ›ersten Generation‹ der Rote Armee Fraktion (RAF) und starb 1974 nach einem 58 Tage andauernden Hungerstreik in der Vollzugsanstalt Wittlich.⁴⁷⁶

Studierende der DFFB radikalisierten sich politisch, wie viele andere, nachdem der Student Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 auf einer Demonstration in Westberlin durch einen Polizisten erschossen worden war. Die zuständigen Behörden reagierten darauf nicht adäquat und Staat und Polizei verloren damit das Vertrauen weiter Teile der linken Studierendenschaft. Aus diesem Ereignis entwickelten sich zwei linksterroristische Gruppierungen: 1970 die RAF und 1972 die ›Bewegung 2. Juni‹. Die Studierendenbewegung kritisierte die Behörden der BRD als repressiv und als unfähig, die Reste von staatlichen und gesellschaftlichen Strukturen, die sich auf den Nationalsozialismus zurückführen ließen, endgültig zu beseitigen. In ihrem Fokus standen besonders die sogenannte ›Springer-Presse‹ und Personen, die im NS-Staat zu Amt und Würden gekommen waren und in der BRD weiterhin sehr erfolgreich ihre Karriere in Politik und Wirtschaft verfolgen konnten.⁴⁷⁷

476 Vgl. Tilman Baumgärtel, »Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte«, in: Petra Kraus u. a. (Hg.), *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, Schriftenreihe Münchner Filmzentrum 1997, S. 36–47, hier S. 36.

477 Eines der zentralen Beispiele für diese Vorwürfe ist der sehr erfolgreiche Manager und spätere Arbeitgeberpräsident (1973–1977) Hanns Martin Schleyer, ehemaliger SS-Führer und Mitglied der NSDAP. Er wurde im September 1977 vom RAF-Kommando »Siegfried Hausner« entführt, um elf inhaftierte RAF-Mitglieder freizupressen, und später ermordet, nachdem die Behörden nicht auf die Forderungen der Entführer:innen eingegangen waren.

Vor diesem Hintergrund ist für die DFFB festzuhalten, dass sich die erste Generation von Filmstudierenden »von ihrem ersten Semester an in einem Dauerkonflikt mit der Leitung der Filmakademie (u. a. um die Mitbestimmung)«⁴⁷⁸ befand. Achtzehn Studierende des ersten Jahrgangs wurden schließlich gegen Ende des Jahres 1968 exmatrikuliert, auch die meisten der oben angeführten späteren Autorenfilmer:innen und Fernsehmacher. In der kurzen Zeit ihres Studiums an der DFFB entstanden einige Kurzfilme, die direkt mit dieser Zeit zu tun haben. Zwischen Oberhausener Manifest (1962) und *Deutschland im Herbst* (1978) verortet, erlauben sie einen tieferen Einblick in die politischen Entwicklungen dieser Zeit.

Am 2. Juni 1967 kam es auf der Demonstration gegen den Besuch des Schahs von Persien, Mohammad Reza Pahlavi, in Westberlin zu massiver Polizeigewalt. Die DFFB-Studenten Thomas Giefer und Hans Rüdiger Minow drehten auf dieser Demonstration und schnitten daraus den Kurzfilm *2. Juni 1967*.⁴⁷⁹ Zwei weitere Kurzfilme, die in diesem Zusammenhang entstanden, sind Farockis *Die Worte des Vorsitzenden*⁴⁸⁰ und *Ihre Zeitungen*⁴⁸¹. Laut Tilman Baumgärtel wird an diesen Filmen ersichtlich, dass die Überzeugung immer mehr Raum greift, mit bloßen Worten und intellektueller Auseinandersetzung nichts verändern zu können. Die »direkte militante Aktion«⁴⁸² tritt in den Fokus der Filme der DFFB-Studierenden.

Ein weiterer agitatorischer Film zirkulierte schließlich zu Beginn des Jahres 1968 durch die linke Szene Westberlins: *Herstellung eines Molotow-Cocktails*. Baumgärtel beschreibt, wie besonders dieser Film unmissverständlich zur direkten, militanten Aktion aufforderte, indem er »kommentarlos« zeigte, »wie man aus Papier, Benzin und einer Flasche eine Brandbombe bastelt. Am Ende des Films wurde in einer langen Einstellung abermals das Springer-Hochhaus gezeigt.«⁴⁸³ Nun ist unter normalen Umständen keine Kausalverbindung zwischen Filmen und Handlungen zu ziehen, dieser Film traf aber offensichtlich einen Nerv. Er wurde am 1. Februar 1968 an der TU Berlin gezeigt, in Vorbereitung eines »Springer-Tribunals«, organisiert von Horst Mahler. »Am frühen Morgen

Staatsakt und Begräbnis für Schleyer in Stuttgart wurden von Kluge und Schlöndorff in den Episoden 1 und 3 von *Deutschland im Herbst* dargestellt.

478 Baumgärtel, »Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte«, S. 36.

479 Vgl. ebd., S. 37.

480 »In dem Kurzfilm sieht man, wie aus einigen Seiten der ›Mao-Bibel‹ ein Pfeil gefaltet wird, der auf eine Figur mit den Gesichtszügen des Schahs von Persien geworfen wird und diesen tötet. DIE WORTE DES VORSITZENDEN Mao müssen ›in unseren Händen zu Waffen werden, die den Feind überraschend treffen‹, heißt es dazu im Off-Text. Der Film ist so ironisch und stilisiert, daß man das Ganze noch als Studentenulk hinnehmen konnte.« (Ebd., S. 38.)

481 Ein »›kämpfendes Kollektiv‹ [verpackt] Pflastersteine in Springer-Zeitungen [...] ›Das Papier gibt dem Stein die Richtung‹, heißt es auf einem Zwischentitel, dann hört man das Klirren einer eingeschlagenen Fensterscheibe, und der Film ist vorbei.« (Ebd., S. 39.)

482 Vgl. ebd., S. 38.

483 Ebd., S. 40.

des nächsten Tages wurden die Scheiben der Springer-Zeitung ›Berliner Morgenpost‹ eingeworfen.«⁴⁸⁴ Nach dem Mordanschlag auf den marxistischen Soziologen und Wortführer der Studierendenbewegung Rudi Dutschke am 11. April 1968, für den die monatelange Hetze der Springer-Medien mitverantwortlich gemacht wurde, kam es in ganz Westdeutschland zu verheerenden Straßenschlachten zwischen Studierenden und der Polizei.⁴⁸⁵

Die Konflikte zwischen Studierenden und DFFB-Leitung eskalierten indes im Mai 1968 in der Besetzung des damaligen Quartiers im Deutschlandhaus des Senders Freies Berlin (SFB). Die Studierenden nannten die Filmschule in ›Dziga-Vertov-Akademie‹ um. Schließlich wurden im November achtzehn von ihnen exmatrikuliert. Im Vorfeld der sogenannten ›Schlacht am Tegeler Weg‹ am 4. November 1968 wurde ein weiterer agitatorischer Film aus dem DFFB-Umfeld gezeigt, der die Außerparlamentarische Opposition (APO) unterstützen sollte, die gegen das anstehende Ehrengerichtsverfahren gegen Horst Mahler mobilisierte.⁴⁸⁶ Diese Demonstration eskalierte in fataler Weise und gilt heute als Ende der antiautoritären APO-Bewegung und Beginn der zunehmend gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Linksradikalen und Exekutive in Westdeutschland. Vor allem spaltete diese Gewalt jedoch die linke Bewegung, denn die einen waren schockiert von ihrem Ausmaß und den anderen ging sie nicht weit genug.

Diese Kontexte sind im Folgenden entscheidend, weil Streuung und Intensivierung genau auf die Krise von Öffentlichkeit, Repräsentation und politischer Sprechbarkeit reagieren: Sie modellieren Relationalität unter Bedingungen, in denen Zugehörigkeit, Sichtbarkeit und Betroffenheit umkämpft sind.

Realismus durch Streuung und Intensivierung. Aufbau und ästhetische Formen in *Deutschland im Herbst*

Deutschland im Herbst besteht aus Miniaturen bzw. Episoden, die eine Konstellation unterschiedlicher Blickwinkel auf den sogenannten »Deutschen Herbst« 1977 und die damit verbundenen Ereignisse präsentieren.⁴⁸⁷ Fassbinders Beitrag

484 Ebd., S. 41.

485 Tage zuvor, am 2. April 1968, legten unter anderem Andreas Baader und Gudrun Ensslin Feuer in zwei Kaufhäusern in Frankfurt und gingen anschließend in den Untergrund. Baaders gewaltsame Befreiung am 14. Mai 1970 aus der Justizvollzugsanstalt Tegel durch Ulrike Meinhof und weitere Personen gilt als Gründungsdatum der RAF. (Vgl. Stefan Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Hamburg: Hoffmann und Campe ³2008.)

486 Vgl. Baumgärtel, »Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte«, S. 44f.

487 »On a smaller scale and with less explicit interventionist intentions, *Germany in Autumn* actually has a precursor in Reitz and Kluge's 1974/75 production of *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* [...], a brilliant montage film which deals with the fragmentation of public events and private experience as observed during the Frankfurt ›Häuserkampf‹

ist als 2. Episode der Gesamtmontage leicht auszumachen, Kluges Beiträge hingen finden sich über die gesamte Länge des Films verstreut (1., 3., 9., 11., 12., 14. Episode). Einen Gutteil dieser Beiträge hat Kluge in Kooperation mit Volker Schlöndorff (1., 3., 14. Episode) realisiert und außerdem zusammen mit Beate Mainka-Jellinghaus den Gesamtschnitt des Films vorgenommen. Die Episoden 1 und 3 drehen sich um die Bestattung und den Staatsakt von und für Hanns Martin Schleyer, Episode 14 behandelt die Bestattung der RAF-Terrorist:innen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe am Dornhaldenfriedhof in Stuttgart. Die von Kluge gestalteten Episoden 9, 11 und 12 sowie eine Art Zwischenspiel zwischen Episode 2 und 3 sind jene Teile, in denen die Geschichtslehrerin Gabi Teichert auftritt. Episode 13 von Schlöndorff, auf die ich zum Ende des Kapitels noch kommen werde, zeigt die fiktive Absetzung einer als zu ›agitatorisch‹ bzw. zu ›aktuell‹ empfundenen Inszenierung von Sophokles' *Antigone* im deutschen Fernsehen.

In *Deutschland im Herbst* lassen sich zentrale Bezugspunkte des jeweiligen Filmemachers finden, die auch in vielen weiteren Arbeiten von Bedeutung sind. Kluges und Fassbinders Herangehensweisen können laut Miriam Hansen so beschrieben werden, dass sie sich gegenseitig kritisieren bzw. ergänzen: Kluge streut und zerstreut, um Raum zu schaffen – ›es gibt einen Ausweg!‹ –, Fassbinder versucht Intensität aufzubauen, der man sich nicht so leicht entwinden kann – ›die Konfrontation muss stattfinden!‹.⁴⁸⁸ Beide reflektieren dabei auch die jeweiligen Bedingungen, unter denen sie aufgewachsen sind. Kluge (*1932) hat den Nationalsozialismus und seine Überwältigungsstrategien als Kind und Jugendlicher erlebt, Fassbinder (*1945) gehört zur Generation der Nachgeborenen, die mit der Last einer Elterngeneration umgehen lernen musste, die die Auseinandersetzung mit der Shoah versuchte zu verdrängen. Diese Gegenüberstellung entspricht den von Anton Kaes in *Deutschlandbilder* paradigmatisch gesetzten Bildern der ›Suche nach Deutschland‹ bei Kluge und des ›Leidens an Deutschland‹ bei Fassbinder.

Für Kluge gehe ich hier von einem Setting aus intertextuellen Verfahren der (Re-)Zitation und (Re-)Montage dokumentarischer und szenischer Elemente aus; es zeigt Zwischenräume und Nischen für eigene Auseinandersetzungen oder bricht sie dafür auf.⁴⁸⁹ Diese Vorgehensweise ist seinem Verständnis von Ge-

of February 1974«. (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 54, FN 38.)

488 Vgl. ebd., S. 55.

489 Die Montage bei Kluge wird von Schulte in diesem Zusammenhang auch als »Medium der Entgrenzung« bezeichnet, das Öffnungen produziert und gegen immer schon abgeschlossene Erklärungsmodelle gerichtet ist. (Vgl. Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 51.)

schichte und der Wirkmächtigkeit von Gefühlen geschuldet.⁴⁹⁰ Für Fassbinder fokussiere ich mich auf Aspekte der Selbstdarstellung und auf Elemente des melodramatischen Films, die durch extreme affektive Aufladung die Verschiebung von Perspektiven auf dominante Erzählungen provozieren und eine Reflexion der eigenen Positionierung anstoßen können. Von Anton Kaes wurden Fassbinders Darstellungsweisen auch als »Politiken des Privaten«⁴⁹¹ bezeichnet.

Kluge operiert in seinen Arbeiten mit mindestens einem (abgrenzbaren) Realismuskonzept.⁴⁹² Die Annahme einer gleichzeitigen Wirklichkeit (»wir nehmen an, so ist es passiert«) und Unwirklichkeit (»es hätte genauso gut anders sein können«) von Realität wird dabei zum Ausgangspunkt für den spezifischen Einsatz kreativer Mittel und fantasievoller Verknüpfungs- und Verschiebungsarbeit in einer jeweils spezifischen Materialkonstellation.⁴⁹³ Als »analytische Methode« wurde dies von Kluge auch in eine Abfolge von Vorbedingungen und Vorarbeiten für eine Produktion in »Realismus des Motivs«, »Realismus der menschlichen Wahrnehmung«, »gegenständliche Wahrnehmung« und »authentische Beobachtung« aufgeschlüsselt. Dieser Realismus dient dem Protest und bedient sich der Verschränkung dokumentarischer und szenisch-fiktionaler Formen.⁴⁹⁴

Verbundenheit drückt sich in Arbeiten von Kluge und Fassbinder durch unterschiedliche Formen von Nähe- und Distanzverhältnissen aus.⁴⁹⁵ Beide Filme-

490 »Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d. h. Augen und Sinne von Menschen, die handeln. Ich habe nie verstanden, warum man die Darstellungen solcher Handlungen (meist müssen sie inszeniert werden) Fiktion, fiction-Film, nennt. Es ist aber auch Ideologie, daß einzelne Personen die Geschichte machen könnten. 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.« (Alexander Kluge, *Die Patriotin*, Frankfurt a. M.: Zweitausend-eins 1979, S. 41.)

491 Vgl. Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 77–85.

492 »Vergleicht man die Masse von Arbeit und Erfahrungen, die unser Land ausmachen, mit dem, was in den deutschen Filmen davon wiedergegeben wird, so lassen sich zwei Feststellungen treffen: Das meiste kommt im Film nicht vor; die Filmkunst seit den 20er Jahren ist ein Versprechen, aber nie erfüllt worden. Die Erfolge des deutschen Films im Ausland und bei den vereinigten Filmgemeinden der Filmregisseure täuschen darüber hinweg, daß auch der deutsche Film, gemessen an den Horizonten seines Mediums, sich *unbeweglich* verhält. Es gibt zu wenig Chronik und Dokumentation, als daß Zusammenhang entstünde.« (Kluge, *Die Patriotin*, S. 281.)

493 Vgl. Kluge, Levin, Hansen, »On Film and the Public Sphere«, S. 215–220; vgl. Eike Friedrich Wenzel, »Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 103–118.

494 Vgl. Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 49.

495 »Die eigenen Erfahrungen werden in Gesellschaft gebracht mit den Erfahrungen anderer, Privates wird auf der Ebene der allgemeinen Geschichte verhandelt, und offizielle Geschichtsbilder werden umgekehrt durch die Kontrastierung mit Individualerfahrungen relativiert. Auf dieser Folie ist die Arbeit an der Geschichte immer zugleich als kollektives und

macher nutzen dazu in unterschiedlicher Weise Taktiken der Streuung, Verunsicherung und Intensivierung.⁴⁹⁶ Bei Kluge besteht die schon vielfach kommentierte Darstellungsform, angelehnt an den frühen Film, im ›Nummernprinzip‹. Dieses Prinzip umfasst eine groß angelegte Streuung auf der inhaltlichen Ebene, eine Mannigfaltigkeit der Zugänge zur Wahrnehmung sowie das Auffalten eines Netzes an Beziehungen und Suggestionen möglicher Zusammenhänge zwischen den in unterschiedlicher Form aufgeworfenen Themen.⁴⁹⁷

In *Deutschland im Herbst* wird dies besonders in den von Kluge (mit-)produzierten Passagen anschaulich, aber auch in der Gesamtmontage des Films. In dieser Hinsicht werden Zusammenhänge über synchrone und diachrone Quer- und Längsschnitte durch das Material angedeutet,⁴⁹⁸ um durch die entstehenden Lücken und Leerstellen⁴⁹⁹ Möglichkeiten zur Auseinandersetzung vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen sowie in Bezug auf das Vorstellungsvermögen der Rezipient:innen zu bieten.⁵⁰⁰ Scheunemann weist in diesem Zusammenhang auf die »kontrapunktische[] Fügung« der Elemente von *Deutschland im Herbst* hin und geht davon aus, dass die politische Haltung, die im Film zum Ausdruck kommt, von diesen »Rissen und Fugen, den Spannungen und Widersprüchen in seiner formalen Organisation nicht zu trennen ist«⁵⁰¹. Für Kaes ist die wichtigste Funktion dieses konstruktivistischen Prinzips der vehemente Widerstand gegen die hegemoniale »Vorstellung von der unausweichlichen Zwangsläufigkeit der

zeitenübergreifendes Projekt konzipiert.« (Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 54.)

496 Streuung verstanden als das Aufspalten in unterschiedliche Perspektiven sowie das Platzieren zusammenhängender Inhalte an unterschiedlichen Stellen der Sequenzen bzw. durch komplexe Montagen. Verunsicherungen durch falsche Behauptungen, das Herstellen unkonventioneller Zusammenhänge, die aktive Störung von Identifikationsmöglichkeiten mit Charakteren und multiple Brechungen in Narrativen und Charakterdarstellungen. Intensivierung bei Kluge vor allem durch Montagen mit vielen unterschiedlichen Materialien oder durch lange Einstellungen mit dem gezielten Einsatz von Musik (in *Deutschland im Herbst* z. B. mit dem Deutschlandlied), bei Fassbinder vor allem durch den Einsatz melodramatischer Formen.

497 Voraussetzung, um sich damit auseinandersetzen zu können, ist jedoch vielfach gutes (bürgerliches) Allgemeinwissen und die Lust daran, sich in bestimmte Aspekte selbstständig weiter zu vertiefen.

498 Vgl. Kluge, Levin, Hansen, »On Film and the Public Sphere«, S. 216.

499 »In film history, this concept recalls Dziga Vertov's emphasis on ›intervals‹ as part of his concept of montage as practical epistemology, which met with increasing opposition within Soviet cinema, including from colleagues such as Eisenstein.« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 48, FN 23.)

500 Vgl. Schulte, »Dialoge mit Zuschauern«. Schulte hat dies mit dem Begriff der ›Responsivität‹ beschrieben und verweist damit auf die ›Autor:innen-Position als Bote/Botin‹ bei Kluge. (Vgl. Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 48.)

501 Scheunemann, »Konstellationen«, S. 72.

Verhältnisse«⁵⁰². Dem zugrunde liegt ein Geschichtsverständnis, das Zusammenhänge im historischen Kontext aufzeigt, die »nur über aktive Erinnerung herstellbar [sind, ...]: im Rahmen einer dialogisch-reziproken Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit«⁵⁰³, also durch Erinnerungsarbeit. Die so eingefangenen Themen erlangen dadurch nicht nur gesteigerte Sichtbarkeit, sondern werden auch nachhaltiger reflektiert, da sie eine eigene Involvierung herausfordern.⁵⁰⁴ Das fabulierende Weiterspinnen von vielfach auf historischen Fakten basierenden Erzählungen mündet dabei in von Kluge (mit-)gestalteten Abschnitten oft in rasend schnellen, verwirrenden Montagen sowie offensichtlichen Fiktionalisierungen oder sogar falschen Behauptungen.

