

Im Bau

Zur Ästhetik des Gegen-Dokumentarischen in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*

Simon Zeisberg

1. Kluges *Schlachtbeschreibung* als Gegen-Dokumentation von Stalingrad

Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* – seit 1964 in insgesamt sechs Fassungen erschienen – ist ein Text, der wie wohl kein zweiter der deutschen Nachkriegsliteratur die Paradoxien des Dokumentarischen zum reflexiven Ausgangspunkt seines Verfahrens macht. Lange bevor sich die postmoderne Theoriebildung mit dem Phänomen der *documentary uncertainty* befasst und dabei festgestellt hat, dass im dokumentarischen Artefakt die diskurssontologische Differenz von *fictum* und *factum* zugunsten eines – im besten Fall Zweifel erregenden – Dritten aufgehoben werde,¹ hat sich Kluge in Schreibweisen geübt, die auf die kritisch-dekonstruktive Durchleuchtung von in Dokumenten kondensierten Machtstrukturen zielten und zielen.² Wohl auch weil dies zu Beginn der Rezeption zu Missverständnissen geführt hat,³ hat sich der Autor seit den 1970er Jahren darum bemüht, die kon-

1 Vgl. Steyerl, Hito: »Documentary Uncertainty«, in: Re-Visiones 1 (2011), Online-Zeitschrift ohne Paginierung, <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> vom 07.02.2020.

2 Dies gehört zu den allgemein geteilten Einsichten der (neueren) Kluge-Forschung: »Kluge ›inszeniert‹ Dokumente. Anders als der Dokumentarismus, an dessen breiter Wiederentdeckung die ›Schlachtbeschreibung‹ doch mit beteiligt war, verzichtet Kluge darauf, die Dokumente, mit denen er arbeitete, als solche auszuweisen und von ihrer Faktizität und Belegbarkeit den beweisführenden Gebrauch zu machen. Im Gegenteil stellen seine Texte und insbesondere ›Schlachtbeschreibung‹, indem sie Dokumente benutzen, deren Anspruch auf Authentizität in Frage. Sie zweifeln an der Beweiskraft eines Dokuments für die Tatsächlichkeit von Tatsachen und an der Relevanz solcher Beweisführung.« Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München: Wilhelm Fink 1987, S. 109.

3 Typisch – und viel zitiert – in diesem Fall: Die abwertende Kritik Marcel Reich-Ranickis, der Kluge in seiner 1964 erschienenen Rezension einen fragwürdigen Umgang mit Dokumenten und eine Verschleierung des historischen Quellenmaterials vorwarf. Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: »Alexander Kluge: Schlachtbeschreibung«, in: Ders., Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller in den sechziger Jahren, München: Piper 1991, S. 48–55.

zeptuelle Spezifik seines Ansatzes deutlicher herauszustellen. Für die ständig erweiterte paratextuelle Einordnung von *Schlachtbeschreibung* spielten dabei Gedanken aus dem 1975 erschienenen Essay *Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft* die entscheidende Rolle. So wie Kluge dort von der Realität als Wirklichkeit gewordener »geschichtliche[r] Fiktion« spricht – man könne an ihr konkret zugrunde gehen, gleichzeitig sei sie aber »gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen« – und ihr unter anderem die »aggressive[...] Montage« als Protestmittel des Individuums entgegensetzt,⁴ wird Stalingrad in den rahmenden Paratexten der 1978er Fassung als ein »Gemachtes« aufgefasst, dem man mit einfachem Faktenwissen nicht beikommen könne. In diesem Sinne werden eingangs des Textes die Lesenden instruiert, das Buch »gegen den Strich« zu lesen, »so antirealistisch wie die Wünsche und die Gewißheit, daß Realitäten, die Stalingrad hervorbringen, böse Fiktionen sind.«⁵ Und in der ebenfalls neu hinzugekommenen »Nachbemerkung« wird der Unterschied zum Dokumentarismus als faktenbasiertes Verfahren klar benannt. Dabei scheint Kluge zunächst dem Begehren seiner Kritiker nachzukommen, etwas zu den von ihm verwendeten Dokumenten zu sagen. Doch das täuscht. Tatsächlich bleibt die Nennung der »Quellen« geradezu absurd oberflächlich, und es verwundert nicht, wenn der Text dokumentarische Rezeptionserwartungen schließlich ausdrücklich zurückweist. Wenngleich »die im Buch beschriebenen Szenen dokumentarisch belegt werden« könnten, sei dies für seine Bedeutung letztthin nicht relevant (»Das Buch wird dadurch nicht dokumentarischer.«). Kein Dokument und kein einzelner Mensch könnten das Geschehen von Stalingrad, die »Maschinerie von 300000 Menschen«, epistemologisch adäquat erfassen. Es bleibe daher nur der Weg über die Erzeugung einer (zweiten) Fiktion, die den Lesenden die Möglichkeit biete, sich kreativ in das historische Unglücksgeschehen zurückzu-