Was kann es heißen, wenn Kluge eine Darstellung des Attentats auf König Alexander I. von Jugoslawien in einen Film über den Deutschen Herbst montiert, und zwar an eine Stelle, an der sie unmittelbar mit Szenen zu den Bestattungsfierlichkeiten für Hanns Martin Schleyer zusammentrifft? Was kann es außerdem bedeuten, zu behaupten, der deutsche Geheimdienst hätte den König 1938 ermordet – was nicht den historischen Fakten entspricht (der König wurde 1934 ermordet) oder sich nicht belegen lässt (das Zutun des deutschen Geheimdienstes konnte nie bewiesen werden)? An einer anderen Stelle findet sich eine ähnliche Vorgehensweise, diesmal vor allem auf der Ebene bildlicher Darstellung. Kluge spricht über Rosa Luxemburg, die im Zuge der Novemberrevolution 1918 im Jänner 1919 von deutschen Freikorps-Offizieren ermordet wurde; währenddessen sehen wir auf der Bildebene Material zur Exekution einer Frau durch Wehrmachtssoldaten. Kurz darauf erscheinen Bilder von erhängten Menschen – Opfer vermeintlicher leninistischer oder stalinistischer »Säuberungen«?

Es sind Bilder extremer Gewalt, von denen oft gesagt wurde, dass sie per se ein Sich-in-Beziehung-Setzen verunmöglichen.⁵⁰⁵ Trotzdem werden wir als Rezipi-

502 Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 55. Kaes bespricht außerdem den Zusammenhang mit Verhandlungen des Traums und des Erwachens bei Benjamin und wie sich dies in der Bedeutung von Wünschen, Gefühlen und Fantasie bei Kluge niederschlägt. (Vgl. ebd., S. 59–65.)

503 Schulte, »Konstruktionen des Zusammenhangs«, S. 67.

504 Heide Schlüppmann hat dem eine kritische Perspektive hinzugefügt, denn diese filmtheoretische Grundannahme »zeigt in der Praxis der Zuschauerin nicht nur ihre emanzipatorische Seite, sondern enthüllt auch ihre restriktive: der Blick bleibt reflexiv auf die Erinnerung eigener Erfahrung bezogen, geht letztlich nicht nach außen«. (Schlüppmann, »Unterschiedenes ist gut«, S. 18.) Diese Kritik greift besonders dort, wo die Erinnerungsarbeit an den Grenzen der multipel isolierten Privatperson stehen bleibt und nicht auf die gesellschaftliche Ebene erweitert wird. Wie kann die Erweiterung der Erinnerungsarbeit zwischen Individuum und Kollektiv aussehen?

505 Vgl. Étienne Balibar, »Violence and Civility. On the Limits of Political Anthropology«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 20/2009, übers. v. Stephanie Bundy, S. 9–35.

ent:innen affiziert und subjektiv herausgefordert, Parallelen zu erkennen oder selbst zu ziehen und weiterzudenken.⁵⁰⁶ Dazu gehört laut Tara Forrest auch, Fabelungen und Alternativszenarien miteinzubeziehen sowie Ressourcen zu nutzen, die ein hegemoniales und lineares Verständnis von Geschichte in schmal gezogenen Bahnen aushebeln und ausdifferenzieren.⁵⁰⁷ Gibt es Verbindungen zwischen diesen Ausbrüchen extremer Gewalt? Wer waren die Opfer, wer die Täter:innen? Hätte der Verlauf der Ereignisse auch ganz anders aussehen können? Kluge belässt es dabei, einen Zustand herzustellen, der mehr Fragen als Antworten liefert und der auch nicht emotionalisiert. Christian Schulte zufolge handelt es sich bei dieser Vorgehensweise um eine »Archivarbeit mit künstlerischen, experimentellen Mitteln«, die in das Material selbst eingreift und somit zum »Zeugnis lebendiger Aneignung« wird.⁵⁰⁸ »Sentimentales Genießen« ist kein brauchbares Werkzeug für Kluge,⁵⁰⁹ Gefühle sind für ihn jedoch essenziell für die durch Aneignung geleistete »Verknüpfungsarbeit« und »fungieren [...] als selbstständig arbeitende Regulative, die unterhalb des absichtsvollen Handelns, der diskursiven Verständigung und der die Kommunikation leitenden Codices wirksam«⁵¹⁰ werden.

Ähnlich, aber anders gelagert verhält es sich auch mit den Zugängen, die in Fassbinders Arbeiten gelegt werden. Aufgrund der Fortführung gewisser Züge der Populärkultur, die während des Nationalsozialismus entstanden waren, in den 1950er-Jahren und ebenso aufgrund des vermehrten Einflusses US-amerikanischer Unterhaltungsformen blieb dem deutschen Kino weniger Raum, im Feld des Populären zu agieren, als dies in anderen nationalen Filmkulturen möglich war.⁵¹¹ Fassbinder interessierte sich explizit für die »Enge« dieses Raumes. Er extrahierte dazu Elemente aus dem US-amerikanischen Genrekino und verar-

506 Christian Schulte beschreibt Kluges Versuche der Involvierung und Historisierung als auf einer Geschichtsbetrachtung fußend, die »aus der subjektiven Innen-Perspektive der am Geschichtsprodukt – wie ohnmächtig und entfremdet auch immer – unablässig arbeitenden Akteure« resultiert. (Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 44.)

507 Vgl. Tara Forrest, »Part 3: Alexander Kluge«, in: dies., *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*, Bielefeld: transcript 2007, S. 137–168.

508 Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 60f.

509 »Sentimentales Genießen« ist ein Begriff, den ich aus Anja Sunyun Michaelsens Buch *Kippbilder der Familie* (2017) entlehne, in dem sie Topoi des melodramatischen, transnationalen Adoptionsfilms analysiert.

510 Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 45.

511 Vgl. das Kapitel »Fassbinders Deutschland« in Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, hier S. 16ff. »The split between commercial and *auteur* cinema (*Autorenkino*) was seen as detrimental to German film culture as a whole. By imposing conventional divisions on film production (>art< vs. >entertainment<), this split not only diminished the creative potential of either branch, but effectively departmentalized the interests of the spectator along the same lines. Thus it widened the gap between production and reception, between the interests of film-makers and the experience of the spectators«. (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 37.)

beitete sie in seinen Filmen weiter. Versetzen mit kontrapunktischen Formen machen diese Elemente den spezifischen Realismus seiner Filme aus.⁵¹²

Laut Elsaesser hat Fassbinder melodramatische Formen und deren Wirkmächtigkeit für seine emanzipatorisch ausgerichteten Ästhetiken nutzbar gemacht und gleichzeitig faschistische Filmtraditionen reflektiert.⁵¹³ Seine Arbeiten sind durchzogen von Konstellationen unlösbarer Konflikte und Figuren großer Fragmentiertheit. Innere Kämpfe sind dabei von ähnlicher Bedeutung wie gesellschaftlich-politische. Fassbinders Figuren bevölkern meist Orte, an denen gegensätzliche Kräfte aufeinander wirken. Verbundenheit wird hier nicht nur durch affektive Ansprache anhand der Inszenierung von Liebe, Gewalt und Machtverhältnissen hergestellt, sondern auch in Bezug auf die Zerrissenheit der Protagonist:innen, die oft aus großer Nähe dargestellt werden. Dazu hat Fassbinder stark an melodramatische Formen angelehnte ästhetische Mittel entwickelt, die nach Öffnungen und Brüchen streben, auch wenn sie nie zur Lösung von Konflikten führen, im Gegenteil.⁵¹⁴

Streuung und Intensivierung sind damit nicht nur Stilfragen, sondern zwei Modi, Zuschauer:innen in ein Verhältnis zu Geschichte zu setzen: Kluge erzeugt Zusammenhang über Lücken und Verknüpfungsarbeit, Fassbinder über affektive Nähe und Unentrinnbarkeit. Die Figur Gabi Teichert lässt sich im nächsten Schritt als Verkörperung dieser verknüpfenden, »archäologischen« Arbeit am Zusammenhang lesen.

Hinwendung zum fragmentarischen Charakter der Geschichte. Über die Geschichtslehrerin Gabi Teichert

Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert ist die Protagonistin der von Kluge gestalteten Episoden 9, 11 und 12 in *Deutschland im Herbst* (1978) und des Langfilms *Die Patriotin* (1979). Eine mögliche Interpretation der stark fragmentierten Episoden legt nahe, dass hier Bilder aus dem Bewusstseinsstrom der Protagonistin

512 Vgl. Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, S. 28; Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 49, FN 25.

513 Vgl. das Kapitel »Fassbinder, Spiegelbilder des Faschismus und der europäische Film« in Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, S. 207–238.

514 Fassbinder wurde maßgeblich von Arbeiten Douglas Sirks geprägt, der als UFA-Regisseur arbeitete und 1937 von Hamburg aus in die USA emigriert ist. Durch Sirk, so Kaes, konnte Fassbinder an eine deutsche Filmtradition anknüpfen, die nicht unmittelbar mit der des Nationalsozialismus verstrickt war. »Sirks' große Melodramen aus den fünfziger Jahren – vor allem *All That Heaven Allows* (1955) und *Imitation of Life* (1958) – handeln im Stil klassischer Trivialromane von großen Gefühlen kleiner Leute, von ihrem unrealistischen Glücksanspruch, der an der feindseligen Umwelt scheitern muß.« (Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 79.)

montiert wurden. Im zweiten Teil (Episode 9)⁵¹⁵ geht es um Gabi Teicherts Sicht auf die sozialistischen und faschistischen Bewegungen vor dem Hintergrund der Formierung des deutschen Nationalstaats (immer wieder wird das Deutschlandlied, Haydns *Kaiserquartett*, eingespielt).⁵¹⁶ In einer Montage aus Anspielungen auf den NS-Staat und auf leninistische oder stalinistische ›Säuberungen‹ wird klar, dass beide Bewegungen in furchtbare Grausamkeit geführt haben.

Anders als in Fassbinders Arbeiten, in denen Darstellungen von Sexualität(en) mit der Konstruktion komplexer Charaktere einhergehen, gibt es aus Sicht der feministischen Filmkritik in Kluges Arbeiten der 1960er und 1970er in dieser Hinsicht eine bemerkenswerte Leerstelle. Claudia Lenssen schreibt dazu in einer Kritik zum Film *Die Patriotin* in einer Ausgabe von *Frauen und Film* 1980: »gabi teicherts sinnlichkeit ist asexuell [sic!]. eine szene, in der sie die trennung der körper und der gefühle an/mit einer konkreten anderen person erforscht und zu überwinden versucht, wäre in ihrem interesse, ist nicht erprobt.«⁵¹⁷ Kluge operiert mit einem spezifischen Konzept von Sinnlichkeit, das sehr gegenständlich-materialistisch verfasst ist.⁵¹⁸ Wie in *Deutschland im Herbst* wird die Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert in der *Patriotin* beim Graben nach Materialien für den Geschichtsunterricht gezeigt. Nachdem ihr im Herbst 1977 bewusst wird,

515 Die von Kluge gestalteten Episoden 9, 11 und 12 sind jene Teile, in denen die Geschichtslehrerin Gabi Teichert auftritt. Die Sequenzen um Gabi Teichert sind aber nicht trennscharf abgrenzbar. Hier werden außerdem folgende Sequenzen aus *Deutschland im Herbst* dazugezählt: 00:30–00:33 (Zwischenspiel: Herbstlied von Tschaikowski), 01:12–01:14 (Episode 9: Gabi Teichert); 01:20–01:23 (Episode 12: Auf dem Parteitag der SPD in Hamburg).

516 Hansen schreibt zur Verwendung des Deutschlandliedes: »This politically complex use of the Deutschlandlied goes back to Kluge's first feature film, *Abschied von gestern* (Yesterday Girl; 1966) where it underlines the cruel contradictions of German history along with its frustrated utopian yearnings, especially as Anita G. (Alexandra Kluge) starts humming the Becher/Eisler version of the text (›Glück und Frieden ... uns beschieden‹).« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 50f., FN 32.) Für Kaes signalisiert die Verwendung des Deutschlandliedes sowie der klassischen Stücke in *Deutschland im Herbst* und der *Patriotin* eine starke Verknüpfung zur deutschen Romantik, »ihre Lust am Märchen und ihre Unzufriedenheit mit der Gegenwart, aus der man sich herausräumt, entweder in Richtung tiefe Vergangenheit oder in andere imaginative Welten, auch ihre formale Zerrissenheit und Selbstreflexivität.« (Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 70.)

517 Vgl. Lenssen, Hoyer, Berg-Ganschow, Vagt, »Kein Dunkel hat seinesgleichen«, S. 10. Zum Ende ihres Abschnittes schreibt Lenssen außerdem: »wunschbilder, die auch sexuelle bedürfnisse assoziieren, sind selten und mit den wenigen, comic-ähnlichen, die auftauchen, geht der film nicht um.« (Ebd., S. 11.)

518 Hansen bemerkt dazu über ein Gespräch mit Gertrud Koch: »Gertrud Koch suggests (in conversation) that the qualities projected onto female chacters [sic!] correspond to an androgynous dimension of Kluge's creative personality and therefore could be seen as the sensual embodiment of a utopian mode of aesthetics. Granting that possibility would still not resolve the difficulty that while some of Kluge's women succeed in creating their own presence as sensual human beings – in Kluge's highly allegorical mode of ›Sinnlichkeit‹ – they very rarely do so as sexual ones.« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 52, FN 34.)

dass die deutsche Geschichte, wie sie sie kennt und unterrichtet hat, eine verformte Abstraktion ist, versucht sie neue Wege einzuschlagen. Dazu gehört es, sich Zeugnisse der historischen Überlieferung buchstäblich ›einzuverleiben‹ oder zu versuchen, sie zu ›durchdringen‹.

gabi teicherts versuche, sich geschichte anzueignen[,] sind naiv praktisch und damit der gesellschaftlichen realität systematisch unangemessen. [...] bei gabi teichert bleibt die sinnliche erfahrung unabstrahierbar, identisch, schrumpfen die körper nicht zur abstrakten formel. Wenn sie nach geschichte gräbt, findet sie keine herrschaftsgeschichte [,] sondern gebrauchsgegenstände.⁵¹⁹

Der Abschnitt beginnt mit einem abgefilmten Buchtitel in Frakturschrift; Kluge liest ihn im Voiceover: »Das deutsche Militär-Eisenbahnwesen im Weltkrieg 1914–1918« und rezitiert auf der Tonebene die umstrittene erste Strophe des Deutschlandliedes, während auf der Bildebene historische Fotografien von Infrastrukturausbauten zu sehen sind, vor allem zum Bau von Eisenbahnbrücken. »Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt, Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!«⁵²⁰ Schnitt auf Gabi Teichert, die mit angezogenen Beinen ein großes Buch lesend in einem vollgestellten Raum gefilmt wird. Kluge im Voiceover: »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.« Darauf folgt die einzige mündliche Äußerung Gabi Teicherts im gesamten Film: »Was mein Volk für Märchen erzählt ...«⁵²¹ Die darauffolgende Bild-Ton-Montage erzeugt Assoziationsketten im Zusammenhang mit der Arbeiter:innenbewegung, durch Einspielungen von Bildern antifaschistischer Demonstrationen mit Plakaten, auf denen zu lesen ist: »Faschismus heisst Hunger und Krieg« sowie in Bezug auf Textpassagen des Arbeiter:innenliedes: »Vielleicht ist

519 Lenssen, Hoger, Berg-Ganschow, Vagt, »Kein Dunkel hat seinesgleichen«, S. 8f.

520 *Deutschland im Herbst*, 01:12. Die Maas als Nebenfluss des Rheins fließt von der Schweiz aus durch Frankreich, Belgien und die Niederlande. Der Rhein mündet in die Nordsee. Die Memel fließt von Weißrussland über Litauen ins Kurische Haff und schließlich in die Ostsee. Die Etsch entspringt in Südtirol und fließt über die Po-Ebene in die Adria. Als Belt bezeichnet man eine Meeresstraße zwischen den dänischen Inseln Fünen und Seeland.

521 *Deutschland im Herbst*, 01:13. »Sicherlich gehört zu Kluges Opposition gegen das herrschende Kino auch die (Ideologie)-Kritik am verdinglichten Frauenbild. Sie reicht jedoch nicht, um den Ausschluß weiblicher Erzählperspektive, die dem Autorenfilm immanent ist, aufzuheben. Benjamins Revision des Autors am Leitfaden der Technik war dieses Problem kein Thema. In Kluges Filmarbeit wird es sichtbar. Daß er immer und nur Frauen in das experimentelle Feld der Genremischung schickt, fällt auf. In den Frauenbildern, des Kontextes des klassischen narrativen Kinos beraubt, kehrt die verdrängte weibliche Erzählperspektive wieder, aber ohne daß der Autor [ähnlich wie bei Benjamin] sie zur Sprache kommen ließe. Würde diese Sprache den Autorenfilm aufheben?« (Schlupmann, »Unterschiedenes ist gut«, S. 8.)

er schon morgen eine Leiche [...], wie es so vielen Freiheitskämpfern geht.« Kluge im Voiceover: »Rosa Luxemburg sagt vor ihrem Tod: ›Es gibt nur eine Alternative für Deutschland, Sozialismus oder Barbarei.«⁵²² Darauf folgen mehrere Porträts von Wehrmachtssoldaten sowie Bilder von hoch über einem Bürgersteig Erhängten mit Schildern um den Hals. Passant:innen gehen unter ihnen hindurch.⁵²³ Auf der Tonebene wird das *Kaiserquartett* eingespielt, während auf der Bildebene Reihen weiterer erhängter Menschen zu sehen sind. Gegen Ende der Sequenz gehen diese Bilder in historische Filmaufnahmen über von Leichnamen, die durch frostige Windböen und Schnee tiefgefroren sind, nebeneinander an Stricken erhängt. Es folgen Bilder trauernder Frauen in traditioneller Kleidung, die über mehreren Holzsärgen kauern.⁵²⁴

Scheunemann hat in seinem Text über *Deutschland im Herbst* die Rolle des Voiceover-Kommentars durch Kluge hervorgehoben und als eine Form ausgewiesen, die aus der dokumentarischen Tradition in der Neuadjustierung filmischer Mittel durch das Ulmer Institut einbezogen wurde. Das Prinzip, alle Elemente eines Filmes »gleichberechtigt und selbständig an der Produktion des Werkes zu beteiligen, geht auf Projekte Eisensteins und Brechts aus den zwanziger Jahren zurück«⁵²⁵. Laut Kaes haben das Voiceover und sein teilweise kontrapunktischer Einsatz aber auch die Funktion, eine kritische Distanz zu den Bildern aufrechtzuerhalten und »Identifikation« zu erschweren, die ein Aufgehen in der Filmhandlung zur Folge hätte und damit eine Blockade der Reflexionsfähigkeiten der Zuschauer:innen.⁵²⁶

Schnitt zu einem Parteitag der SPD, der in Schwarzweiß gefilmt wurde (Episode 12). Kluge im Voiceover: »Spätherbst 1977. Parteitag der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands in Hamburg.«⁵²⁷ Es werden mehrere Redner gezeigt, darunter auch der Schriftsteller Max Frisch. Inhaltlich geht es um die RAF-

522 *Deutschland im Herbst*, 01:14.

523 Die Bilder könnten aus der ehemaligen Sowjetunion kommen, deren Abkürzung UdSSR auf Russisch CCCP lautet. CCC und vermutlich der Name eines Unternehmens oder einer Organisation in kyrillischer Schrift finden sich rechts im Bild neben den erhängten Menschen.

524 Nach diesem Abschnitt mit Gabi Teichert folgt ein dokumentarischer Abschnitt mit Filmaufnahmen von Maximiliane Mainka und Peter Schubert zum Bundeswehrmanöver »Standhafte Chatten«, der etwas mehr als vier Minuten dauert.

525 Scheunemann, »Konstellationen«, S. 72. »[T]he use of voice-over commentary, a technique usually reserved for documentary, does not provide information complementary to the visual, but adds another dimension, counterpointing that of the image track. The panning to the margins underlines the decentering effect produced by the disjunction of sound and image; its polemical thrust is towards a deconstruction of the hierarchy of newsworthy events as presented by public television.« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 47.)

526 Vgl. Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 79.

527 *Deutschland im Herbst*, 01:21.

Terrorist:innen und ihre Sympathisant:innen sowie die Situation an den deutschen Hochschulen, die Perspektivlosigkeit der jungen Generation außerhalb der Konsumkultur, die Aufrüstung der Polizei und groß angelegte Abhörmaßnahmen. Während Max Frisch zu hören ist, schwenkt die Kamera auf die erste Reihe und damit die Granden der SPD, weiter in die Reihen der Funktionär:innen und scheinbar mittendrin Gabi Teichert, die sich aufmerksam Notizen macht.⁵²⁸



Abb. 21 & 22: Gabi Teichert auf dem Parteitag der SPD in *Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge u. a., BRD 1978, 01:23.

528 »This mock *mise-en-scène* device brings out the fictional element inherent in the political muscle show: it makes Gabi Teichert's curiosity and hunger for first-hand experience appear more real than the rhetoric of model democracy intoned by Swiss writer Max Frisch«. (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 50.)

Gabi Teichert als Verkörperung Benjamin'scher Geschichtsphilosophie

Laut Schulte verkörpere die Figur der Gabi Teichert in der *Patriotin* – aus *Deutschland im Herbst* weiterentwickelt – eine »allegorische[] Personifikation praktischen Eingedenkens«⁵²⁹, eine Form der »zur Zeugenschaft verpflichtende-[] Erfahrung«⁵³⁰ nach Walter Benjamin. Sie tritt als Zeugin des »katastrophischen Geschichtszusammenhangs« auf, wobei sie ihre »Haltung« durch ihr Wissen um »alle[] unsinnigen Tode der Geschichte«⁵³¹ entwickelt hat. Besonders an dieser Sequenz ist die Art und Weise, wie die Gedankenwelt von Gabi Teichert assoziativ in Szene gesetzt wird. Die Sequenz versinnbildlicht einen extrem dynamischen Strom geschichtlicher Ereignisse, der den Zusammenhang zwischen individuellen und kollektiven Erfahrungen des »Mitgerissenwerdens« ebenso umfasst wie den Unterschied, den die Handlungen Einzelner bedeuten können. Somit wird Kluges Perspektive auf »Geschichte als die Arbeit an einem Wahrnehmungsverhältnis und ein fortwährendes Infragestellen von Geschichtsbildern«⁵³² erkennbar. Durch den starken Montagecharakter der Sequenzen, so Schulte weiter, »entsteht erst gar nicht der Eindruck eines hermetischen Individualcharakters«, aber ein »komplementäre[s] Bedürfnis nach Zusammenhang.«⁵³³ Dieser Zusammenhang ist immer ein Produkt eigener Aneignung, das heißt »lebendiger Arbeit.«⁵³⁴

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.«⁵³⁵

Gabi Teichert wirkt auf den ersten Blick unbedarft und verträumt, in ihrer Darstellung werden wir jedoch sehr direkt mit den düstersten Bildern des gesamten Films konfrontiert. In ihr geht ein Abgrund auf, der durch ihr Wissen über die Geschichte entstanden ist. Der Zugang, den Kluge über die Darstellung der Figur und ihrer Umgebung zur Betrachtung der deutschen Geschichte legt, ist paradigmatisch für seine Arbeiten geworden. Gabi Teichert sieht, gleich dem Engel der

529 Schulte, »Konstruktionen des Zusammenhangs«, S. 65.

530 Ebd., S. 50.

531 Ebd., S. 65.

532 Wenzel, »Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme«, S. 103.

533 Schulte, »Konstruktionen des Zusammenhangs«, S. 65.

534 »Der Betrachter muß selbst diese Vorlage beisteuern, um die Teile zusammenzufügen – ein Prozeß, der Phantasie freisetzt, aber Assoziationsvermögen und Mitarbeit an der Sinnkonstitution von seiten des Zuschauers erfordert. [...] Damit fällt neues Licht nicht nur auf die Vergangenheit (als Vorgeschichte der Gegenwart), sondern auch auf die Gegenwart selbst in ihrer historischen Dimension.« (Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 45.)

535 *Deutschland im Herbst*, 00:36.



Abb. 23 & 24: Gabi Teichert ›auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte‹, in: *Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka und Peter Schubert, BRD 1978, 00:36, 00:33.

Geschichte bei Benjamin, wie sich die Trümmer des ›geschichtlichen Katastrophenzusammenhangs‹ endlos vor ihr auftürmen.⁵³⁶ Sie ist dabei eine Figur, die aktiv Trauerarbeit leistet, nicht in Form emotionaler, performativer Ausbrüche, sondern in der Suche nach Zusammenhängen und Verbundenheit inmitten der Katastrophe.⁵³⁷ Gabi Teichert hat durch ihre ganz andere materielle Sinnlichkeit, durch ihr Wissen über die Geschichte und ihre Vorstellungskraft, die Möglichkeit, unterirdische Verknüpfungen zwischen geschichtlichen Momenten zu er-

⁵³⁶ Vgl. Lenssen, Hoger, Berg-Ganschow, Vagt, »Kein Dunkel hat seinesgleichen«, S. 8.

⁵³⁷ Für eine Rekontextualisierung der Figur vor dem Hintergrund drängender Fragen des 21. Jahrhunderts siehe Richard Langston, *The Patriot*, Rochester, New York: Camden House 2021.

kennen, die vielleicht übersehen worden wären. Sie geht dabei teilweise wie die archäologische Gräberin vor, die Benjamin im Denkbild »Ausgraben und Erinnern« imaginiert.⁵³⁸

Als archäologische Grabung gedacht, wird die Arbeit an der Geschichte zu einem offenen, unabgeschlossenen Prozess, bei dem weder die Funde noch die Orte ihrer Entdeckung im Voraus festgelegt sind. Es bleibt ungewiss, ob überhaupt etwas (Neues) gefunden wird, welche Spuren ans Licht treten und welche Rückschlüsse daraus auf historische Vorstellungswelten und persönliche Erfahrungen gezogen werden können. Diese Perspektive verleiht Gabi Teichert eine zusätzliche Dimension: Sie umfasst nicht nur räumliche und topografische Vorstellungen – Labyrinth, Gassen, Straßen und ihre vielfältigen Abzweigungen –, sondern fordert eine aktive Erkundung in die Tiefe der Dinge. Diese dritte Dimension der Geschichtsbearbeitung ist geprägt von einer synästhetischen Wahrnehmung, die in der Materialität des Körpers selbst verankert ist. Der Körper generiert dabei ein eigenes Wissen aus unbewussten Wahrnehmungen und Affekten, die im Moment der Aktualisierung als Erinnerung bewusst werden und Geschichte mit neuen Bedeutungen aufladen.

›Rebellische Weiber‹ und der Antigone-Komplex

Die Frage, warum Kluge diese ›assoziative Anarchie‹ in das Bewusstsein einer weiblichen Protagonistin projiziert, wurde aus mehreren Gründen intensiv diskutiert und auch problematisiert.⁵³⁹ Das vielfach als abwegig und irrational verstandene Verhalten der Kluge'schen Frauenfiguren in den bekanntesten Langfilmen wurde in der frühen feministischen Rezeption sehr kritisch gesehen. Die Projektion weiblicher Lebenszusammenhänge aus der Position eines männlichen, ›bürgerlichen‹ Filmemachers sowie die Behauptung eines spezifisch ›weiblichen Produktionszusammenhangs‹, der sich niemals vollständig der Totalität der patriarchalen, kapitalistischen Warenwelt unterwerfen ließe, galten dafür als stichhaltige Indizien.⁵⁴⁰ Eine besondere Position nimmt hier der Film *Gelegenheitsar-*

538 Vgl. GS IV, S. 400f.

539 Hurst, »Vom großen Verhau zum großen Verschnitt: ›Deutschland im Herbst‹, S. 15–21.

540 Vgl. Schlüppmann, »Unterschiedenes ist gut«, S. 4–20. »Daß die Geschichten der Frauen im herrschenden Kino nicht wirklich von dem Leben und den Problemen der Frauen handeln, sind wir gewohnt. Daß die Heldinnen für etwas ›Fehlendes‹ stehen, hat die Filmtheorie in unterschiedlichsten Variationen formuliert [sic!]; daß es der Analyse bedarf, die die ›Subgeschichte‹ der Filme bewußt macht, damit die Frauen sich der Negation ihres eigenen Geschlechts im Kino erwehren können, motiviert die feministische Kritik. Die Geschichte in Kluges Film [*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*] legt jedoch ihre Subgeschichte zugleich offen: es geht um die Produktionsverhältnisse und die Produktivkraft des Autors.« (Ebd., S. 14.)

beit einer Sklavin (1973) ein, der von der feministischen Kritik besonders problematisiert wurde. Diese Rezeption steht für Hansen jedoch in einem komplexen Verhältnis zu »eigenen Hierarchien von Wahrnehmung und Rationalitätsstandards« der Kritiker:innen.⁵⁴¹ Sie wurde auch bei Weitem nicht von allen feministischen Filmkritiker:innen und -theoretiker:innen geteilt und mit der Zeit – und weiteren Filmen – breiter diskutiert und ausdifferenziert.⁵⁴²

Wie sich diese Ambivalenzen in Kluges filmischen Frauenfiguren konkret zeigen, verdeutlicht die Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert in besonderem Maße. Gabi Teichert hat durch ihre Rastlosigkeit, ihre unangepasste Art und den Willen, im Streben nach Erkenntnis die Dinge völlig auf den Kopf zu stellen, einen wichtigen Platz in *Deutschland im Herbst*. Aber sie ist auch nicht ganz allein: Es stehen ihr Schwesternfiguren zur Seite, etwa Franziska Busch (Franziska Walser), Protagonistin der Episoden 4, 5 und 7 (Regie: Alf Brustellin und Bernhard Sinkel), und eine Antigone in Episode 13, inszeniert von Volker Schlöndorff.

Gabi Teichert kann schließlich auch als eine Variation einer Antigone-Thematik in *Deutschland im Herbst* gelesen werden. Der Antigone-Mythos ist ein *Cautionary Tale*, eine warnende Erzählung darüber, dass sich Gewalt exponentiell schnell verselbstständigen kann.⁵⁴³ Episode 13 (Antigone) und 14 (Be-

541 »The feminist issue with Kluge is rather complex, for it implicates the critic's own hierarchies of perception and standards of rationality.« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 51f., FN 34.)

542 Heide Schlöpmann betont vor allem drei Aspekte in Kluges Arbeitsweise, die für einen feministischen Zugang von Relevanz sind: »Kluge hat mit seinen theoretischen Äußerungen zum Kino Koordinaten markiert, in denen eine solche Reflexion auf den weiblichen Blick im Kino auftauchen könnte. Die Koordinaten sind: die Produktivkraft Zuschauer oder »der Film im Kopf des Zuschauers«, die Produktion von Öffentlichkeit als Teil lebendiger Filmkultur und die Phantasie – gesellschaftlich absorbiert als »Kitt« oder ausgegrenzt als »Zig****« – als »wichtigste Form menschlicher Arbeit.« (Schlöpmann, »Unterschiedenes ist gut«, S. 8.) Über Leni Peickerts »Trauerarbeit« aus dem Film *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1969) schreibt etwa Schlöpmann, sie gelte »einer väterlichen, einer patriarchalen Welt der Kunst, die zu lieben auch die Frau gelernt hat. Ihre Trauer über den Verlust verbindet sich jedoch mit einem älteren Schmerz, dem des Ausgeschlossenseins von dieser Kultur.« (Ebd., S. 16.)

543 Bei Sophokles steckt Antigone in einem schrecklichen Dilemma, das mindestens ebenso schrecklich gelöst wird: Als Tochter des Ödipus, des Königs von Theben, möchte sie die sterblichen Überreste ihres Bruders Polyneikes bestatten, der im Streit um die Thronfolge mit einem weiteren Bruder, Eteokles, auf dem Schlachtfeld gefallen ist. Eteokles und Polyneikes hatten sich gegenseitig getötet, sodass ein Machtvakuum entstanden war, das von ihrem Onkel Kreon gefüllt wurde. Dieser erlässt nun, dass Polyneikes als Abtrünnigem sämtliche Bestattungsriten verweigert werden müssen, und verbietet, seinen Leichnam vom Schlachtfeld zu bringen. Obwohl ihre Schwester Ismene versucht, sie aufzuhalten, bricht Antigone, überzeugt vom Gesetz der Götter, dem zufolge nur durch Bestattungsriten ein Übertritt ins Reich der Toten möglich ist, das Gesetz von Kreon, um die Seele des Bruders zu retten. Sie wird dafür mit dem Tod durch Begraben bei lebendigem Leib bestraft, obwohl sie Kreons Sohn Haimon zur Frau versprochen ist. Antigone wählt den Freitod, Haimon stürzt sich darauf in sein Schwert, seine Mutter, Eurydike, Kreons Frau, nimmt sich ebenfalls das Leben;

stattung der RAF-Terrorist:innen) gehören zusammen, weil sie unter der Überschrift des Antigone-Mythos die Möglichkeit einer universellen, aber ahistorischen Referenz aufzeigen, ebenso wie die einer historisch eingebetteten aktuellen Situation, die aber eine partikuläre Perspektive erfordert. *Deutschland im Herbst* zeichnet sich nicht dadurch aus, Fakten ausfindig zu machen, sondern Stimmungen einzufangen und Trauerarbeit zu leisten, die es ermöglicht, auch andere Positionen und Empfindungen zuzulassen oder auch einfach nur Fassungslosigkeit angesichts der Ereignisse.

Establishing Shot: der Münchner Fernsehturm im Hintergrund. Kuratoriumssitzung in einer Fernsehanstalt. Einer Gruppe von Herren wird über vier Röhrenbildschirme eine Inszenierung einer Version der *Antigone* von Sophokles gezeigt. Anwesend sind Vertreter des Senders, ein Abgeordneter, ein Vertreter der Kirche, der Regisseur und zwei seiner Mitarbeiter. Knackpunkt der Diskussion ist die genaue Gestaltung einer Distanzierung der Inszenierung von Gewalt im Kontext der aktuellen Ereignisse (Entführung der Landshut, Tod der RAF-Terrorist:innen in Stammheim). Es wurden drei Varianten einer möglichen Distanzierung vorbereitet, die jeweils aufwendiger versuchen, Distanz zu jedweder Gewaltverherrlichung herzustellen. Keine ist dem Kuratorium letztlich distanzierend bzw. eindeutig genug. Die Ausstrahlung wird auf Drängen des Abgeordneten verschoben – »Die Jugend wird das missverstehen, als eine Aufforderung zur Subversion!«⁵⁴⁴ Der Fernsehintendant beschließt, stattdessen *Bellum gallicum* zu senden, »[i]mmerhin ein Kriegsstück, kein Terrorstück!«⁵⁴⁵ Der Regisseur ist fassungslos, die Entscheidung gefällt. Die Gruppe zerstreut sich rasch.

Die fiktive Sequenz unter der Regie von Volker Schlöndorff sticht ästhetisch aus dem Reigen der vorangegangenen Episoden heraus und bereitet gleichzeitig den Schluss des Films mit der Bestattung der in Stammheim zu Tode gekommenen RAF-Terrorist:innen vor. Ästhetisch auffallend ist Episode 13 durch eine Verschränkung mehrerer Formen: Gezeigt wird eine Theaterinszenierung, adaptiert fürs Fernsehen, als Film im Film. Außerdem wird länger über die konkrete Formulierung der Distanzierung und die (Un-)Möglichkeit einer Angleichung der Sprache an die Versform des Textes diskutiert.

Episode 13 bereitet den Schluss insofern vor, als dort in den ersten Minuten in einem Medienkommentar aus dem Off von Widerständen gegen die Bestattung von Baader, Ensslin und Raspe berichtet wird: Man möge die Leichname am besten »irgendwo verscharren«. Gudrun Ensslins Schwester Christiane und ihr Vater werden gezeigt; Christiane Ensslin erzählt von den Vorbereitungen. Außer-

und Kreon muss letztlich erkennen, dass all dies seine Schuld ist und ihn die Strafe der Götter für seinen Hochmut ereilt hat, sich über ihre Gesetze zu stellen.

544 *Deutschland im Herbst*, 01:13.

545 Ebd.





Abb. 25–28: Filmstills aus der *Antigone*-Sequenz von Volker Schlöndorff in *Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka und Peter Schubert, BRD 1978, 01:26, 01:30, 01:31, 01:28.

dem berichtet ein Gastwirtehepaar, dass Herrn Ensslins Anfragen für ein Beerdigungssessen andernorts abgewiesen worden seien und sie sich aus ›menschlichen Gründen‹ daraufhin bereit erklärt hätten, das Essen in ihrer Wirtschaft auszurichten. Folgende Frage steht im Raum: Hat jemand, der sich selbst so explizit und gewaltsam gegen die Mehrheitsgesellschaft gestellt hat, ein Recht auf konventionelle Riten?

Der Antigone-Mythos hat unterschiedliche Auseinandersetzungen erfahren: die Hervorhebung der Möglichkeit des Widerstands unter einengenden Verhältnissen bei Hegel oder mögliche zukünftige Neuordnung von Verwandtschaftsverhältnissen durch Queer Kinship bei Butler, um zwei sehr prominente Beispiele zu nennen. Anzuführen ist laut Richard Langston auch der Versuch von Negt und Kluge, den Mythos zum Anlass zu nehmen, den Vorstellungshorizont kultureller Produktionen derart aufzubrechen, dass es keine großen Gesten braucht, um sich gegen schlechte Verhältnisse zu stellen, und Widerstand nicht sofort ultimativ bestraft wird.

Langston beschäftigt sich in seinem Buch *Dark Matter. In Defiance of Catastrophic Modernity* (2020) unter anderem mit den Frauenfiguren in Kluges Langfilmen. Viele von ihnen (Anita G., Leni Peickert, Roswitha Bronski, Gabi Teichert, Frau Bärlamm, Knautsch-Betty, Frau Dr. Eilers, Gertrud Meinecke, Frau Fasassi, Frau Kügelgen) nähmen Anleihe am Antigone-Komplex.⁵⁴⁶ Das intuitive, oft

⁵⁴⁶ Langston zeigt zum Beispiel, dass auch Teresa de Lauretis sich in ihren Reflexionen zu Geschlecht und Film von 1984 auf Negts und Kluges Text über die proletarische Öffentlichkeit

auch naive Wissen darum, dass etwas nicht stimmt, sowie ihre eigensinnigen Arten und Weisen, sich oder anderen zu ihren Rechten zu verhelfen, stoßen dabei auf massiven Widerstand. Sie werden dadurch auf ihre gesellschaftliche Position als Frauen im Patriarchat und als Arbeiterinnen im Kapitalismus verwiesen, die keinen Gestaltungsspielraum zugesprochen bekommen. Dadurch wird die Enge der Verhältnisse deutlich, in denen sie leben, aber es werden noch keine glaubwürdigen Auswege aufgezeigt.⁵⁴⁷ Sie stecken vielfach trotz all ihrer Bemühungen letztlich in ihren Gefängnissen fest.

Die Frage nach dem Stellenwert der unterschiedlichen Verkörperungen von Antigone-Figuren hängt mit ›eigensinnigen‹ Entscheidungsfindungen unter Bedingungen der Fremdkontrolle im Verlauf der Narrative ebenso zusammen wie mit den Ebenen dieser Darstellung und ihren Funktionen. Diese Figuren besitzen meist eine Empathiefähigkeit, die nicht so leicht außer Kraft gesetzt werden kann, denn sie speist sich aus ›kleineren Gefühlen‹, nicht spektakulären. Sie suchen die Verbindung und sie suchen die Verantwortlichen für die Gewalt in den gesellschaftlichen Verhältnissen. Sie verweisen oft auf Mitläufer:innentum und darauf, dass eine ganze Gesellschaft versagt hat, wenn etwas Schlimmes passiert, denn sie zeigen, dass es Möglichkeiten gibt, anders zu handeln. In einer zirkulären, mythischen Gewaltnarration können sie ihrem Schicksal jedoch nie entkommen, Opfer des jeweiligen Systems zu bleiben. Antigone-Figuren verweisen nichtsdestotrotz auf eine Misswirtschaft, eine Gefühlsökonomie der Verzweiflung und Entmenschlichung von Ausgestoßenen und die so notwendige emotionale Auseinandersetzung mit den In- und Exklusionsprozessen in Gewaltspiralen – vor allem aber werden sie aktiv dagegen.

Während Teichert Zusammenhang als aktive, ›archäologische‹ Aneignung und als Suche nach Zusammenhang und Verbundenheit modelliert, verlagert Fassbinder Relationalität in die Enge privater Szenen, die tendenziell ins Konflikthafte streben. Klassische Öffentlichkeit erscheint hier immer schon verstellt, Privatheit hingegen als Arena einer Politik des Intimen, die im Körper, im Streit und in affektiver Überwältigung sichtbar wird.

bezieht, um ihre Ausführungen zu den Möglichkeiten feministischer (Gegen-)Öffentlichkeiten zu erläutern. Als theoretische Grundlage für ein Denken von Queer Kinship wird Judith Butlers Besprechung des Antigone-Mythos in ihrem Buch *Antigone's Claim. Kinship Between Life & Death* (2000) gesehen. Butler beschäftigt sich in diesem Werk mit Hegels Auseinandersetzung mit dem Mythos im Geiste einer antigonischen Notwendigkeit des Dienstes an den Liebsten, auch wenn dieser den Konventionen der Religion, des Staates oder der Gesellschaft zuwiderläuft.