4 Kluge, Alexander: »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft.«, in: Ders., In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, hg. v. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 114–134, hier S. 127f.

5 Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung*. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1978, S. 7. Im direkten Anschluss an die zitierte Stelle wird der »Protestgrund: für die Herstellung des Buches hervorgehoben: »Daß ich auf Stalingrad beharre, hat den Protestgrund, daß Erinnerungslosigkeit unreal ist.« In der jüngsten Fassung des Textes, der Version der *Chronik der Gefühle* (2000), wird der zitierte Passus aus dem Abschnitt »Nachricht« herausgelöst und dem Gesamttext als eine Art Rezeptionsanleitung isoliert vorangestellt. Vgl. Kluge, Alexander: »Schlachtbeschreibung. Organisatorischer Aufbau eines Unglücks«, in: Ders., *Chronik der Gefühle*, 2 Bde., Bd.1: Basisgeschichten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 509–793, hier S. 511. Entsprechend dieser Umstellung verschwindet die Nennung des Autornamens am Ende von »Nachricht«. Um die verschiedenen Fassungen in Kurztiteln voneinander abzugrenzen, wird im Folgenden für die 1978er Ausgabe die Sigle SB 1978 verwendet und für die Version der *Chronik der Gefühle* die Sigle SB 2000. Nachweise von wörtlichen Textziten aus diesen Ausgaben erfolgen in Klammern im Haupttext.

versetzen: »Das Buch, wie jede Fiktion (auch die aus dokumentarischen Material bestehende), enthält ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt.« (SB 1978, S. 368)

Was sich hier im Spannungsfeld zwischen Stalingrad als ›böser‹ Fiktion und der wenn nicht ›guten‹, so doch auf einem »Protestgrund« (SB 1978, S. 7) beruhenden Fiktion des Textes abzeichnet, weist in den Kern des po(i)etischen Verfahrens, das Kluge in *Schlachtbeschreibung* verfolgt. Will man es mit einem Begriff des Autors selbst beschreiben, so ließe sich sagen, dass im Buch eine ›aggressive Montage‹ vorliegt, die ihre epistemologische und künstlerische Dignität daraus gewinnt, dass sie sich kritisch-reflexiv sowohl auf das dokumentarische Material selbst als auch auf das (de-)konstruktive Verfahren seiner Präsentation im Text bezieht. Dies vorausgesetzt, reicht es offensichtlich nicht hin, *Schlachtbeschreibung* eine ›anti-fiktionale‹ Ausrichtung zu attestieren, wie dies in der Forschung getan wurde.⁶ Kluges Textstrategie erschöpft sich nicht in der kritischen Imprägnierung der Lesendenperspektive »gegen die kulturellen Fiktionen, die die Abstraktion des Menschen mythisieren oder leugnen«.⁷ Vielmehr zeichnet den Text aus, dass er sich als ein ›antirealistisches‹ künstlerisches Produkt in seinen ideologischen, philosophischen und ästhetischen Voraussetzungen fortgesetzt selbst beobachtet – weshalb es in der Analyse auf die Beleuchtung der eingebauten metareflexiven Elemente und ihrer Funktionalisierung im ›Gitter‹ der montierten Texte und Bilder insbesondere ankommt.