⁵⁴⁷ Siehe zu diesem komplexen Verhältnis in Kluges Entwicklung seiner Frauenfiguren das Kapitel »The Antigone Complex. Obstinacy and the Dramaturgy of Emotions«, in Langston, *Dark Matter*, S. 184–194.

Intensivierung und antiidentitäre Taktiken bei Fassbinder

Durch die spezifische Arbeitsweise Fassbinders, die unter anderem melodramatische Elemente und Formen der Selbstdarstellung umfasst, ist es für die Analyse seiner Arbeiten von besonderer Wichtigkeit, sie im Verhältnis zu seiner Biografie zu verorten, aber nicht per se als biografisch aufzufassen. Fassbinders historische Situiertheit als offen sexuell devianter westdeutscher Filmemacher in den 1970er-Jahren verweist auf Faktoren, die den gesellschaftspolitischen Kontext und die Möglichkeitsbedingungen seiner Arbeiten formten, aber nicht determinierten. Wichtig ist also vor allem die ›Historizität‹ seines Schaffens,⁵⁴⁸ also die Art und Weise, wie er seine ästhetische Praxis situierte und historische und politische Prozesse dabei einbezog.

Alle Filme aus Fassbinders Œuvre kreisen um Machteffekte und Herrschaftsverhältnisse sowie den Umgang mit dem Nationalsozialismus in Deutschland.⁵⁴⁹ Zur Herstellung von Relationalität durch affektive Ansprache und die Offenlegung und Enttäuschung von Erwartungshaltungen sind vor allem Rahmungs- und Blickregimes (mittels »Blickfängen und ihren barocken *trompe l'oeil*-Fallen«⁵⁵⁰) essenziell für seine Arbeitsweise. Die Filme erzeugen durch diese Regimes nicht nur ein Wechselspiel aus »voyeuristischer Teilhabe und exhibitionistischer Zurschaustellung«⁵⁵¹, sondern auch eine besondere Art Zuschauer:in. Diese:r wird zu den meisten Arbeiten in ein komplexes Verhältnis gesetzt, weil es meist keine klaren Bezugspunkte gibt, die eine friktionsfreie Identifikation mit einer bestimmten Position oder Figur ermöglichen. In der nun folgenden Analyse werden die Eckpunkte dieser Beschreibung auf Teile von Fassbinders Sequenz für *Deutschland im Herbst* bezogen und in einem weiteren Schritt mit Kluges Herangehensweise an spezifischen Punkten gegengelesen.

548 Vgl. Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, S. 11. »The manifestation of an individual style, the artist's signature, in the work of a Fassbinder, for instance, has encouraged a primarily aesthetic reception abroad – at its best in terms of avant-garde film theory, at its worst in the American blend of auteur criticism or celebration. Such approaches tend to occlude the more specifically political dimensions of Fassbinder's films which – his fascination with American genre film notwithstanding – address problematic continuities of German history on a more complex level than merely that of subject matter.« (Hansen, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere«, S. 41.)

549 Vgl. Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder*, S. 9.

550 Ebd., S. 12. »Daneben hatte Fassbinder ein außerordentliches Gespür dafür, was es für Männer und Frauen bedeutet, füreinander als Bilder zu existieren, produziert mittels ganz verschiedener Arten von Blicken, die nicht immer an ein Auge rückgebunden sind.« (Ebd., S. 13.)

551 Ebd., S. 12.

Politische Konflikte in ›Treibhausatmosphäre‹

Fassbinders Beitrag zu *Deutschland im Herbst* dreht sich inhaltlich um Auslotungen eines emanzipatorischen Verständnisses von Demokratie und (Gegen-)Öffentlichkeit(en) sowie um die Rolle der Staatsgewalt vor dem Hintergrund der Terroraktionen der RAF und der Reaktionen und Maßnahmen der BRD. Fassbinder, der sich selbst spielt, gerät dabei zu unterschiedlichen Aspekten und in unterschiedlichen Situationen in Streit mit seinen nächsten Angehörigen, seinem Partner Armin Meier und seiner Mutter Liselotte Eder (Lilo Pempeit), die sich ebenfalls selbst spielen. Wichtig ist hier, noch einmal zu unterstreichen, dass Fassbinder, Meier und Eder zwar Repräsentationen ihrer selbst verkörpern, diese aber von ihnen als Personen zu unterscheiden sind. Im Laufe der Handlung verkörpern Armin Meier und Liselotte Eder eine als durchschnittlich und ›normal‹ verstandene antidemokratische Position. Sie würden jedenfalls Menschenleben opfern, um ›den Normalzustand‹ wiederherzustellen. Gleichzeitig inszeniert Fassbinder eine tiefgreifende Sorge um demokratische Freiheitsrechte in der BRD, die seine Figur in die Verzweiflung und schließlich in die Paranoia treibt. Fassbinder lässt seine Figur in einer ›Treibhausatmosphäre⁵⁵² und im Streit mit ihren engsten sozialen Kontakten die Angst vor dem Wiedererstarken eines autoritären Polizeistaates durchspielen, die in einen Strudel selbstzerstörerischer Ohnmacht führt. Vor dem Hintergrund einer von Tabus und Traumata gelähmten Zivilgesellschaft im Kontext der NS-Geschichte findet dabei auf mehreren Ebenen eine intensive affektive Verhandlung emotionaler Impulse und Bezugnahmen zu aktuellen politischen Ereignissen statt, die vor allem in Form privater Gesprächssituationen inszeniert wird.

Fassbinders Beitrag in *Deutschland im Herbst* kann in vierzehn Sequenzen eingeteilt werden, wobei ein längeres Gespräch mit der Mutter, das innerhalb der Diegese zeitlich vor den anderen Sequenzen stattfindet, immer wieder mit anderen Szenen gegengeschnitten wird und den zentralen Strang der szenischen Erzählung bildet. Dieses Gespräch ist außerdem ein maßgeblicher Auslöser für die Verzweiflung der Fassbinder-Figur, die ihre weiteren Handlungen motiviert. Fassbinder sitzt in dieser Szene mit seiner Mutter in deren Wohnung am Küchentisch und führt ein ›fiktives‹ Gespräch über Demokratie und die derzeitige Situation vor dem Hintergrund des Terrors der RAF und der Antworten des Staates darauf. Die Aufnahmen zeigen beide als *talking heads*. Die Kamera wechselt zwi-

552 Vgl. ebd., S. 28.

schen beiden hin und her.⁵⁵³ Zunächst sind beide getrennt voneinander im Bild, werden jedoch im Verlauf der Szene zusammen ins Bild gerückt.

Dem Gespräch mit der Mutter wohnt auch Armin bei. Fassbinder und Eder rauchen und trinken Alkohol. Die Diskussion wird mit der Zeit immer hitziger.



Abb. 29 & 30: Rainer Werner Fassbinder und Liselotte Eder in *Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka und Peter Schubert, BRD 1978, 00:22, 00:25.

553 Diese Kamera bleibt vergleichsweise statisch, es gibt kaum sichtbare Schnitte, sondern es kommen insbesondere Formen von *continuity editing* vor, auch diametral verzahnend zwischen Bild- und Tonebene. So gibt es einige harte Schnitte auf der Bildebene, die aber auf der Tonebene verknüpfend kombiniert wurden. Armin spricht etwa in einer Szene zum Ende einen Satz, an den Fassbinder in der nächsten Szene (im Gespräch mit der Mutter) fast nahtlos anknüpft. »Ich versteh' das alles nicht mehr ... « Schnitt. Fassbinder zur Mutter: » ... warum du die Ordnung, die freiheitliche Ordnung, an die du glaubst, die du so positiv findest, warum du die Sorge delegieren möchtest.« (*Deutschland im Herbst*, 00:19.)

Eder zieht sich auf eine auf den ersten Blick apolitische Position zurück, die sie trotz Fassbinders zunehmend vehementer Fragen hartnäckig verteidigt.

Eder ist dafür, dass jetzt nicht öffentlich diskutiert werden sollte. Die Zeit erinnere sie an den Nationalsozialismus – damals war es gefährlich, sich öffentlich zu positionieren oder Kritik öffentlich zu äußern. »Verstehst du das? Du weißt ja nicht, was in dieser hysterisierten Situation im Moment mit irgendetwas, das du sagst, gemacht wird.« Fassbinder befragt seine Mutter hartnäckig zu dieser Position. »Ich kann das wirklich nicht verstehen, weil ... « – »Du, mich erinnert das wirklich an die, an die Nazizeit, wo man einfach geschwiegen hat ..., um sich nicht in Teufels Küche zu bringen.«⁵⁵⁴

»Als der Pilot in Mogadischu oder in Aden erschossen worden ist, hast du gesagt, du möchtest gerne, dass für jeden, der da erschossen wird in Aden, ein Terrorist in Stammheim erschossen wird.« – »Ja. Öffentlich.« – »Öffentlich, ja?« – »Ja.« – »Und das ist demokratisch?« – »Nee, das ist nicht demokratisch. Es war ja auch nicht demokratisch, dieses Flugzeug zu entführen und zu sagen: ›Jetzt erschießen wir nach und nach jeden.‹ Wenn du da dringesessen wärest oder wäre ich da dringesessen, wie wäre denn dann deine Meinung gewesen? ... Das muss man doch mitberücksichtigen!« – »Also Auge um Auge, Zahn um Zahn?« – »Nein, nicht Auge um Auge, Zahn um Zahn! Aber in einer solchen Situation kannst du einfach nicht ankommen mit Demokratie!«⁵⁵⁵

»Und die Demokratie ist doch die menschlichste Staatsform oder ist sie das nicht?« – »Es ist das kleinste aller Übel, nicht?« – »Das kleinste aller Übel?« – »Ja. Im Augenblick ist es wirklich ein Übel.« – »Die Demokratie?« – »Ja.« – »Was wäre denn besser? Was Autoritäres?« – »Nein! Bei uns im Moment ... « – »Na, was wäre denn besser? Wenn es das kleinste Übel ist, dann muss es ja vielleicht, was weiß ich, was Gutes geben? Was wäre denn das?« – »Das Beste wäre so ein autoritärer Herrscher, der ganz gut ist und ganz lieb und ordentlich.«⁵⁵⁶

Das Gespräch mit der Mutter ist eine Szene, die die Grenzen der Zugehörigkeit zu politisch-ideologischen Fraktionen quer durch eine Familie oder einen Freund:innenkreis aufzeigt und sichtbar macht, wie diese Generationen sowie Partner:innen voneinander trennen. Die Mehrheit in dem hier zu diskutierenden Setting, Meier und Eder, ist antidemokratisch eingestellt bzw. sieht keinen Wert im Leben der Terrorist:innen, also von Gegner:innen des gesellschaftlichen Systems. Die einzige mögliche Verbündete für Fassbinder, nämlich Ingrid, ist weit weg in Paris und kann ihm aus der Ferne nicht helfen. Fassbinder will in Deutschland bleiben und scheint isoliert zu sein, mit zwei ihm nahestehenden Personen, die seine Empörung nicht nachvollziehen können und vom Staat eine harte Politik erwarten.

554 Ebd., 00:11.

555 Ebd., 00:21.

556 Ebd., 00:29.

Fassbinders Inszenierung lässt mehrere Schlussfolgerungen zu, eine davon wäre: Deutschlands Verhältnis zu seiner Vergangenheit (und Gegenwart) muss in den Familien diskutiert werden, innerhalb der intimen Beziehungen der Menschen zueinander, am Küchentisch und im Schlafzimmer. Fassbinders Figur äußert den Wunsch nach einer öffentlichen Diskussion, die wirkliche Debatte findet aber trotzdem im direkten persönlichen Umfeld statt. In Fassbinders Inszenierung scheint es zu diesem Zeitpunkt keine bürgerliche Öffentlichkeit zu geben, in der solche Debatten überhaupt geführt werden können, ohne systemsprengend zu wirken. Die öffentliche Sphäre erscheint immer schon als korrupt und dysfunktional. Hier wird das Band der Generationen nicht auf der Straße neu geknüpft, sondern in der Prekarität unmittelbarer Beziehungsarbeit zu unangenehmen Themen in intimen Settings, in denen (überwältigende) Gefühle eine große Rolle spielen.

Die Fassbinder-Figur wirkt bedrohlich und übergriffig gegenüber der Mutter, die von ihr ins Kreuzverhör genommen und bedrängt wird, und rekuriert damit auf Konventionen der Darstellung ›toxischer Männlichkeit‹⁵⁵⁷. Bezogen auf Aussagen zu gesellschaftspolitischen Themen können die Figuren von Meier und Eder jedoch auch vor einem ganz anderen Hintergrund gesehen werden. Sie sind es, die etwa nach öffentlichen Hinrichtungen verlangen und auch keine zähen und schwierigen demokratischen Aushandlungsprozesse wollen. Sie fordern im Gegenteil hartes einseitiges Durchgreifen, um ›Recht und Ordnung‹ wiederherzustellen – wovon sie aber keine darüber hinausreichenden konkreten Vorstellungen äußern können. Durch diese verstrickte Darstellungsweise – positive affektive Ansprache durch die undemokratische Position, negative affektive Ansprache durch die demokratische – wird eine Identifizierung mit einer der Positionen erschwert. Aus diesem Spannungsverhältnis und der Arglosigkeit, mit der die extremen antidemokratischen Forderungen gestellt werden, resultiert eine Ohnmacht der Fassbinder-Figur, die ihre Position als egomanischer Meinungsmacher und Tonangeber extrem konterkariert. Fassbinders antiautoritäre Position scheint auch nur so stabil zu sein wie das Maß an Unterstützung, das aus seinem unmittelbaren Umfeld dafür aufgebracht wird, und das Maß an kognitiver Klarheit, das er für die Analyse seiner eigenen Situation aufbringen kann. Im

557 ›Toxische Männlichkeit‹ ist ein Begriff, der im Kontext der sozialwissenschaftlichen Männlichkeitsforschung insbesondere um Raewyn Connells Begriff der ›hegemonialen Männlichkeit‹ (*Masculinities*, 1995) geprägt wurde und mit dem zerstörerisches und aggressives Verhalten im Rahmen einer hypermaskulinistischen Ausrichtung verbunden wird. Der Begriff wird auch problematisiert, weil er individuell pathologisieren kann, wo Hegemonieansprüche von Männlichkeit systemisch sind, oder weil damit auch punktuell angebrachtes Verhalten grundsätzlich abgelehnt wird. (Vgl. Andrea Waling, »Problematising ›Toxic‹ and ›Healthy‹ Masculinity for Addressing Gender Inequalities«, in: *Australian Feminist Studies* 34 [101]/2019, S. 362–375.)

entscheidenden Moment scheitert er schließlich aus Angst daran, einem Fremden in Not gegenüber solidarisch zu handeln, und lässt ihn von Meier davonjagen.⁵⁵⁸

In der Kritischen Theorie wird gesellschaftliche Kälte und Empathielosigkeit der Einzelnen und der Gesellschaft als enorm zerstörerisch betrachtet und im Sinne einer Verstümmelung der Entfaltungsmöglichkeiten aller gedacht.⁵⁵⁹ In Kluges Arbeiten werden hierfür Auswege gesucht,⁵⁶⁰ indem der geschichtliche Zusammenhang – die ›wirklichen‹ Verhältnisse – und die damit in Verbindung stehende Gewalt zwar sichtbar gemacht werden, aber versucht wird, das menschliche Sensorium vor der Härte des Zutagetretenden zu schützen, um Verletzungen und Abstumpfung zu verhindern. In der Fassbinder-Sequenz wird wiederum genau diese Härte als bestimmender Faktor der Inszenierung des Zusammenbruchs der Fassbinder-Figur auf der einen sowie der Hinwendung der anderen Figuren zu extrem autoritären Politikverständnissen auf der anderen Seite greifbar. Nur ein bewusster und entschleunigender Zugriff kann in einer solchen Situation überhaupt dazu führen, kritisches Hinterfragen zu ermöglichen und die geschichtlichen Gegenstände bearbeitbar zu machen.⁵⁶¹ Die aus negativen Erfahrungen entstandene Gleichgültigkeit gegenüber den Verhältnissen muss außerdem abgebaut werden, indem »nach den Möglichkeitsbedingungen für ein Selbstbewusstsein der Gefühle« gesucht wird, das Schulte bei Kluge »in kooperativen Formen der Auseinandersetzung mit den geschichtlich gewordenen Einteilungen der bürgerlichen Gesellschaft«⁵⁶² verortet. Aufgeschlossenheit, Neugierde, Liebesfähigkeit und Vorstellungskraft sind menschliche Eigenschaften, die es zu erhalten, zu fördern oder wiederzuentdecken gilt, denn sie sichern Kompetenzen wie Verständnis und Solidarität zwischen den Menschen, also ihre Beziehungsfähigkeit, ohne die es zu Ausbrüchen von extremer Gewalt kommt.

558 »The ultimate irony, however, is that his behaviour points to continuing fascistic traits in his own personality, an irony which simultaneously undermines his moral position while effectively underlining the value of his critique.« (Cooke, »The Long Shadow of the New German Cinema«, S. 330.)

559 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, »Zur Genese der Dummheit«, in: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 274f.

560 »Die Vorstellungskraft ist bei Kluge – ähnlich wie die Jetzt-Zeit-Emphase bei Benjamin – eng mit dem Kairos verknüpft, jenem Ahnungsvermögen, das Gefährdungen in ihrer Latenzphase erkennen und – zumindest imaginär wie in Kluges zahlreichen Rettungsgeschichten – ihren Auswirkungen zuvorkommen kann. Die Agentur dieses Imaginären ist die Montage, die zwischen Mikro- und Makroebene, zwischen den Intimbereichen und der Weite des Geschichtsraums vermittelt.« (Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 51.)

561 Vgl. Schulte, »Konstruktionen des Zusammenhangs«, S. 53.

562 Schulte, »Die Muskeln der Vorstellungskraft«, S. 57.

Sexuelle Tropen als Intensivierungstaktik

Die Szenen mit Armin Meier sind einerseits sehr intim, vor allem in Bezug auf körperliche Nähe und Gesten der Fürsorge und Zärtlichkeit, gleichzeitig sind sie aber auch gewaltförmig.⁵⁶³ Fassbinder kommandiert Armin während mehrerer Sequenzen durch die gemeinsame Wohnung und Armin geht seinerseits auf Distanz zu Fassbinder mit seinen extrem anti-demokratischen Positionen in Bezug auf die Art und Weise, wie seiner Ansicht nach mit den RAF-Terrorist:innen umgegangen werden sollte. Es mag am für Fassbinder typischen Hereinholen gesellschaftlicher Konflikte in die engsten sozialen Beziehungen liegen, dass ihre Partnerschaft von unausgeglichene Machtverhältnissen und passiv-aggressiv geführten Konflikten bedroht wirkt. Die folgende Szene eignet sich zur Analyse von Darstellungsformen der komplizierten Verschränkung ›öffentlicher‹ und ›privater‹ Sphären in der Fassbinder-Sequenz besonders, denn sie macht Machtverhältnisse sichtbar, die durch eine spezifische normalisierte Form der Trennung dieser Sphären auf der visuellen Ebene erzeugt werden.

Fassbinder liegt mit Armin im Bett. Er ist mitten in der Nacht aufgewacht und schaltet sein Aufnahmegerät aus; vermutlich hat er noch bis tief in die Nacht gearbeitet. Fassbinder spielt sich selbst als Regisseur in Vorbereitung der Fernsehadaptation von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929).⁵⁶⁴ Die Kamera filmt aus dem Nebenraum durch die offene Tür ins Schlafzimmer. Fassbinder zündet sich eine Zigarette an und weckt unsanft den schnarchenden Armin. »Armin? ... Armin!! Gib mir noch einmal die Nummer von der Ingrid in Paris!«⁵⁶⁵ Fassbinder läuft nackt und rauchend durch die Wohnung, wirft sich etwas über, wäscht sich das Gesicht und starrt einen Moment lang in den Badezimmerspiegel. Armin stolpert nackt und schlaftrunken durchs Zimmer und wählt die Nummer, um Ingrid in Paris zu erreichen. Ingrid hebt ab, Armin grüßt und übergibt den Hörer an Fassbinder, der Armin wiederum Schnaps holen schickt, obwohl dieser sich gerade erst wieder hingelegt hatte. »Nur am Schikanieren ...« Schnitt. Fassbinder sitzt in dem Raum, in dem auch die Kamera steht. »Sie sind tot. Baader, Ensslin und Raspe. Sie haben sich umgebracht in ihren Zellen. Ja ... Sie hat sich aufgehängt und der Baader und der Raspe haben sich

563 Wichtig ist hier außerdem der unterschiedliche Sprachgebrauch von Armin und Fassbinder, da Armin einen bayerischen Dialekt spricht und Fassbinder fast immer Standarddeutsch verwendet. Armin wirkt dadurch und durch seine ständige Arbeitsbereitschaft mehr wie ein Angehöriger der Arbeiter:innenschicht, während Fassbinder, der ständig bei der (geistigen/kreativen) Arbeit gezeigt wird, einem bürgerlichen Milieu zugerechnet werden kann.

564 Cooke wertet dies als Moment des dezidierten Aufbrechens der Grenzen zwischen fiktionaler und dokumentarischer Erzählung und als Hinweis Fassbinders auf die Konstruiertheit aller Bilder, insbesondere auch jener aus den Linsen der Filmemacher:innen des Neuen Deutschen Films. (Vgl. Cooke, »The Long Shadow of the New German Cinema«, S. 332.)

565 *Deutschland im Herbst*, 00:12.

erschossen.«⁵⁶⁶ Armin kommt mit dem Schnaps zur Tür herein, reicht ihn Fassbinder und setzt sich ihm gegenüber in einen Bereich außerhalb der Reichweite der Kamera. Sein Spiegelbild bleibt jedoch links neben Fassbinder im Bild. Armin wirkt müde und besorgt, während Fassbinder rastlos und mitten in der Nacht auf Ingrid im fernen Paris mit Details zum Tod der RAF-Terrorist:innen einredet.

Die Szene zeigt beide nackt, wobei Meier mit einem übergroßen Kreuzanhänger auf seiner Brust gefilmt wurde, seine Genitalien sind parallel dazu in Nahaufnahme ins Bild gesetzt. Deviante Sexualität wird hier durch die Nacktheit beider Schauspieler und ihre körperliche Nähe angedeutet. Besonders wichtig sind dabei jene Momente, in denen die Penisse der Darsteller gezeigt werden, was bis heute im Film relativ selten vorkommt und zu jener Zeit für einen szenisch erzählenden Film mit starken Anleihen am melodramatischen Spielfilm sicherlich eher ungewöhnlich war.⁵⁶⁷

Die Darstellung des Penis und des männlichen Körpers als Ganzes unterliegt laut Peter Lehman in einer patriarchalen symbolischen Ordnung strengen Konventionen, die mit der Abwertung des weiblichen Körpers sowie männlicher Homosexualität und ihrer Attribuierungen zusammenhängen.⁵⁶⁸ Für männliche Subjektivierungen können unter diesen Bedingungen Machtpositionen (und Attraktivität) durch performative Akte der Handlungsfähigkeit, körperlich wie geistig, und damit auch durch den aktiven Gebrauch der Sprache erlangt werden.⁵⁶⁹ Männer* müssen nicht schön sein, um begehrenswert zu wirken und phallische Macht zu erlangen. Weil der Penis eng mit phallischer Macht verbunden wird, ist seine Darstellung jedoch laut Lehman vor allem von Verhüllung (klassisches Kino) oder ›sorgfältiger Regulierung‹ (Pornografie) geprägt. Dadurch wird eine dominante Darstellungsgrammatik (re-)produziert, in der nur als besonders viril betrachtete Penisse auch gezeigt werden.⁵⁷⁰ Die Repräsentation des Penis unterliegt also sehr strengen Normen, sodass die Darstellung beispielsweise unterschiedlich großer und unterschiedlich geformter Penisse bereits mit Darstellungskonventionen bricht, besonders im Spielfilm.

Die Szene ist auch in Bezug auf die Konventionen der Repräsentation anderer männlich konnotierter Körpernormen interessant und von Bedeutung. Meiers (und auch Fassbinders) Körper und insbesondere seine Genitalien kommen zwar mehrfach prominent ins Bild, er bleibt aber immer in Bewegung und lässt sich nicht betrachten. Ein weiterer Punkt, auf den ich hier noch kurz zu sprechen kommen möchte, betrifft daher nach Gender differenzierte Formen

566 Ebd., 00:13.

567 Ich danke Sebastian Fitz-Klausner für diesen Hinweis.

568 Vgl. Peter Lehman, *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*, Detroit: Wayne State University Press 2007, S. 6ff.

569 Vgl. ebd., S. 12.

570 Vgl. ebd., S. 30.



Abb. 31 & 32: Armin Meier und Rainer Werner Fassbinder in *Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka und Peter Schubert, BRD 1978, 00:14–00:15.

des Angesehen- bzw. Betrachtetwerdens. In einer patriarchalischen Ordnung ist es für eine maskuline Figur paradox, betrachtet zu werden, sich ansehen zu lassen, wie feminine Figuren dies zulassen. Laut Richard Dyers Essay über Paradoxien des Blickens und Angesehenwerdens von männlichen Pin-ups werden männliche Figuren zwar angesehen, sie lassen sich aber nicht aktiv betrachten, weil sie den Konventionen entsprechend selbst immer aktiv erscheinen bzw. den Blick erwidern müssen.⁵⁷¹

571 Sie richten ihren Blick deshalb auf etwas oder jemanden außerhalb des Bildausschnittes oder auf die Betrachter:innen. (Vgl. Richard Dyer, »Don't Look Now.« Die Unstimmigkeiten des männlichen Pin-up«, in: *Frauen und Film* 40/1986, S. 13–19.)

Fragmentierte Geschichte und kollektive Trauer. Relationale Strategien in *Deutschland im Herbst*

Deutschland im Herbst hat eine besondere Position in der filmischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und politischen Krisen der Bundesrepublik Deutschland. Der Episodenfilm reflektiert die Nachwirkungen des Deutschen Herbstes von 1977, indem er politische, historische und emotionale Dimensionen in Form fragmentarischer Sequenzen vereint. Die Beiträge von Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder verdeutlichen, wie kollektive Trauerarbeit in einer Krise der demokratischen Öffentlichkeit geleistet werden kann. Kluges fragmentarisch-essayistische Herangehensweise ermöglicht eine multiperspektivische Reflexion, die unterschiedliche Lesarten und Positionen nebeneinanderstellt. Fassbinder hingegen setzt auf Intensivierung und die visuelle Durchleuchtung von Widersprüchen, wodurch affektive, emotionale und soziale Dimensionen politischer Konflikte in den Vordergrund rücken. Er durchlebt die Katastrophe im Moment, in nervenaufreibenden endlosen Augenblicken emotionaler Intensität.

Ein zentraler Schwerpunkt des Films ist die Auseinandersetzung mit der Darstellung von Geschichte und deren narrativer Fragmentierung. Die von Kluge geschaffene Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert repräsentiert dabei eine mögliche feministische Lesart von Walter Benjamins Geschichtsphilosophie. Teicherts Suche nach einer neuen Vermittlungsform von Geschichte symbolisiert nicht nur eine kritische Reflexion der Geschichtsaufarbeitung der Nachkriegsgesellschaft, sondern auch den Versuch, historische Narrative von patriarchalen Prämissen zu lösen. Die Bezugnahme auf ›rebellische Weiber‹ und die Überwindung des Antigone-Komplexes stellen dabei eine zentrale Dimension dar, die traditionelle Geschlechterbilder hinterfragt und alternative Perspektiven auf Geschichte und Erinnerung eröffnet.

Kluge und Fassbinder ergänzen sich in ihrem Zugang zur kollektiven Trauerarbeit, indem sie verschiedene relationale Taktiken ausloten, um Verbundenheit in einem gesellschaftlich-politischen Kontext herzustellen. Durch die Verbindung dokumentarischer und szenischer Elemente, die Gegenüberstellung divergierender Perspektiven und die Fokussierung auf affektive Prozesse erzeugt der Film ein vielschichtiges Bild der gesellschaftlichen Widersprüche und Ambivalenzen der späten 1970er-Jahre.

Wie die Analysen zur Streuung (Kluge) und Intensivierung (Fassbinder) gezeigt haben, organisiert *Deutschland im Herbst* kollektive Trauerarbeit nicht als geschlossenes Narrativ, sondern als relationale Anordnung: Lücken und Querbezüge erzwingen Verknüpfungsarbeit, während intime Konfliktszenen Affekt als politische Wahrnehmung exponieren. Gabi Teichert lässt sich in diesem Zusammenhang als subversive Figur lesen, die patriarchal-lineare Geschichtsnarrative

durch eine körperlich-archäologische Praxis der Rekonstruktion irritiert und Marginalisiertes in den Fokus rückt. Genau diese Arbeit am Fragmentarischen lässt sich an feministische Benjamin-Lektüren (z. B. Buck-Morss) anschließen, in denen ›Rettung‹ nicht als Wiederherstellung, sondern als Rekonstellierung des Übersehenen verstanden wird. Zugleich markieren die Bezugnahmen auf ›rebellische Weiber‹ und der Antigone-Komplex eine feministische Dimension von Widerstand gegen eine falsche patriarchale Ordnung und gegen männlich dominierte Geschichtsmythologien. Hier ist Butlers Antigone-Lektüre (Queer Kinship) produktiv, weil sie Antigone als Figur widerständiger Bindung begreifbar macht – nicht als isoliertes Heldinnentum, sondern als konflikthafte Verhältnis von Solidarität, Ausschluss und Norm. Schließlich bricht die fragmentarische Struktur des Episodenfilms mit männlich kodierten Meistererzählungen, indem sie divergierende Stimmen, Affekte und Erfahrungsweisen nebeneinanderstellt und somit eine polyphone Öffentlichkeit der Trauer schafft. Verweise auf bell hooks und Donna Haraway bilden aus einer zeitgenössischen feministischen Perspektive den begrifflichen Resonanzraum dafür. Diese Perspektive stellt Mehrperspektivität und situierte Wissensformen universalisierenden Wahrheitsansprüchen entgegen. Genau das leistet auch die Montageform von *Deutschland im Herbst*, indem sie Relationalität als Form herstellt.

Conclusio: Was relationales Denken bei Benjamin und Kluge sein kann

Relationales Denken meint in dieser Arbeit, dass Wahrnehmung, Körper, Bilder und Geschichte nicht als getrennte Sphären behandelt werden, sondern als wechselseitige Vermittlungen, die über Montage, Brüche und Rekonstellierung sichtbar werden. Relationalität zeigt sich dabei gerade in Ambivalenzen und Differenzen – also dort, wo Anschluss möglich ist, ohne konflikthafte Kontexte zu glätten.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Anknüpfungspunkte bei Walter Benjamin und Alexander Kluge herauszuarbeiten, die für (queer-)feministische Fragehorizonte relevant sind. Zu diesem Zweck wurden Konstellationen von Materialien erstellt, die fragmentarische Zugriffe ermöglichen. Diese Konstellationen wurden dort zu Kapiteln ausgearbeitet, wo sich wiederkehrende Figuren, Motive und Verfahren als tragfähige Knotenpunkte relationalen Denkens erwiesen. Solche Anknüpfungspunkte sind bei Benjamin die Figur der ›Prostituierten‹, seine Reflexionen zu hegemonialer Kulturgeschichte mit der Figur des ›Sammlers‹, der Topos des Leib- und Bildraums und seine Überlegungen zum Verhältnis von Fotografie, Erinnerung und der notwendigen (kollektiven) Arbeit an der Vergangenheit.

Wenn Benjamin hierfür die literarisch-theoretischen Überlegungen und Schreibverfahren liefert, so gibt es bei Kluge eine multimediale Praxis aus Literatur sowie Film- und Fernsehproduktionen, die sich um Verhandlungen der Vergangenheit dreht. Mein Schwerpunkt bei Kluge lag auf Exitstrategien und Interventionen in mediale Dispositive anhand von Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit an ausgewählten Stellen gelungen, (queer-)feministische Fragen, die sich heute verstärkt stellen, an Texte und Arbeiten anzuschließen, die in den 1920er- und 1930er-Jahren bzw. den 1960er- und 1970er-Jahren entstanden sind. Dafür war es von hoher Relevanz, den Stand der feministischen Auseinandersetzungen hinsichtlich historischer und kulturtheoretischer Fragen im jeweils von mir fokussierten Zusammenhang zu reflektieren. Dabei habe ich den Eindruck gewonnen, dass die Normierung von Geschlecht und Sexualität im historischen Verlauf immer neue Gestalt annimmt und Bilder und Vorstellungen von ›Weiblichkeit‹ als Analysegegenstände von großer Aussage-

kraft sind. Wie gezeigt werden konnte, sind Fragen nach Transgressionen sexueller oder ästhetischer Normen bereits in den frühen feministischen Debatten des 19. Jahrhunderts angelegt.

Im Rahmen dieser Forschung habe ich von Arbeiten von Miriam Hansen, Heide Schlüppmann und Gertrud Koch profitiert, die ihre Zugänge zu Filmtheorie und -geschichte aus medienreflexiven Herangehensweisen der Frankfurter Schule entwickelt haben. Vor allem Hansens Beschäftigung mit Benjamin und Kluge war für meinen Forschungsprozess von herausragender Bedeutung.

Inhaltlich hat sich der Blickpunkt meiner Forschungsarbeit zu Diskussionen über Relationalität im weiteren Sinn verschoben, was mir ermöglichte, über eine ältere Diskussion zu Ambivalenzen und Ambiguitäten bei Benjamin Verknüpfungen zu diesem neueren Diskurs aufzuzeigen. Gerade diese Verschränkungen haben die Auseinandersetzung mit Benjamin und Kluge für mich sehr produktiv gemacht. Diese Auseinandersetzung ist zwar spezifisch im Sinne der hier konkret analysierten und diskutierten Materialien, sie hat mir aber Möglichkeiten aufgezeigt, wie mit sehr unterschiedlichen Gegenständen produktiv umgegangen werden kann und wie Zusammenhänge hergestellt werden können. Im folgenden Fazit bündele ich die zentralen Ergebnisse getrennt nach Benjamin und Kluge und führe sie anschließend in einer Synthese zusammen.

Fazit: Transgressionen, Exitstrategien und utopische Horizonte

Benjamins Texte enthalten eine tiefgehende Reflexion von Wahrnehmungsverschiebungen in der Moderne. Sie bieten Zugänge zu ansonsten schwer fassbaren dynamischen und nachhaltigen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die von einer zunehmenden Verschränkung von Körpern und Medien geprägt sind. Seine Schriften thematisieren die Herausforderungen und Potenziale moderner visueller und medialer Praktiken und eröffnen damit die Möglichkeit, hegemoniale Geschlechter- und Wahrnehmungsmuster zu hinterfragen und zu transformieren. Benjamins Reflexionen über Fotografie und ›Neues Sehen‹ zeigen, wie moderne mediale Praktiken sowohl zu Entfremdung als auch zu neuer Nähe und kritischer Aneignung führen können. Der Leib- und Bildraum dient dabei als Schlüsselkonzept, das eine Neubewertung von Körperlichkeit im Kontext visueller Kultur erlaubt.

Die Untersuchung der geschlechtlichen Dimensionen in Benjamins Arbeiten macht sichtbar, wie er die Krise einer männlich geprägten Subjektivierung in der urbanen Moderne analysierte und dabei auch Ansätze liefert, die geschlechtliche Fluidität und Vielfalt beinhalten. Gleichzeitig sind seine Schriften von Ambivalenzen durchzogen: Während seine Konzepte wie der Leib- und Bildraum eine

radikale Dekonstruktion tradiertter Auffassungen ermöglichen, verbleiben einige seiner Darstellungen von Weiblichkeit in patriarchalen Normen.

Insgesamt illustrieren die Analysen, wie Benjamins Denken feministische und geschlechtertheoretische Diskurse bereichern kann. Die Spannung zwischen kritischer Distanz und produktiver Aneignung, die er in Bezug auf Wahrnehmung, Erinnerung und mediale Praktiken formuliert, eröffnet Möglichkeiten, die Moderne nicht nur zu reflektieren, sondern auch emanzipatorisch anzueignen. Seine Ansätze bieten bis heute wertvolle Impulse, um hegemoniale Geschlechterbilder und Wahrnehmungsstrukturen zu hinterfragen und neue historische Perspektiven auf die Wechselwirkungen von Körper und Medien zu entwickeln.

Die Analysen im II. Teil zeigen, wie Kluge durch literarische und filmische Exitstrategien, d. h. die bewusste Suche nach Auswegen und Interventionen, die Grenzen medialer Dispositive durch den spezifischen Einsatz ästhetischer Mittel verschiebt. Seine Kurzfilme und Beiträge wie die im Episodenfilm *Deutschland im Herbst* setzen auf eigensinnige Figuren und fragmentierte Erzählformen, um neue Perspektiven zu eröffnen. Dabei hinterfragt Kluge nicht nur die Inhalte, sondern auch die medialen Mechanismen der Geschichtsvermittlung selbst. Seine dafür entwickelten Taktiken – darunter der bewusste Einsatz kairologischer Wendepunkte und Exitstrategien, Fragmentierung und Hybridisierung – betonen die Offenheit und Dynamik von Geschichte und widerstehen Narrationen auswegloser Gewalt. Sie laden dazu ein, etablierte Narrative zu durchbrechen und neue Wege für die Reflexion und Verarbeitung von Vergangenheit und Gegenwart zu erkunden. Kluges Interventionen in mediale Dispositive erweitern den Film über seine Rolle als dokumentarisches oder erzählerisches Medium hinaus, indem sie die Zuschauer:innen aktiv in die Dekonstruktion und Neugestaltung von Medialisierungsprozessen einbinden.

Wie ich in dieser Studie zeigen konnte, birgt dieser Ansatz aus feministischer Perspektive Anknüpfungspunkte, indem die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und patriarchalen medialen Strukturen in den Blick kommt. In Kombination mit der Darstellung eigensinniger, oft widerständiger Figuren wie Gabi Teichert wird die filmische Erinnerungsarbeit zu einem emanzipatorischen Projekt, das die Handlungsfähigkeit von Individuen innerhalb historischer und medialer Gewaltzusammenhänge betont.

Der II. Teil verdeutlicht schließlich, wie Alexander Kluges Arbeiten – ergänzt durch die feministische Dimension von Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand* und die kollaborativen Elemente in *Deutschland im Herbst* – nicht nur eine kritische Reflexion von Vergangenheit und Gegenwart ermöglichen, sondern auch als Appell verstanden werden können: Geschichte ist kein statisches Erbe, sondern ein offener Raum für Interventionen, Auswege und transformative Prozesse, die durch literarische und filmische Mittel sichtbar und gestaltbar werden.

So werden Erinnerungs- und Trauerarbeit bei Kluge und seinen Mitstreiter:innen zu zentralen Instrumenten gesellschaftlicher Emanzipation.

Die Ergebnisse der Studie verweisen auf Gemeinsamkeiten und Verschränkungen im Denken medienreflexiver Kritischer Theorie und (queer-)feministischer Ansätze. Besonders vor dem Hintergrund der Rolle des Körpers für Fragestellungen der historischen Entwicklung visueller Kultur und des Denkens über Erfahrung, Erinnerung und das Geschichtsverständnis in der Spätmoderne gibt es produktive Anschlussmöglichkeiten. Der Schwerpunkt auf Fotografie und Film hat ergeben, dass Benjamin Perspektiven aufzeigt, die Aspekte der Entwicklung von Weiblichkeitsbildern, Gender und Sexualität reflektieren. Damit ist ein Einstieg in einen literarisch-theoretischen Diskurs über Projektionen und visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts bis in die Zwischenkriegszeit möglich, der in dieser Qualität sonst schwer zugänglich ist. Zusätzlich hat Benjamin ein ganzes Arsenal an Figuren und Denkbildern entwickelt, anhand derer er ästhetische, politische und diskursive Phänomene seiner Zeit ergründete und in einer Weise bearbeitete, die versucht, der Komplexität seiner Gegenstände gerecht zu werden. Deviantes Begehren steht dazu in einem ambivalenten Verhältnis und gerade diese Ambivalenzen lohnen weitere Ergründungsversuche.