Um die besondere Relevanz dieser Funktion in *Schlachtbeschreibung* aufzuzeigen, soll im Folgenden ein einzelnes Element für die nähere Untersuchung exemplarisch herausgegriffen werden. Es handelt sich um den Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)«, den Kluge erstmals 1978 im Rahmen der umfassenden Neubearbeitung des Buches eingefügt hat. Mag diese Einfügung als solche einen textgenetischen Index setzen, der die Frage nach der syntagmatischen und paradigmatischen Einbindung des Abschnitts nach sich zieht, so treten im Fall von »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« weitere Faktoren hinzu, die die genauere Untersuchung lohnenswert erscheinen lassen. Auf medialer Ebene fällt auf, dass es sich um den ersten Abschnitt handelt, in dem Kluge nicht mehr – wie in den Ausgaben der 1960er Jahre noch durchgehend – allein auf das Medium Text setzt, sondern Bilder und Texte so ineinander

6 Den Begriff des ›anti-fiktionalen‹ Schreibens Kluges findet sich bei Stefanie Carp, die ihn wiederum von Dietmar Kamper übernimmt: »Ich schlage vor, Kluges Schreibweise nicht dokumentarisch zu nennen, sondern wie Dietmar Kamper es in einem Aufsatz vorschlägt: anti-fiktional.« S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 110. Die Referenzstelle bei Dietmar Kamper findet sich in Ders.: »Phantastische Produktivität. Gedanken zur Konzeption eines erweiterten Arbeitsbegriffs bei Alexander Kluge: Phantasie?« in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), Alexander Kluge (Materialien), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 279–288, hier S. 287.

7 S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 110.

montiert, dass ein im Rahmen der Textgeschichte neuartig wirkender intermedialer Zusammenhang entsteht.⁸ Insofern in der Forschung gerade von diesen Elementen gesagt wurde, sie hätten die »pure Textmaschine« der frühen Fassungen aufgebrochen und für die Rezeption »wieder zugänglich« gemacht,⁹ scheint das Intermediale dabei einen umfassenden konzeptuellen Richtungswechsel im Werk anzuzeigen. Kluge selbst hat in späteren Einlassungen betont, dass er seinen Zugang zum Material im Laufe der Zeit verändert habe. *Schlachtbeschreibung*, so heißt es in dem 2012 erschienenen Hörspiel *Chronik der Gefühle*, sei als Buch ein »Problem«.¹⁰ Zwar sei die »Idee [...], Dokumentarromane zu schreiben, eine gute Idee« gewesen. In der Umsetzung habe er, Kluge, zunächst jedoch auf eine Form von »Planwirtschaft« gesetzt, die sämtliche Aspekte des Textes – und nicht zuletzt dessen Ästhetik – unter den »Sinnzwang« der Dokumente gestellt habe.¹¹ Gegen diesen »Vor-68er-Wille[n]« zur totalen Verdichtung des Materials habe er später eine »Balance« einzurichten versucht zwischen den vorhandenen Elementen einerseits und solchen Elementen und Verfahren andererseits, die den Lesenden vom Druck der Textkonzentrate befreien und neue Spielräume der Narration und ästhetischen Gestaltung erschließen sollten.

Wenn dies so zutrifft, stellt der Blick auf »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« Erkenntnisse auf zwei Ebenen in Aussicht: Erstens ist zu fragen, wie sich das intermediale Konzept des Abschnitts zu den Strategien der ›Gegen‹-Dokumentation verhält, die den umgebenden Text von *Schlachtbeschreibung* prägen. Wie, wo und in welcher Absicht greift Kluge in die kompakte ›Textmaschine‹ des Stalingrad-Buches ein? Was geschieht mit den vorhandenen Diskursen und Verfahren, wenn sie in eine andere ästhetische Matrix überführt werden? Der zweite Untersuchungsaspekt bezieht sich auf die metareflexive Bedeutung des Abschnitts. Aufgrund der besonderen kompositorischen Dichte und exponierten Stellung im Werk lässt sich vermuten, dass »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« einen privilegierten Ort für die Verhandlung

8 Angebahnt wird die Strategie der Verknüpfung von Texten und Bildern bereits im vorangehenden Abschnitt »Richtlinien für den Winterkrieg«, in den Kluge 1978 eine vorher nicht vorhandene Abbildung einfügt (»Winterschutz für Grenadiere«). Dominant wird das Moment des Intermedialen aber erst im neuen Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)«.