Die Auseinandersetzung mit fotografischen Medien hat ergeben, dass die Reflexion der Vergangenheit und von historiografischen Prozessen von zentraler Bedeutung für politisch-ästhetische Fragestellungen ist. Als sehr aufschlussreich für diesen Teil der Arbeit haben sich Benjamins Reflexionen zu Fotografie und Erinnerung herausgestellt. Es handelt sich dabei um eine Form der Arbeit an der Vergangenheit, die emanzipatorische Potenziale enthält und die sich gegen hegemonale Geschichtskonstruktionen wendet. In (queer-)feministischen Kontexten begegnet seit einiger Zeit eine ähnliche Herangehensweise in Gestalt autoethnografischer Ansätze, die sich unter anderem aus älteren feministischen Praktiken der Erinnerungsarbeit entwickelt haben. Das Besondere an Benjamins Zugang ist hier, dass sein Konzept von Erinnerungsarbeit an ein Kollektiv rückgebunden wird, was für autoethnografische Ansätze nicht immer von Relevanz ist, auch wenn dabei oft Sozialisierungserfahrungen aus einer marginalisierten Position thematisiert werden. Hier tut sich meines Erachtens eine produktive Spannung zwischen diesen unterschiedlichen Ansätzen der Erinnerungsarbeit auf und es braucht mehr Forschung in diesem Bereich.

Ausgehend von Benjamins Überlegungen und ihrer Rezeption konnte ich in einem zweiten Schritt Aspekte in Kluges Arbeitsweise herausgreifen und kontextualisieren, die ich als Erinnerungsarbeit bzw. Arbeit an der Geschichte verstehe. Während die Auseinandersetzung mit Benjamin durch feministische Sekundärliteratur maßgeblich beeinflusst wurde, ist meine Vorgehensweise in den Kapiteln zu Arbeiten von Kluge methodisch von Vergleichen gekennzeichnet. Dabei ergab sich, dass sich Kluges Erinnerungsarbeit in den ausgewählten Filmen stets auf

Auswege konzentriert und daher in merklichem Kontrast zu den Vergleichsgegenständen von Brückner und Fassbinder steht, die sich in die Aufarbeitung ihrer Themen stark affektiv versenken. Es konnte gezeigt werden, dass das sowohl für die Stoffe gilt, die sich mit dem persönlichen Umfeld befassen (Kurzfilme mit Familienmitgliedern), als auch für Stoffe mit hoher und akuter gesellschaftspolitischer Relevanz zur Zeit ihrer Entstehung (*Deutschland im Herbst*).

In diesem Kontext konnte auch ein Beitrag dazu geleistet werden, wie Kluges Arbeitsweise theoretisch gefasst werden kann und wie sie mit Benjamins geschichtsphilosophischen und erinnerungstheoretischen Überlegungen zusammenhängt. Im Kontext (queer-)feministischer Perspektiven hat sich außerdem eine komplexe Gemengelage offenbart. Auffällig bei Kluge ist der offengelassene Status von Körper und Sexualität in Kontrast zu einer starken Betonung sinnlicher Wahrnehmung und zum Einsatz von ästhetischen Mitteln, die laufend Immersionseffekte stören und dafür ein komplexes intermediales Arsenal anbieten. Was die feministische Rezeption von Kluges Arbeiten betrifft, so konnte gezeigt werden, dass diese in den 1960er- und 1970er-Jahren vergleichsweise problematisierend ausfiel. Die Debatte verschob sich daraufhin mit einem stärkeren Fokus auf ästhetische Mittel auf eine kritische Anerkennung von gebrochenen Formen und medialen Öffnungsversuchen.

Methodische Konsequenzen: Relationalität als Forschungsprinzip

Relationalität über Ambivalenz und Differenz herzustellen, kann als Forschungsprinzip auf Verbündete hinweisen, die erst auf den zweiten oder dritten Blick erkennbar werden. Mit ihnen können ambivalente Beziehungen eingegangen werden, die einen großen Mehrwert für Fragestellungen bereithalten, die ein neues Licht auf etablierte Forschungsgegenstände werfen wollen. Dieser Zugang hat Vor- und Nachteile. Nachteilig ist der große Vermittlungsaufwand, der notwendig wird zwischen Bereichen, die in wesentlichen Aspekten verwandt sind, sich aber sehr unterschiedlich oder in unterschiedlichen historischen Perioden entwickelt haben. Voraussetzungsvolle Diskurse und Forschungsfelder, die Eigenlogiken und bestimmte Lupen produzieren, durch die sie auf die Welt blicken, können nur interdisziplinär zusammengeführt werden. Interdisziplinarität birgt jedoch das Risiko, in keinem der fokussierten Bereiche Expert:innenwissen aufbauen zu können und stets zwischen die Fronten zu geraten.

Die Vorteile, die ich mit meiner Forschung aufzeigen kann, gehen jedoch über die unmittelbare Auseinandersetzung mit Benjamin und Kluge bzw. (queer-)feministischen Ansätzen hinaus. In dieser Studie konnte ich einen medienkulturwissenschaftlichen Ansatz entwickeln, der nicht geradlinig, sondern über Umwege interdisziplinär und vor allem antiidentitär ausgerichtet ist. Zum Reper-

toire einer solchen Forschung mögen Aneignungen zählen, um hegemoniales Wissen zu dekonstruieren. Am wichtigsten scheint mir jedoch, dass Gegenstände, besonders auch historische, immer wieder mobilisiert, neu kontextualisiert und damit neu angeeignet werden.

Die Queer Theory lässt sich mit zentralen Konzepten von Walter Benjamin und Alexander Kluge verknüpfen, insbesondere durch die Ideen der Verschränkung, Transgression, Relationalität, Exitstrategien und utopische Horizonte. Die in meinen Analysen zu Fotografie, Erinnerung und der (kollektiven) Arbeit an der Vergangenheit bei Benjamin herausgearbeitete Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft spiegelt sich in der queertheoretischen Praxis wider. In dieser werden normative Zeitvorstellungen unterbrochen und alternative narrative Strukturen geschaffen. Queer Theory nutzt diese Verschränkung, um historische Unterdrückungsmechanismen zu entlarven und queere Zukünfte zu imaginieren.

Die Idee der Transgression als Überschreitung und Durchbrechung von Grenzen verbindet sich mit queeren Strategien der Normkritik, die binäre Ordnungen von Geschlecht und Sexualität destabilisieren. Benjamin und Kluge liefern dafür Grundlagen, indem sie darauf hinweisen, wie transgressive Praktiken gesellschaftliche und ästhetische Konventionen aufbrechen können. Dabei entsteht Raum für Relationalität, ein Konzept, das bei Kluge in Form des ›Zusammenhangs‹ hohe Relevanz erlangt hat und das in der Queer Theory neue Formen des Miteinanders und der Zugehörigkeit ermöglicht, die über traditionelle soziale Strukturen hinausgehen.

Zudem bieten beide Denker Inspirationen für Exitstrategien: Benjamin beispielsweise mit der Denkfigur der ›Prostituierten‹, die vom Punkt extremer Ausgeschlossenheit Selbstwirksamkeit erlangt, oder mit dem ›Sammler‹, der die Materialien der Geschichte nach ganz neuen, subjektiven Kriterien und Assoziationen reorganisiert. Bei Kluge sei an die Vielzahl von Ausweggeschichten in seinen literarischen Arbeiten und seine disruptiven, kollektiven Experimente in den filmischen Arbeiten erinnert. Wie der Vergleich mit Brückner und Fassbinder gezeigt hat, ist dieser Auswegfokus bei Kluge gerade dort markant, wo andere Positionen affektiv stärker in die Stoffe hineinführen. Diese Strategien helfen, normative Zwänge zu unterlaufen und alternative Lebens- und Denkweisen zu entwerfen. Schließlich tragen sowohl Benjamin als auch Kluge, ebenso wie die Queer Theory, zur Entwicklung utopischer Horizonte bei, die nicht als statische Ziele, sondern als dynamische Möglichkeitsräume gedacht werden. Diese Horizonte erlauben es, neue Formen von Freiheit, Gemeinschaft und Begehren jenseits der bestehenden sozialen Ordnung zu entwerfen.

Ausblick: Benjamin und Kluge neu lesen – immer wieder

Die folgenden Anschlusslinien sind keine zusätzlichen Ergebnisse der Studie, sondern Vorschläge für zukünftige Dialoge, die sich aus den hier herausgearbeiteten Verfahren und Figuren ergeben. Walter Benjamins und Alexander Kluges Arbeiten bieten nämlich zahlreiche Anknüpfungspunkte für feministische Theorien und lassen sich im Dialog mit wichtigen feministischen Theoretikerinnen produktiv weiterdenken. Benjamins Überlegungen zur Krise der Männlichkeit in der Moderne und zur geschlechtlichen Fluidität lassen sich im Kontext von Judith Butlers Theorie der Performativität lesen.⁵⁷² Benjamin erkennt in seiner Analyse von Baudelaire und der modernen Großstadt eine instabile männliche Subjektivierung, die sich angesichts der Veränderungen der Moderne nicht mehr als kohärent behaupten kann. Dies korrespondiert mit Butlers These, dass Geschlecht keine stabile Identität ist, sondern performativ hergestellt wird. Auch Kluges eigensinnige weibliche Figuren, die gegen patriarchale Geschlechterordnungen rebellieren, können performativ gelesen werden. Sie machen die Konstruktion von Weiblichkeit und die Möglichkeit ihrer Überschreitung sichtbar.

Benjamins Konzept der Fragmentierung sowie Kluges hybride Erzählformen stehen in einem fruchtbaren Verhältnis zu Donna Haraways und Karen Barads neumaterialistischen Ansätzen.⁵⁷³ Haraway postuliert, dass hybride Subjekte und narrative Praktiken hegemoniale Ordnungen herausfordern können. Benjamins Idee der Aneignung von Fragmenten oder Kluges kairologische Wendepunkte können als Methoden verstanden werden, mit denen sich Individuen in einer hybriden, postmodernen Welt positionieren und Handlungsmacht zurückgewinnen. Benjamin nutzt in der Passagenarbeit Fragmentierung und Montage, um Bruchstücke der Geschichte produktiv in neuen Formen des Dazwischen miteinander in Beziehung zu setzen. Dieses Prinzip spiegelt sich in Haraways hybrider Cyborg-Figur und Barads relationalem Ansatz des ›agentiellen Realismus‹ wider, die ebenfalls nicht-lineare und offene Konstellationen sowie ein Denken betonen, das durch Pluralitäten und Formen des Dazwischen neue Perspektiven eröffnet.⁵⁷⁴ Bei Kluge findet sich eine vergleichbare Herangehensweise, indem er in seinen Filmen und Texten dokumentarische, fiktionale und essayistische Ele-

572 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990; dies., *Bodies That Matter*; dies., *Undoing Gender*, New York: Routledge 2004.

573 Donna Haraway, »Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, in: *Socialist Review* 80/1985, S. 65–108.

574 Vgl. Alisa Kronberger, »Von einer bildlichen Erkenntnisweise – einem Dazwischen, das aufblitzt. Eine Begegnung von Walter Benjamin und Karen Barad«, in: Jörg Sternagel, Eva Schürmann (Hg.), *Denken des Medialen*, Bielefeld: transcript 2024, S. 153–172; Stephan Trinkaus, »Denn messianisch ist die Natur aus ihrer ewigen und totalen Vergängnis. Das Froschgesicht des Films bei Walter Benjamin mit Karen Barad«, in: *Maske und Kothurn* 60/2018, S. 231–241.

mente miteinander kombiniert. Ein Beispiel ist *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008), wo Philosophie, Filmgeschichte und persönliche Erzählungen miteinander verknüpft werden.⁵⁷⁵ Dieser Ansatz erinnert an Barads ›intra-actions‹, bei denen menschliche und nicht-menschliche Akteure dynamisch interagieren. Gemeinsam ist diesen Ansätzen die Ablehnung linearer Erzählungen zugunsten von relationalen und offenen Prozessen. Während Haraways Cyborg hybride Identitäten verkörpert und Barads Theorien die materielle Welt relational verstehen, zeigt Kluges Arbeit, wie Körperlichkeit und Erfahrung in hybride Erzählformen eingebettet werden können. Sie alle verdeutlichen, wie produktiv fragmentarische und vielstimmige Narrative sein können.

Benjamins Topos des Leib- und Bildraums weist eine interessante Nähe zu Luce Irigarays feministischer Philosophie der Leiblichkeit auf.⁵⁷⁶ Irigaray betont, dass Weiblichkeit und Körperlichkeit im patriarchalen Denken oft entwertet werden, und fordert eine Neubewertung weiblicher Körper und ihrer Repräsentation. Benjamin eröffnet durch den Leib- und Bildraum eine Möglichkeit, Körper (und Geschlecht) neu zu denken. Kluges Darstellung weiblicher Protagonistinnen in ihren individuellen Kämpfen gegen normative Zwänge spiegelt Irigarays Forderung nach der Sichtbarmachung weiblicher Eigensinnigkeit und Handlungsfähigkeit.

Die kritische Reflexion von Benjamin und Kluge über mediale Dispositive bietet eine Anschlussstelle zu bell hooks' Arbeiten zur Darstellung marginalisierter Subjekte in den Medien. hooks zeigt, wie Medien hegemoniale Narrative und Strukturen (re-)produzieren, und plädiert für die Schaffung alternativer Bilderwelten.⁵⁷⁷ Kluges Filme, die auf Fragmentierung und die Hinterfragung von medialen Konventionen setzen, können als filmische Umsetzung dieser Forderung gelesen werden, indem sie patriarchale und hegemoniale Geschichts- und Geschlechterbilder dekonstruieren.

Benjamins Reflexionen über die moderne Arbeitswelt und den Verlust von Aura sowie Kluges Auseinandersetzung mit weiblichen Arbeits- und Lebenswelten berühren Aspekte von Silvia Federicis feministischer Kapitalismuskritik.⁵⁷⁸

575 Vgl. Konrad, »Relationalität, Gewalt und die tiefen Schnitte kollektiver Trauerarbeit«.

576 Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, übers. v. Xenia Rajewsky, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980 [Original: *Speculum de l'autre femme*, Paris: Éditions de Minuit 1974]; Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, übers. v. Eva Meyer und Heidi Paris, Berlin: Merve 1979 [Original: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit 1977].

577 bell hooks, *Feminist Theory. From Margin to Center*, Boston: South End Press 1984; dies., *Black Looks. Race and Representation*, Boston: South End Press 1992; dies., *Reel to Real. Race, Sex, and Class at the Movies*, New York: Routledge 1996.

578 Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, übers. v. Max Henninger, Wien: Mandelbaum 2012 [Original: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia 2004]; Charlotte Cremer, »In der Tradition einer Benjamin'schen ›Geschichte des Weiblichen‹ – Silvia Federici«.

Federici betont die zentrale Rolle des weiblichen Körpers und der reproduktiven Arbeit im Kapitalismus. Kluges Filme, insbesondere jene über Frauen in der Familie oder im Arbeitskontext, und Benjamins Frauenfiguren werfen Fragen zur Rolle von Erinnerung, Arbeit und weiblichem Widerstand auf, die sich mit Federicis Theorien kontextualisieren lassen.

Die Arbeiten von Benjamin und Kluge lassen sich durch den Dialog mit feministischen Theoretikerinnen wie Judith Butler, Donna Haraway, Karen Barad, Luce Irigaray, bell hooks und Silvia Federici vertiefen und erweitern. Beide Autoren liefern Denkwerkzeuge, die für feministische und queertheoretische Diskurse weiterentwickelt werden können. Dies betrifft insbesondere die Dekonstruktion von Geschlechterrollen und sexuellen Subjektivierungen, die kritische Reflexion hegemonialer Repräsentationen sowie die Suche nach emanzipatorischen Perspektiven im Geschichtsprozess.

ricis Hexe als Engel der Geschichte«, in: ITP Institut für Theologie und Politik, Blog-Post: https://www.itpol.de/benjamin_und_federici/ [19.12.2024].

Quellenverzeichnis

Literatur

- Siglen-Zitation zu Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (GS) und *Gesammelte Briefe* (GB) nach: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bände I–VII, Suppl. I–III (in 17 Bänden gebunden). 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972–1999; revidierte Taschenbuchausgabe: Bände I–VII (in 14 Bänden gebunden), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- (Bd. I: Abhandlungen; Bd. II: Aufsätze, Essays, Vorträge; Bd. III: Kritiken und Rezensionen [hg. v. Hella Tiedemann-Bartels]; Bd. IV: Kleine Prosa / Baudelaire Übertragungen [hg. v. Tillmann Rexroth]; Bd. V: Das Passagen-Werk [hg. v. Rolf Tiedemann]; Bd. VI: Fragmente, Autobiographische Schriften; Bd. VII: Nachträge; Supplement 1: Kleinere Übersetzungen [hg. v. Rolf Tiedemann]; Supplement 2: Marcel Proust, Im Schatten der jungen Mädchen; Supplement 3: [mit Franz Hessel]: Marcel Proust, Guermantes [hg. v. Hella Tiedemann-Bartels]; Briefe: Bände 1 und 2.)
- Adelson, Leslie A., *Making Bodies, Making Histories. Feminism and German Identity*, Lincoln, Nebraska: Nebraska University Press 1993.
- Ahmed, Sara, *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press 2010.
- , *The Feminist Killjoy Handbook. The Radical Potential of Getting in the Way*, Dublin: Allen Lane 2023.
- , *No Is Not a Lonely Utterance. The Art and Activism of Complaining*, London: Allen Lane 2025.
- Amato, Viola, *Intersex Narratives. Shifts in the Representation of Intersex Lives in North American Literature and Popular Culture*, Bielefeld: transcript 2016.
- Aust, Stefan, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Hamburg: Hoffmann und Campe ³2008.
- Axer, Eva, *Eros und Aura. Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins »Einbahnstraße« und »Berliner Kindheit«*, München: Wilhelm Fink 2012.
- Balibar, Étienne, »Violence and Civility. On the Limits of Political Anthropology«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 20/2009, übersetzt von Stephanie Bundy S. 9–35.

- Barthes, Roland, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, übersetzt von Richard Howard, London: Vintage Classics 2000 [Original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Editions du Seuil 1980].
- Baumgärtel, Tilman, »Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte«, in: Petra Kraus, Natalie Lettenewitsch, Ursula Saekel, Brigitte Bruns, Matthias Mersch (Hg.), *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, Schriftenreihe Münchner Filmzentrum 1997, S. 36–47.
- Becker, Andreas, »Die wahren Einwohner der menschlichen Lebensläufe. Über Alexander Kluges Nautik der Geschichte der Gefühle«, in: Christian Schulte, Winfried Siebers, Valentin Mertes, Stefanie Schmitt (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 3: *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: V&R 2016, S. 101–118.
- Becker, Theodora, *Dialektik der Hure. Von der ›Prostitution‹ zur ›Sex-Arbeit‹*, Berlin: Matthes & Seitz 2023.
- Berlant, Lauren, Michael Warner, »Sex in Public«, in: *Critical Inquiry* 24/2 1998, S. 547–566.
- , *Cruel Optimism*, Durham: Duke University Press 2011.
- Berliner Filmarbeiterinnen, »offener brief an den filmverlag der autoren und die regisseure des films ›deutschland im herbst‹«, in: *Frauen und Film* 16/1978, S. 22f.
- Berndt, Frauke, Stephan Kammer (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- , Lutz Koepnick (Hg.), *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*, Sonderheft 16 *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 2018.
- Bersani, Leo, »Is the Rectum a Grave?«, in: *October* 12/1987, S. 197–222.
- , *Homos*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1995.
- , Adam Phillips, *Intimacies*, Chicago: University of Chicago Press 2008.
- Birkmeyer, Jens, »Nahe Fernwirkungen des Vergangenen. Alexander Kluges autobiographische Anamnese in *Kongs große Stunde*«, in: Christian Schulte, Winfried Siebers, Valentin Mertes, Stefanie Schmitt (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 3: *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: V&R 2016, S. 13–31.
- Blättler, Christine, »Claire Démar – Heroine der Moderne und Opfer des Saint-Simonismus«, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*, München: Wilhelm Fink 2007, S. 191–194.
- , »Zum Ort der Technik im Politischen. Walter Benjamins Begriff der Phantasmagorie«, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2/2010, S. 337–348.
- , *Benjamins Phantasmagorie. Wahrnehmung am Leitfaden der Technik*, Berlin: DEJAVU 2021.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, übersetzt von Simon Pleasance, Fronza Woods, unter Mitarbeit von Mathieu Copeland, Dijon: Les Presses Du Reel 2002 [Original: *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses Du Reel 1998].
- Brückner, Jutta, »On Autobiographical Filmmaking«, in: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 11/1995, ins Englische übersetzt von Jeanette Clausen, S. 1–12.
- , Eintrag zu *Tue recht und scheue niemand*, <https://juttabrueckner.de/film/tue-recht-und-scheue-niemand/> [21.07.2023].
- Brunkhorst, Hauke, Gertrud Koch, *Herbert Marcuse zur Einführung*, Hamburg: Junius 1987.

- Buci-Glucksmann, Christine, *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, Hamburg: VSA 1984.
- Buck-Morss, Susan, »The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering«, in: *New German Critique* 39/1986, S. 99–140.
- , *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [Original: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1991].
- Buschmann, Christel, Claudia Lenssen, Klaus Eder, Alexander Kluge, Günther Struve, Robert Backheuer, Wilhelm Roth, Günter Rohrbach, Manfred Hohnstock, Volker Baer, Gerd Albrecht, »Wenn der Hahn kräht auf dem Mist, ändert sich das Wetter, oder es bleibt, wie es ist«, in: *Frauen und Film* 15/1978, S. 22–48, 50–56, 58–62 (Beitrag Kluge, S. 27–31).
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990.
- , *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ›Sex‹*, London / New York: Routledge 1993.
- , *Antigone's Claim. Kinship Between Life & Death*, New York: Columbia University Press 2000.
- , *Undoing Gender*, New York: Routledge 2004.
- Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, Madison: University of Wisconsin Press 1987.
- Combrink, Thomas, »Ein Arzt aus Halberstadt. Über Alexander Kluges Vater«, in: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 85/86: Alexander Kluge, Neufassung 2011, S. 84–94.
- Connell, Raewyn, *Masculinities*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Cooke, Paul, »The Long Shadow of the New German Cinema. Deutschland 09, Deutschland im Herbst and National Film Culture«, in: *Screen* 52(3)/2011, S. 327–341.
- Corrigan, Timothy, *New German Film. The Displaced Image*, Austin, Texas: University of Texas Press 1983.
- Crary, Jonathan, »Techniques of the Observer«, in: *October* 45/1988, S. 3–35.
- , *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass. [u. a.]: MIT Press 1992.
- , »Die Modernisierung des Sehens«, in: Herta Wolf (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1: *Paradigma Fotografie*, übersetzt von Wilfried Prantner, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 (Nachdruck der 1. Aufl. 2005), S. 67–81.
- Cremer, Charlotte, »In der Tradition einer Benjamin'schen ›Geschichte des Weiblichen‹ – Silvia Federicis Hexe als Engel der Geschichte«, in: ITP Institut für Theologie und Politik, Blog-Post: https://www.itpol.de/benjamin_und_federici/ [19.12.2024].
- Cvetkovich, Ann, *An Archive of Feelings. Trauma Sexuality and Lesbian Subculture*, Durham: Duke University Press 2003.
- Deuber-Mankowsky, Astrid, »Kritik der Moderne im Zeichen des Geschlechts. Zu Ort und Erscheinungsform des Geschlechterverhältnisses in Walter Benjamins Materialien zum Passagenwerk«, in: dies., Ulrike Ramming, E. Walesca Tielsch (Hg.), *1789/1989. Die Revolution hat nicht stattgefunden. Dokumentation des V. Symposions der Internationalen Assoziation von Philosophinnen*, Tübingen: edition diskord 1989, S. 87–97.
- , »Die Krise der Männlichkeit in Walter Benjamins Passagenwerk«, in: Peter Rautmann, Nicolas Schatz (Hg.), *Urgeschichte des 20. Jahrhunderts. An Walter Benjamins Passagen-Projekt weiterschreiben*, Bremen: Hauschild 2006, S. 267–281.

- Didi-Huberman, Georges, »ALBUM vs. ATLAS (Malraux vs. Warburg)«, in: Anke Kramer, Annegret Pelz (Hg.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 59–73.
- Dinshaw, Carolyn, *How Soon Is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham: Duke University Press 2012.
- Doyle, Jennifer, *Hold It Against Me. Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press 2013.
- Dyer, Richard, »Don't Look Now«, *Die Unstimmigkeiten des männlichen Pin-up*, in: *Frauen und Film* 40/1986, S. 13–19.
- Edelman, Lee, *Homographesis. Essays in Gay Literature and Cultural Theory*, New York: Routledge 1994.
- , *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004.
- Ekardt, Philipp, »Splitting the Picture. Studies in Walter Benjamin's Image Theory and in Alexander Kluge's Image-Practice«, Dissertation, Yale University 2009.
- Elsaesser, Thomas, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1994.
- , *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz+Fischer 2001 [Original: *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996].
- Engel, Antke, »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, in: Sabine Hark (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag ²2007, S. 285–304.
- Federici, Silvia, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, übersetzt von Max Henninger, Wien: Mandelbaum 2012 [Original: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia 2004].
- Fischer, Kai Lars, *Geschichtsmontagen. Zum Zusammenhang von Geschichtskonzeption und Text-Modell bei Walter Benjamin und Alexander Kluge*, Hildesheim [u. a.]: OLMS Verlag 2013.
- Forrest, Tara, »Part 3: Alexander Kluge«, in: dies., *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*, Bielefeld: transcript 2007, S. 137–168.
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, übersetzt von R. Howard, London: Tavistock 1965 [Original: *Histoire de la folie à l'âge Classique – folie et déraison*, Paris: Plon 1961].
- , *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, hg. v. R. D. Laing, New York: Pantheon Books; London: Tavistock 1970 [Original: *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, Paris: Presses Universitaires de France 1966].
- , *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*, übersetzt von A. M. Sheridan-Smith, London: Tavistock 1973 [Original: *Naissance de la Clinique – une archéologie du regard médical*, Paris: Presses Universitaires de France 1963].
- , *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, übersetzt von Alan Sheridan, New York: Pantheon Books 1977 [Original: *Surveiller et punir – naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975].
- , *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, hg. und übersetzt von Colin Gordon, New York: Pantheon Books 1980.

- , *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 [Original: *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard 1976].
- Freeman, Elizabeth, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press 2010.
- Freud, Sigmund, »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, hg. v. Anna Freud u. a. (1940–1952), London: Imago; Frankfurt a. M.: Fischer ⁵1976, S. 3–8 [Erstveröffentlichung: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 10 (1)/1924, S. 1–5].
- , »Das Unbehagen in der Kultur«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, hg. v. Anna Freud u. a. (1940–1952), London: Imago; Frankfurt a. M.: Fischer ⁵1976, S. 419–506 [Erstveröffentlichung: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930].
- Fuchs, Eduard, *Geschichte der erotischen Kunst. Das individuelle Problem, Erster Teil*, Berlin: Guhl 1977 [Nachdruck der Ausgabe Berlin 1908].
- Gennep, Arnold van, *Übergangsriten*, übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. / New York: Campus ³2005 [Original: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris: édition de Émile Nourry 1909].
- Geulen, Eva, »Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹«, in: *Modern Language Notes – German Issue* 107(3)/1992, S. 580–605.
- , »Toward a Genealogy of Gender in Walter Benjamin's Writing«, in: *German Quarterly* 69 (2)/1996, S. 161–180.
- Gilbert, Joanna Lucy, »Gender in the Films of Alexander Kluge«, Dissertation, The University of Leeds 2015.
- Grosz, Elisabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1994.
- , *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York: Columbia University Press 2012.
- Halberstam, Jack, »Queer Faces. Photography and Subcultural Lives«, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London / New York: Routledge ³2013, S. 96–108.
- Halberstam, Judith, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press 2005.
- Hansen, Miriam, »Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere. Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn«, in: *New German Critique* 24/25 1981/82, S. 36–56.
- , »Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere. The Construction Site of Counter-History«, in: *Discourse* 6/1983, S. 53–74.
- , »Benjamin, Cinema and Experience: ›The Blue Flower in the Land of Technology‹«, in: *New German Critique – Special Issue on Weimar Film Theory* 40/1987, S. 179–224.
- , *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1991.
- , »Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. The Martin Walsh Memorial Lecture 2003«, in: *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne D'Études Cinématographiques* 13(1)/2004, S. 2–27.

- , *Cinema and Experience*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno, Berkeley [u. a.]: University of California Press 2012.
- , »Reinventing the Nickelodeon. Notes on Kluge and Early Cinema«, in: Tara Forrest (Hg.), *Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, S. 389–408.
- , »The Stubborn Discourse. History and Story-Telling in the Films of Alexander Kluge«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 119–131.
- , Sara S. Poor, »Kluge on Opera, Film, and Feelings«, in: *New German Critique* 49/1990, S. 89–138.
- Haraway, Donna, »Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, in: *Socialist Review* 80/1985, S. 65–108.
- , »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives«, in: *Feminist Studies* 14/1988, S. 575–599.
- Harris, Stephanie, »Kluge's *Auswege*«, in: *The Germanic Review* 85/2010, S. 294–317.
- Haug, Frigga, *Erinnerungsarbeit*, Hamburg / Berlin: Argument Verlag 1990.
- Heer, Hannes, Volker Ullrich, *Geschichte entdecken. Erfahrungen und Projekte der neuen Geschichtsbewegung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.
- Hipfl, Brigitte, »Erinnerungsarbeit – Feministische und queere Interventionen in Medienkulturen«, in: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.), *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2020, S. 383–398.
- hooks, bell, *Feminist Theory. From Margin to Center*, Boston: South End Press 1984.
- , *Black Looks. Race and Representation*, Boston: South End Press 1992.
- , *Reel to Real. Race, Sex, and Class at the Movies*, New York: Routledge 1996.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, »Zur Genese der Dummheit«, in: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer ²²1988, S. 294 f.
- Hurst, Heike, »Vom großen Verhau zum großen Verschnitt. ›Deutschland im Herbst‹«, in: *Frauen und Film* 16/1978, S. 15–21.
- Irigaray, Luce, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, übersetzt von Xenia Rajewsky, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980 [Original: *Speculum de l'autre femme*, Paris: Éditions de Minuit 1974].
- , *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, übersetzt von Eva Meyer und Heidi Paris, Berlin: Merve 1979 [Original: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit 1977].
- Jones, Amelia, *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis: Minnesota University Press 1998.
- Kaes, Anton, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München: Text+Kritik 1987.
- Kallweit, Marlies, Helke Sander, Mädi Kemper, »Zu Kluges ›Gelegenheitsarbeit einer Sklavin‹«, in: *Frauen und Film* 3/1974, S. 12–25.
- Kandioler, Nicole, »›Organisiertes Glück‹ – Miriam Hansen berichtet Alexander Kluge«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, dies. (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 7: *Plurale Autorschaft*, Göttingen: V&R 2022, S. 81–99.
- Keeling, Kara, *Queer Times, Black Futures*, New York: New York University Press 2019.
- Kendrick, Walter, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York: Viking 1987.

- Kilian, Eveline, »Cross-Dressing im psychologischen und literarischen Diskurs der Moderne«, in: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 1998, S. 275–297.
- Kluge, Alexander, *Lebensläufe*, Stuttgart: Goyerts 1962 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986).
- , *Schlachtbeschreibung*, Olten / Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1964 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993).
- , *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos. Die Ungläubige. Projekt Z. Sprüche der Leni Peickert*. München: Piper 1968.
- , *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- , »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, in: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 124–134.
- , *Die Patriotin*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1979.
- , *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1984.
- , *Verdeckte Ermittlung. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer. Stollmann*, Berlin: Merve 2001.
- , *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, hg. v. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8³ 2011.
- , »Sonden in Randbereiche der Zeitgeschichte. Ein Interview mit Alexander Kluge«, in: *Revolver. Zeitschrift für Film* 25, zit. nach: <https://kluge-alexander.de/sonden-in-randbereiche-der-zeitgeschichte-ein-interview-mit-alexander-kluge/> [06.03.2026].
- , *Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs*, Berlin: Suhrkamp Insel 2015.
- , Gertrud Koch, Heide Schlüpmann, »Nur Trümmern traue ich ...«. Ein Gespräch mit Alexander Kluge, Gertrud Koch und Heide Schlüpmann zur Film- und Fernsehpolitik und -ästhetik«, in: *Frauen und Film* 42/1987, S. 83–92.
- , Thomas Y. Levin, Miriam B. Hansen, »On Film and the Public Sphere«, in: *New German Critique* 24/25 1981/82, S. 206–220.
- Koch, Gertrud, *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel [u. a.]: Stroemfeld, Roter Stern 1989.
- , *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktion des Judentums*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- , *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius 1996.
- Konrad, Melanie, »Relationalität, Gewalt und die tiefen Schnitte kollektiver Trauerarbeit. Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder in *Deutschland im Herbst*«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, dies. (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 7: *Plurale Autorschaft*, Göttingen: V&R 2022, S. 227–252.
- , »Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten. Die Erotica-Sammlung von Felix Batsy, gelesen mit Denkfiguren von Walter Benjamin«, in: Ulrich Hägele (Hg.), *Kuratierte Erinnerungen: das Fotoalbum*, Bd. 15 d. Reihe *Visuelle Kultur. Studien und Materialien*, Münster: Waxmann 2023, S. 277–285.
- , »Zwischen Geschichtsbildern und Erinnerungsspuren: zu Alexander Kluges Kurzfilmen mit Familienmitgliedern und Jutta Brückners *Tue recht und scheue niemand*«, in: Rasmus Greiner, Chris Wahl (Hg.), *Audiovisual History. Film als Quelle und Historiofotie*, Berlin: Bertz+Fischer 2023, S. 94–116.

- , »Zur ›Penelopearbeit des Eingedenkens‹ – Kontexte der Erinnerungsarbeit bei Walter Benjamin«, in: *TFM-J. Journal for Theatre, Film, and Media Studies* 1-4/2025, S. 288–296.
- , »Leib- und Bildraum als Analysefigur. Zur Verschränkung von Leiblichkeit und Filmbild in *Mysterium des Geschlechts*«, in: Christian Schulte, Birgit Haberpeuntner, dies. (Hg.), *Gesten – Schwellen – Übergänge. Anschlüsse an Walter Benjamin*, Berlin: Vorwerk 8 2026, S. 160–184.
- Köppert, Katrin, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung. Fotografie als Affizierung*, Berlin: Neofelis Verlag 2021.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen«, in: Angelika Baier, Christa Binswanger, Jana Häberlein, Yv. Eveline Nay, Andrea Zimmermann (Hg.), *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, übersetzt von Dagmar Fink und Birgit Mennel (gender et alia), Wien: Zaglossus 2014, S. 355–399.
- Krauss, Rosalind, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, übersetzt von Henning Schmidgen, München: Fink 1998 [Original: *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, übersetzt von Marc Bloch und Jean Kempf, Paris: Macula 1990].
- , *Das optische Unbewusste*, übersetzt von Hans H. Harborg und Andreas Stuhlmann, Hamburg: Philo Fine Arts 2011 [Original: *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1993].
- Kronberger, Alisa, »Von einer bildlichen Erkenntnisweise – einem Dazwischen, das aufblitzt. Eine Begegnung von Walter Benjamin und Karen Barad«, in: Jörg Sternagel, Eva Schürmann (Hg.), *Denken des Medialen*, Bielefeld: transcript 2024, S. 153–172.
- Lammer, Christina, »Empathographies. Using Body Art Related Video Approaches in the Environment of an Austrian Teaching Hospital«, in: *International Journal of Multiple Research Approaches* 3/2009, S. 264–275.
- Langston, Richard, *Dark Matter. In Defiance of Catastrophic Modernity – A Field Guide to Alexander Kluge and Oskar Negt*, London / New York: Verso 2020.
- , *The Patriot*, Rochester, New York: Camden House 2021.
- Lehman, Peter, *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*, Detroit: Wayne State University Press 2007.
- Lenßen, Claudia, Hannelore Hoyer, Uta Berg-Ganschow, Sigrid Vagt, »Kein Dunkel hat seinesgleichen. Zu Alexander Kluges Film ›Die Patriotin‹«, in: *Frauen und Film* 16/1978, S. 4–13.
- Lenz, Felix, »Sergej M. Eisenstein. Benjamin und Eisenstein – komplementäre Welten, tangentiale Nähe und Ferne«, in: Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hg.), *Entwendungen. Walter Benjamin und seine Quellen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 53–76.
- Lindner, Burkhardt, »Zu Traditionskrise, Technik, Medien«, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies, Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, S. 451–464.
- , *Studien zu Benjamin*, hg. v. Jessica Nitsche und Nadine Werner, Berlin: Kadmos 2016.
- Lindqvist, Sven, *Grabe, wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Dammeyer, Bonn: Dietz 1989 [Original: *Gräv där du står*, Stockholm: Bonnier 1978].
- Link-Heer, Ursula, »Zum Bilde Prousts«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 507–521.

- Löffler, Petra, *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Zürich / Berlin: diaphanes 2014.
- Love, Heather, *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2009.
- Lüdtke, Alf (Hg.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt a. M. / New York: Campus 1989.
- Mertes, Valentin, »Realismus, Medialität, Politik. Der Eigensinn ästhetischer Praxis bei Alexander Kluge«, Dissertation, Universität Wien 2019.
- Michaelsen, Anja Sunyun, *Kippbilder der Familie*, Bielefeld: transcript 2017.
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009.
- Negt, Oskar, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972.
- , *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1981.
- , *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.
- , *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2001.
- Niethammer, Lutz (Hg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »oral history«*, unter Mitarbeit von Werner Trapp, Frankfurt a. M.: Syndikat 1980.
- Nitsche, Jessica, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin: Kadmos 2010.
- Nsiah, Lydia, *Hybrid Fotofilm. Dem Sehen Zeit und Raum geben*, Wien: Turia + Kant 2011.
- Odin, Roger, »Rhétorique du film de famille. Rhétoriques, sémiotiques«, in: *Revue D'Esthétique* 1–2/1979, S. 340–373.
- , »Le film de famille dans l'institution familiale«, in: ders. (Hg.), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck 1995, S. 27–42.
- , »The Home Movie and Space of Communication«, in: Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (Hg.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, übersetzt von Barry Monahan, New York: Bloomsbury 2014, S. 15–26.
- Öhner, Vrääth, »Einleitung«, in: Siegfried Mattl, Carina Lesky, ders., Ingo Zechner (Hg.), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2015, S. 5–16.
- Pelz, Annegret, »Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen«, in: Anke Kramer, dies. (Hg.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 40–58.
- Peters, Kathrin, *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich: diaphanes 2010.
- Pidduck, Julianne, »Queer Kinship and Ambivalence. Video Autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung«, in: *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15(3)/ 2009, S. 441–468.
- Pilz, Katrin, »Aufklärung? Abschreckung? In der mit Sexualität gespannten Atmosphäre des Kinos? Sexualität in Wiener klinischen und populärwissenschaftlichen Filmen der Moderne«, in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo, Christina Wieder (Hg.), *Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen*, Wien / Berlin: Mandelbaum 2018, S. 54–76.

- Renner, Rolf G., »Zurück in die Gegenwart – Zu Kluges Science-Fiction-Projekt *Der große Verhauf*«, in: Christian Schulte, Winfried Siebers, Valentin Mertes, Stefanie Schmitt (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 3: *Formenwelt des Dialogs*, Göttingen: V&R 2016, S. 39–61.
- Runge, Evelyn, »Visuelle Autoethnografie«, in: *Rundbrief Fotografie* 12/2022, S. 64–73.
- Ryder, Robert G., *The Acoustical Unconscious. From Walter Benjamin to Alexander Kluge*, Berlin/Boston: de Gruyter 2022.
- Schade, Sigrid, Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript 2011.
- Scheunemann, Dietrich, »Konstellationen«. Ästhetische Innovation und politische Haltung in *Deutschland im Herbst*«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 69–78.
- Schlüpmann, Heide, »Unterschiedenes ist gut«. Kluge, Autorenfilm und weiblicher Blick«, in: *Frauen und Film* 46/1989, S. 4–20.
- , *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld, Roter Stern 1990.
- , *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Basel [u. a.]: Stroemfeld 1998.
- , *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt a. M. [u. a.]: Stroemfeld 2002.
- Schneider, Alexandra, »Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms«, in: Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer VS 2021, S. 225–242.
- Schulte, Christian, »Konstruktionen des Zusammenhangs. Motiv, Zeugenschaft und Wiedererkennung bei Alexander Kluge«, in: ders. (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 45–67.
- , »Dialoge mit Zuschauern. Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit«, in: Irmela Schneider, Christian Bartz, Isabell Ott (Hg.), *Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 3: *Medienkulturen der 70er Jahre*, Wiesbaden: VS Verlag 2004, S. 231–250.
- , »Alle Dinge sind verzauberte Menschen«. Über Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*«, in: ders. (Hg.), *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 270–279.
- , »Politik der Gefühle. Zur (Film-)Poetik Alexander Kluges«, in: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo (Hg.), *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*, Wien: Mandelbaum 2013, S. 105–118.
- , »Die Muskeln der Vorstellungskraft«. Geschichtswahrnehmung und Responsivität bei Alexander Kluge«, in: Richard Langston, Gunther Martens, Vincent Pauval, ders., Rainer Stollmann (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 1: *Vermischte Nachrichten*, Göttingen: V&R 2014, S. 43–61.
- , »Kritik und Kairos. Essayismus zwischen den Medien bei Alexander Kluge«, in: Hermann Blume, Elisabeth Großegger, Andrea Sommer-Mathis, Michael Rössner (Hg.), *Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis*, Bielefeld: transcript 2014, S. 243–260.
- , »Laboratorium Film«, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 63/2014, Heft 3/4, S. 60–84.
- , »Verteilte Autorschaft«, in: Rainer Stollmann, Thomas Combrink, Gunther Martens (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Bd. 4: *Stichwort: Kooperation. Keiner ist alleine schlau genug*, Göttingen: V&R unipress 2017.