9 S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 134. Carp bedauert dies freilich: Die reine Textfassung sei der »sprachliche[n] Verfaßtheit des Krieges«, seiner »Fremdheit und Unanschaulichkeit« wesentlich angemessener (ebd.). Im Gegensatz dazu soll im vorliegenden Aufsatz der ästhetisch-reflexive Mehrwert der ›neuen‹ Elemente aufgezeigt werden.

10 Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle. Schlachtbeschreibung*. Hörspiel. Bearbeitung und Regie von Karl Bruckmaier, Bayrischer Rundfunk 2009, online abrufbar unter <https://www.ardmediathek.de/radio/H%C3%B6rspiel-Pool/Alexander-Kluge-Chronik-der-Gef%C3%BChle-S/Bayern-2/Audio-Podcast?bcastId=7263856&documentId=53729146> vom 07.02.2020.

11 Ebd.

der ästhetischen Neuformatierung von *Schlachtbeschreibung* darstellt. Verfolgt man die Spuren, die der Text dabei legt, so stößt man auf Konzepte und Motive, die aus der Literatur des russischen Futurismus, genauer aus dem Werk des experimentellen Dichters Velimir Chlebnikov (1885–1922) stammen. Dies mag dem deutschsprachigen Publikum als eher entlegene Referenz erscheinen, kann vor dem Hintergrund der konzeptuellen Anlage und Bedeutung des Abschnitts jedoch kaum überraschen: Dort, wo es um die Auslotung der ästhetischen, ideologischen und philosophischen Bedingungen seines (neuen) Schreibens geht, kehrt Kluge an die Ursprünge der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zurück, um dort etwas über die Beziehungen von ›Antirealismus‹ und Konstruktion, Utopie und Material in Erfahrung zu bringen.

2. »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)«: Position im Text

Im multidirektionalen, ›kreisförmigen‹ Aufbau von *Schlachtbeschreibung* unterhält »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« – wie jeder andere Abschnitt des Buches auch – eine solche Vielzahl von Beziehungen zu anderen Textelementen, dass es um eine erschöpfende Beschreibung seiner strukturellen Einbindung hier gar nicht gehen kann.¹² Genannt werden sollen daher nur einige der wichtigsten Relationen. Auf syntagmatischer Ebene lässt sich feststellen, dass Kluge den Abschnitt zwischen zwei Elementen der in den 1960er Jahren ursprünglich hergestellten ›Textmaschine‹ einfügt. Ihm voraus geht »Richtlinien für den Winterkrieg«, das gegenüber den früheren Fassungen einige Positionen nach vorne rückt; und es folgt der Abschnitt »Die Praktiker«, der dafür ebenfalls um einige Positionen nach vorne verschoben wird.¹³ Insgesamt ergibt sich damit eine Struktur, die der zeitlichen Logik ›Vor der Schlacht – in der Schlacht – nach der Schlacht‹ folgt. Während »Richtlinien für den Winterkrieg« als bürokratisches Dokument die Ideologie der Heeresleitung im Vorfeld von Stalingrad dokumen-

12 Zur Kreis- bzw. Kugelförmigkeit der Texte Kluges als Verfahren der »Vervielfältigung von Reflexions- und Kommentarverhältnissen innerhalb des Werks« vgl. Walzer, Dorothea: Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge, München: Wilhelm Fink 2017, S. 128.

13 »Richtlinien für den Winterkrieg« befindet sich in den Ausgaben der 1960er Jahre an dritter Position hinter »Rechenschaftsbericht« und »Pressemäßige Behandlung«. »Die Praktiker« heißt in diesen Ausgaben noch »Wie wurde das Desaster praktisch aufgefaßt?« und rangiert an fünfter Position hinter den genannten Abschnitten sowie dem Abschnitt »Militärgeistliche Behandlung«. Vgl. als letzte Referenzausgabe vor dem großen Textumbau Ende der 1970er Jahre das Inhaltsverzeichnis in Kluge, Alexander: Der Untergang der Sechsten Armee (Schlachtbeschreibung), München: Piper 1969, S. 375.