- (Hg.), *Erfahrung und Zerstörung. Zwei Texte Walter Benjamins*, Berlin: Vorwerk 8 2018.
- , Ralph Eue, Alexandra Hesse, Jana Koch, Stefanie Schmidt (Hg.), *Chiffre Oberhausen. Suchbewegungen zwischen Ästhetik, Politik und Utopie des Neuen Deutschen Films*, Berlin: Vorwerk 8 2016.
- , Richard Langston, Gunther Martens, Vincent Pauval, Rainer Stollmann (Hg.), *Alexander Kluge-Jahrbuch*, Göttingen: V&R unipress 2014 ff.
- Stadlbauer, Johanna, Andrea Ploder, »Evokative Autoethnografie. Rezeption und Einsatzpotenzial«, in: Uwe Wolfradth, Lars Allolio-Näcke, Paul Sebastian Ruppel (Hg.), *Kulturpsychologie. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer 2022, S. 183–192.
- Stoessel, Marleen, *Aura, das vergessene Menschliche*, München: Carl Hanser 1983.
- Stögner, Karin, »Walter Benjamin, der Traum und das Bild des Weiblichen. Geschichtsphilosophie aus gendertheoretischer Perspektive«, in: Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner (Hg.), *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*, Wien: Lit Verlag 2014, S. 11–33.
- , »Weiblichkeit und Widerspruch. Spuren einer Kritischen Theorie der Geschlechterverhältnisse bei Adorno, Horkheimer und Benjamin«, in: dies., Alexandra Colligs (Hg.), *Kritische Theorie und Feminismus*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 97–119.
- , Alexandra Colligs (Hg.), *Kritische Theorie und Feminismus*, Berlin: Suhrkamp 2022.
- Stollmann, Rainer, *Alexander Kluge zur Einführung*, Hamburg: Junius 1998.
- Trinkaus, Stephan, »Denn messianisch ist die Natur aus ihrer ewigen und totalen Vergängnis. Das Froschgesicht des Films bei Walter Benjamin mit Karen Barad«, in: *Maske und Kothurn* 60/2018, S. 231–241.
- Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, übersetzt von Sylvia M. Schomburg-Scherf, Frankfurt a. M. / New York: Campus 2005 [Original: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul 1969].
- Wagner, Nike, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.
- Waling, Andrea, »Problematising ›Toxic‹ and ›Healthy‹ Masculinity for Addressing Gender Inequalities«, in: *Australian Feminist Studies* 34(101)/2019, S. 362–375.
- Weigel, Sigrid, *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Wien [u. a.]: Böhlau 1992.
- , *Entstelte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M.: Fischer 1997.
- Wenzel, Eike, »Kon-Texte. Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in Alexander Kluges *Patriotin*«, in: *Augen-blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 17/1994, S. 68–94.
- , »Baustelle Film. Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*, Göttingen: V&R unipress 2012, S. 103–118.
- Werner, Nadine, *Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins Berliner Kindheit*, Göttingen: Wallstein 2015.
- Williams, Linda, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, übersetzt von Beate Thill, Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1995 [Original: *Hard Core. Power, Pleasure and the ›Frenzy of the Visible‹*, Berkeley: University of California Press 1989].
- , »Pornografische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹«, in: Herta Wolf (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2: *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 226–266.

- Wolff, Janet, »Memories and Micrologies. Walter Benjamin, Feminism and Cultural Analysis«, in: *New Formations. A Journal of Culture / Theory / Politics – Actuality of Walter Benjamin* 20/1993, S. 113–122.
- Zimmermann, Patricia, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington Ind.: University of Indiana Press 1995.

Archivalia und Filme

- o. A., »Der Film ›Mysterium des Geschlechts‹«, in: *Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau* 383/1933, S. 10–12.
- Teilnachlass Felix Batsy, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 1368, Archivboxen 4–6.
- Mysterium des Geschlechts*, R: Lothar Golte, AT 1933 (Filmarchiv Austria).
- Brutalität in Stein*, R: Alexander Kluge, Peter Schamoni, BRD 1961.
- Das Brot der frühen Jahre*, R: Herbert Vesely, BRD 1962.
- Nicht versöhnt*, R: Jean-Marie Straub, BRD 1965.
- Abschied von gestern*, R: Alexander Kluge, BRD 1966.
- Der junge Törless*, R: Volker Schlöndorff, BRD 1966.
- Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt*, R: Alexander Kluge, BRD 1967.
- Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, R: Alexander Kluge, BRD 1968.
- Liebe ist kälter als der Tod*, R: Rainer Werner Fassbinder, BRD 1969.
- Die unbezähmbare Leni Peickert*, R: Alexander Kluge, BRD 1969/70.
- Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte bzw. Zu böser Schlacht schleich ich heut Nacht so bang*, R: Alexander Kluge, BRD 1969/1977.
- Der große Verhau*, R: Alexander Kluge, BRD 1970.
- Ein Arzt aus Halberstadt*, R: Alexander Kluge, BRD 1970.
- Besitzbürgerin, Jahrgang 1908*, R: Alexander Kluge, BRD 1973.
- Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, R: Alexander Kluge, BRD 1973.
- Tue recht und scheue niemand. Das Leben von Gerda Siepenbrink*, R: Jutta Brückner, BRD 1975.
- Deutschland im Herbst*, R: Alexander Kluge (1., 3., 9., 11., 12., 14. Episode), Volker Schlöndorff (1., 3., 13., 14. Episode), Alf Brustellin (4., 5., 7. Episode), Bernhard Sinkel (4., 5., 7. Episode), Rainer Werner Fassbinder (2. Episode), Katja Rupé (6. Episode), Hans Peter Cloos (6. Episode), Edgar Reitz (8. Episode), Maximiliane Mainka (10. Episode) und Peter Schubert (10. Episode), BRD 1978.
- Boys Don't Cry*, R: Kimberly Peirce, USA 1999.
- Deutschland 09. 13 kurze Filme zur Lage der Nation*, R: Fatih Akin, Wolfgang Becker, Sylke Enders, Dominik Graf, Christoph Hochhäusler, Romuald Karmarkar, Nicolette Krebitz, Dani Levy, Angela Schanelec, Hans Steinbichler, Isabelle Stever, Tom Tykwer, Hans Weingartner, GER 2009.
- Ich friere auch im Sommer. Die zwei Leben der Alexandra Kluge*, R: Hanna Laura Klar, GER 2018.

Sach- und Personenregister

Walter Benjamin, Konzepte / Denkfiguren / Arbeitsweisen

- 2. Pariser Brief 59
- Album 18, 58, 80, 87–89, 100, 142
- Allegorie 40, 48–49, 52, 55
- Ambivalenzen 29, 36, 37, 43, 101, 112, 134, 137, 141, 157, 158, 182, 196, 199, 200, 202
- Aneignung 11, 15, 20, 25, 29, 32, 35, 55–58, 73, 80, 87, 84, 88, 89, 100, 102, 104, 113, 126–127, 131, 173, 179, 186, 200–201, 204–205
- Aura 39, 49, 57, 61–66, 69, 70, 71, 74, 100, 206
- Automat 52, 53
- *Berliner Chronik* 70, 78, 81
- *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* 34, 53, 57, 63, 70, 73, 74, 78, 80–81, 83, 100, 117
- Buchgeschöpfe aus Grenzgebieten 58, 84, 86
- Chock 64, 78, 79, 120–121, 123
- Denkfiguren 17, 48, 117
 - der ›Sammler‹ 57, 58, 84–88, 100
 - dialektisches Bild 42, 52, 65, 117
 - die ›Lesbierin‹ 40
 - die ›Prostituierte‹ 34, 40, 49
- Entgrenzung 32, 56, 61–63, 66, 73, 89, 100, 101, 117, 119, 125, 169
- Erfahrung (Benjamin) 31, 34, 36, 38–39, 43, 49, 57, 61–65, 72–74, 76–80, 82, 84, 85, 91–92, 100, 102, 110, 116, 121, 124–125, 127
- Erinnerung als archäologische Grabung 73, 82, 181
- Extreme 36, 54–55
- feministische Rezeption 33–56
 - das Monströse 36–37
 - das Hermaphroditische 35, 37
 - Krise d. Geschlechterordnung 37–43
 - Utopie der Katastrophe 49
- Fotografie als Modell für Schreib- und Denkprozesse 61
- Fotografie als Modell für Wahrnehmungsprozesse 57, 70, 78
- Frauenfiguren 34, 48–49, 52, 54
- früher Film 64–65, 72, 90, 93, 96, 99, 100–105, 114–116, 120–126
- Geschichtsphilosophie 18, 34, 42, 57, 179, 196
- Kaleidoskop 69, 91, 149
- *Kleine Geschichte der Photographie* 59, 60, 62, 88
- Kollektiv/kollektiv 17, 64–65, 73, 77, 79, 102, 104, 116–120, 122–127
- Konstellation 12, 15, 22, 31, 35, 42, 58, 71, 77, 79, 84, 101, 117, 119
- Kunstwerk-Aufsatz 63–65, 100, 113, 117, 122

- Leib- und Bildraum 18, 29, 34, 47, 48, 99–102, 105, 116–119, 120, 122, 123–127, 199–200, 206
 - hundertprozentiger Bildraum 49
 - Masse/nkultur 16, 39, 40, 64–65, 86, 88, 95, 121–122
 - Montage 31, 42, 81, 84, 101–102, 114, 116–117, 120, 124–126, 199, 205
 - Nähe und Ferne 70–72, 80, 102, 117, 123, 125
 - optische und fotografische Epistemologien 68, 69
 - Passagenarbeit 18, 37, 39, 42–43, 45, 49, 52, 54, 59, 67, 69, 78, 83–85, 89, 117, 205
 - Schwelle/Schwellenfigur 59, 61, 67, 71, 80, 87, 102, 117, 119, 125
 - Spiel 63, 70, 74, 87, 122
 - Surrealismus-Aufsatz 65–66, 118–120, 122
 - Weiblichkeitsbilder 54, 202
 - Zerstreuung 62, 114, 142
 - Charles Baudelaire 33, 37, 38–41, 44, 48–49, 55, 63, 64, 78, 205
 - Herbert Belmore 35, 43–44, 53–54
 - Claire Démar 33, 37, 41–43
 - Eduard Fuchs 45, 84–87
 - Gisèle Freund 59–60
 - Marcel Proust 57, 76, 77, 100, 120, 149
 - Sappho 50–52
- Film
- Deutsche Film- und Fernsehakademie (DFFB) 166–168
 - Fotofilm 152, 154
 - Home Movie / Amateurfilm 131–133, 135, 138–143, 148, 150, 158, 159
 - Medizinfilm 102–103, 114–115
 - *Mysterium des Geschlechts* 101–116, 123, 126
 - Neuer Deutscher Film 163–166
 - politische Kurzfilme
 - 2. Juni 1967 166–167
 - *Die Worte des Vorsitzenden* 167
 - *Herstellung eines Molotow-Cocktails* 167
 - *Ihre Zeitungen* 167
 - relationale Ästhetik 163, 196
 - *Tue recht und scheue niemand* (Jutta Brückner) 131–132, 152, 154–155, 157–158
 - Sergej Eisenstein 116, 123–125, 171, 177
 - Rainer Werner Fassbinder 151, 157, 161, 165, 187–197
 - antiidentitäre Bildpolitiken 163
 - deviante Sexualität 194
 - gesellschaftliche Kälte 192
 - Küchentisch 188, 191
 - melodramatische Formen 151, 162, 170–171, 174, 187, 194
 - Schlafzimmer 191, 193
 - Treibhausatmosphäre 188
 - Verschränkung ›öffentlicher‹ und ›privater‹ Sphären 193
 - Widerstand gegen anti-demokratischen Positionen 188, 190, 193
- Geschichte und Erinnerungsarbeit
- Aktualisierung 68, 73–76, 78, 82, 149–150, 158, 181
 - Arbeit an der Geschichte 76, 170, 181, 202
 - archäologische Grabung 73, 82, 181
 - Deutscher Herbst 1977 161, 168, 172, 196
 - Erinnerungsarbeit 12, 14, 19, 20, 23, 28–29, 73, 76, 78–79, 82, 131–133, 148, 150, 151–155, 157–159, 172, 201–202
 - Erinnerungsspuren 73–76, 84, 132, 148–150, 155, 158
 - Geschichtsbilder 131–132, 148–150, 155, 170, 179
 - Herrschaftsgeschichte 35, 176
 - kollektive Trauerarbeit 161, 183, 196
 - Nationalsozialismus 147, 155, 163, 166, 169, 173–174, 187, 190

- Rote Armee Fraktion (RAF) 164, 166, 168–169, 177, 183, 188, 193–194
 - Transformation 39, 52, 63, 84, 89, 100, 125, 127, 131
 - Benno Ohnesorg 166
- Feministische Ansätze und Queer Theory
- deviantes Begehren 107, 202
 - Differenz 11, 13–14, 24–25, 28, 36, 45, 51, 77, 112, 199, 203
 - Drag 103, 108, 110, 127
 - Emanzipation 16, 33, 41, 43–44, 49, 131, 144, 153, 202
 - Geschlechterkonstruktionen 21, 35, 43
 - Marginalisierung 14, 16, 21–22, 54, 101, 164
 - Misogynie 20, 33, 43, 46
 - Patriarchat 38, 40–41, 186
 - Performativität 104, 205
 - Queer Theory 23–28
 - queere Zeitlichkeit 25–26
 - Re-Kontextualisierung 11, 12, 20
 - Relationalität 12, 14, 162–163, 168, 186–187, 197, 199, 200, 203–204
 - Sexarbeit 44, 52–54
 - Sexualität(en) 12–14, 37–38, 41, 43–44, 49, 52, 54, 85–86, 89, 94–95, 103, 105, 107, 115, 175, 194, 199, 202–204
 - Taktilität 94, 96–97, 119, 122
 - Ann Cvetkovich 26
 - Astrid Deuber-Mankowsky 17–18, 34, 37–39, 41, 43–44
 - Jack Halberstam 24–26, 104, 105, 126–127
 - Brigitte Hipfl 19–20
 - José Esteban Muñoz 23–24, 26
 - Karin Stögner 16–18, 35, 38–39, 48–49, 51–52, 54
 - Sigrid Weigel 17–18, 48, 50, 53, 100, 117–118, 123
 - Linda Williams 19, 41, 58, 94–96, 99–100
- Medien / Moderne / Gesellschaft
- Album 12, 18, 58, 80, 87–89, 100, 142
 - Atlas 58, 88–89, 100
 - Repräsentation 17, 27, 33, 49, 55, 60, 64, 88, 93, 111, 122, 127, 135, 168, 188, 194, 206–207
 - Camera-obscura-Modell 90–92, 95
 - Dispositiv (Michel Foucault) 11, 20, 32, 58, 70, 89, 93, 101, 103, 129–130, 139, 159, 199, 201, 206
 - Fotografie als
 - Modell für Wahrnehmungsprozesse (Benjamin) 57, 70–73
 - Schnitt durch Raum und Zeit (Dubois) 70
 - Fragmentiertheit 113, 174
 - frühsozialistische Utopien 41
 - Imperialismus 47
 - Industrialisierung 16–17, 38, 39, 49, 53, 62, 64, 79, 93, 100, 121
 - kapitalistische Warenwirtschaft 40, 53, 54
 - Körper 11–14, 16–19, 23, 26–27, 29, 31–34, 39, 41, 47, 48, 51–55, 72, 82, 89, 91–92, 94–95, 97, 99, 100–102, 105, 107–109, 111–112, 114, 116–119, 121, 123–126, 127, 129, 134, 140, 145, 149, 153, 157, 162, 175, 176, 179, 181, 186, 188, 193, 194, 197, 199–203, 206–207
 - körperliche Dichte des Sehens 19, 41, 95, 100
 - Kritische Theorie 12–13, 16, 18
 - moderne Arbeits- und Geschlechterverhältnisse 23, 31, 34, 36, 39, 47
 - Montage 11–13, 24, 29, 113
 - Neues Sehen 57, 61, 66–68, 98–100, 200
 - optische Spiele
 - Phenakistiskop 93, 98
 - Physionotrace 60
 - Stereoskop 69, 91, 93–94, 96–98

- Thaumatrope 93, 98
 - Pornografie 89, 94–96, 194
 - scientia sexualis 103, 112, 127
 - Transgression 200–204
 - das Unbewusste 58, 65–67, 70, 74, 75, 77–79, 82–83, 118, 122, 149, 181
 - visuelle Kultur der Moderne 58, 90–100
 - Wahrnehmungsver-schiebungen 62, 100, 200
 - Warenästhetik 54–55
 - Weiblichkeitsbilder 54, 202
 - Eugène Atget 60, 67–68, 118
 - Roland Barthes 71–73
 - Jonathan Crary 19, 57, 58, 90–100
 - Sigmund Freud 19, 43, 57, 65, 70, 73–83, 100, 148–149, 158
 - Miriam Hansen 15–17, 22, 61–65, 105, 114, 120–123, 126, 161, 164–165, 169–171, 173–175, 177, 178, 182, 187, 200
 - Siegfried Kracauer 16–17, 60
 - Karl Kraus 19–20, 34, 46
 - Jessica Nitsche 19, 58
 - August Sander 60, 88–89, 153
 - Nike Wagner 19–20, 46
 - Nadine Werner 19, 31, 77–81, 83, 123
- Alexander Kluge, Konzepte / Denkfiguren / Arbeiten
- Ambivalenzen 134, 137, 141, 157–158, 182, 196
 - antagonistischer Realismus 137
 - Antigone-Komplex 181–186, 196–197
 - Archivarbeit 149, 173
 - Auswege 131–148, 159, 186, 192, 201, 203
 - autoethnografische Elemente 133–138
 - *Besitzbürgerin, Jahrgang 1908* 132–133, 138, 140, 143–148, 150–151, 159
 - *Deutschland im Herbst* 21, 29, 157, 159, 161–197, 201, 203
 - Eigensinn 29, 129–133, 135–136, 143–145, 147, 159, 186, 201, 205–206
 - Erfahrung (Kluge) 133–134, 136, 138, 140, 143, 145, 149–154, 157–159, 163, 170–172, 176, 179, 181, 192, 197
 - Exitstrategien 20, 132, 136–137, 139, 199–201, 204
 - Fragmentierung 129, 131, 196, 201, 205–206
 - Frauenfiguren 133, 144–145, 181–182, 185–186, 207
 - *Frau Blackburn, geb. 5. Jan. 1872, wird gefilmt* 132–133, 138, 140–143, 147–148, 150–151, 159
 - Gefühle 22, 29, 129, 133–138, 143–144, 150, 163, 170, 172–175, 186, 191–192
 - Gegenöffentlichkeit 22, 164
 - *Geschichte und Eigensinn* 135–136, 144–145
 - Kooperation 22, 135, 143, 165, 169
 - Montage 20, 22, 129, 132, 149–150, 152, 156–157, 159, 162, 165, 166, 169, 171–172, 175–176, 179, 192, 197, 199, 205
 - Oberhausener Manifest 165–167
 - Realismus 96, 135, 137, 162, 168, 170, 174, 179, 205
 - Unterscheidungsvermögen 136, 144
 - Voiceover 145, 153, 176–177
 - Vorstellungskraft 21, 62, 121, 140, 163, 169, 171, 173, 180, 192
 - Zusammenhang 133–134, 136, 144, 146, 148, 170–172, 174, 176, 179–180, 186, 192, 196, 199–200, 204
 - Alexandra Kluge/Karen Steinborn 139, 143, 146
 - Gabi Teichert 162, 164, 169, 174–182, 185–186, 196, 201
 - Christian Schulte 17, 18, 21–22, 99, 121, 133–134, 144, 157, 162–163, 165, 169–173, 179, 192