tiert – die Erfahrung lehre, »daß deutsche Soldaten [...] dem naturverbundenen, urwüchsigen Russen auch im Winter überlegen sind und ihn nicht nur abwehren, sondern auch im Angriff vernichten können« (SB 1978, S. 13) –, präsentieren die Interviews in »Die Praktiker« nachträgliche Erinnerungen von namenlosen Offizieren und Soldaten an den Winterkrieg in Russland, dessen hier greifbar werden- de Schrecken im krassen Gegensatz zum lakonischen Ton der zitierten Aussagen stehen. Die Geschichte vom Obergefreiten Metzger, die in »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (1932)« erzählt wird, zielt dagegen auf die subjektive Erlebnisgegenwart eines Soldaten in Stalingrad. Wie die Lesenden erfahren, hat sich Metzger vor den in die Stadt eindringenden russischen Truppen in die Kanalisation geflüchtet, wird dort jedoch »ausgeräuchert« und muss den Gang in die Gefangen- enlager im Osten antreten.¹⁴ Im Zusammenspiel der Elemente markiert der Ein- satz des Erzählens in dem für Kluge typischen Format des »Lebenslaufes«, begleitet vom Einsatz Präsenz stiftender Bilder (auf die später näher eingegangen wird), einen scharfen Kontrast zur anonymisierenden Tendenz der umgebenden »Doku- menten«. Metzger ist die erste konkrete, mit einem Namen, einem rudimentären Schicksal und einem Gesicht versehene Figur, auf die die Lesenden in *Schlacht- beschreibung* stoßen.¹⁵ In dieser Rolle wird er zum Bezugspunkt eines alternativen, »anti-realistischen« Erzählkonzepts, das die Anonymität der Dokumente suspen- diert, um zur Essenz einer von der Macht und ihren Protokollen verdrängten in- dividuellen Erfahrung vorzudringen (oder mit Kluge: eine Bewegung der »Phan- tasie« in Richtung Stalingrad zu ermöglichen). Im Syntagma bildet der Abschnitt damit einen Kulminationspunkt der kritischen Textbewegung. Wie an anderen Stellen auch, hier allerdings besonders eindringlich, zielt Kluge mit »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (1932)« auf die Dekonstruktion mythi- scher Erzählschemata. Die »dreiteilige Plotstruktur« des typischen Heldenepos, bestehend aus der Anbahnung des Kampfes samt Vorstellung der Helden, dem Schlachtgeschehen als solchem und dem Loblied auf die gefallenen oder heim-

14 Vgl. SB 1978, S. 26f.

15 Diese Konkretheit gilt trotz oder gerade wegen der mutmaßlichen Fiktivität der Figur: Anders als die namenlosen Funktionsträger in den Dokumenten, anders aber auch als das authenti- sche historische Personal des Romans, etwa auch schon in der Eingangssequenz »Nachricht«, wird die Metzger-Figur von Kluge mit einem (bruchstückhaften) »Lebenslauf« ausgestattet, der eine Partizipation an der individuellen Erfahrung der Figur seitens der Lesenden überhaupt erst möglich macht. Zu den Kluge'schen »Lebensläufen«, paradigmatisch entfaltet in des Autors gleichnamiger Publikation von 1962, vgl. Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Litera- tur und Kunst um 1970, Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 82–133. Außerdem Vogt, Ludgera: »Der montierte Lebenslauf. Soziologische Reflexionen über den Zusammenhang von Kluges »Lebensläufen« und der Form des Biographischen in der Moderne, in: Schulte, Christian (Hg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien, Osnabrück: Universitäts- verlag Rasch 2000, S. 139–153.

kehrenden Kämpfer, wird zu Beginn des Buches in ihrer äußerlichen chronologischen Ordnung zwar reproduziert, inhaltlich-konzeptuell jedoch unterwandert.¹⁶ Die in den Kampf ziehenden ›Helden‹ von »Richtlinien für den Winterkrieg« entpuppen sich in der Montage als reine Konstruktionen rassistisch-militärischer Ideologie, denen kein ›realer‹ Mensch entspricht; der in Stalingrad kämpfende ›Held‹ Metzger etwa kämpft gar nicht, sondern sucht nach einem Versteck, um sein Leben zu retten; und die in den Interviews zu Wort kommenden ›Praktiker‹ sprechen eine – im Zusammenhang abgründig wirkende – Sprache der instrumentellen Vernunft, die weder zum Ausdruck der von ihnen erlebten Schrecken noch zur nachträglichen Herstellung eines Heldenmythos taugt. An ihnen mögen die ›realen‹ Spuren martialischer Indoktrination ablesbar sein, gerade deshalb jedoch entbehren ihre Aussagen der Essenz, aus der Erzählungen gemacht sind.

Auf paradigmatischer Ebene sollen hier vor allem zwei Relationen herausgestellt werden. Die erste betrifft die Semantik der Kälte, die in der Kluge-Forschung seit Längerem schon Thema ist. Wie Dietmar Voss betont hat, begreift Kluge Stalingrad als ein »von der Geschichte selbst hervorgetriebenes Symbolfeld der Kälteerziehung«, wobei sich Spuren desselben auf allen Ebenen des Werkes ausmachen ließen.¹⁷ Die Erzählung vom Obergefreiten Metzger deutet Voss in diesem Zusammenhang als konzentrierte Auseinandersetzung Kluges mit den Paradoxien der zivilisatorischen Moderne. Die Figur begeben sich ins symbolische Zentrum der Kälte, nach Stalingrad, weil es ihr dort ›wärmer‹ vorkomme als in den menschenleeren Gebieten ringsum. So heißt es in *Schlachtbeschreibung*:

Dort im Osten saß die Mehrheit. Ihm [Metzger] schien die Richtung Stalingrad ›wärmer‹ als die West-Steppe oder das Flußufer bei Tschernyschewskaja [...]. Der innere Grund, warum ihn die Stellungen der Mehrheit im Osten, in Stalingrad, das er sich als *städtisches Gelände* vorstellte (er war ja nie dort gewesen), d. h. also:

16 Auf die Relevanz des triadischen Strukturmodells mythischen Erzählens für *Schlachtbeschreibung* verweist Kumpfmüller, Michael: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos, München: Wilhelm Fink 1995, S. 68. Die These von Winfried Siebers, dass die »drei Zeitebenen [...] in der literarischen Montage nicht chronologisch fortlaufend, sondern gegeneinander versetzt und sich durchkreuzend angeordnet« seien, trifft auf den Gesamttext sicher zu, nicht aber auf den hier genauer betrachteten Abschnitt, der eben gerade chronologisch angeordnet ist. Siebers, Winfried: »Was zwei Augen nicht sehen können. Wahrnehmungsweisen, Möglichkeitssinn und dokumentarisches Schreiben in Alexander Kluges ›Schlachtbeschreibung‹«, in: Schulte, Christian (Hg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 155–173, hier S. 159.

17 Voss, Dietmar: »Augen des Lebendigen, tiefgekühlt. Streifzüge durch Alexander Kluges Erzählwerk«, in: Merkur 44 (1990), S. 282–297, hier S. 284f. Zur ›Kälte‹ bei Kluge vgl. auch C. Zeller: Ästhetik des Authentischen, S. 85f.; Streckhardt, Christoph: Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln, Tübingen: Gunter Narr 2016, S. 102–106.

Grundlage seines (nachträglich betrachtet falschen) Entschlusses datiert nicht vom gleichen Tage. Fest stand nur: er wollte unbedingt *zu den anderen hin*, da wo die waren. (SB 1978, S. 29 [Herv. i. O.])

Laut Voss – und dieser Deutung ist sicher zuzustimmen – zeigt Metzgers Bewegung damit nicht nur, dass die militärische Erziehung zur Kälte (»Richtlinien für den Winterkrieg«!) am angeborenen Wärmebedürfnis des Menschen scheitert. Auch erweise sich, dass im »Innersten der Kälteräume der Moderne« tatsächlich große Hitze herrsche.¹⁸ Auch in Stalingrad lodere »eine Glut vorsprachlicher, intimer Kollektivität, die der Prozeß der industriellen Moderne mit seinen von Menschenmassen überfüllten Großstädten, Fabriken, Kinos und Sportarenen, mit der ungeheuren Entfesselung technologischer, gesellschaftlicher und libidinöser Energieströme [...] unwiderstehlich hervortreibt.«¹⁹ Dass sich Metzger das ihm unbekannte Stalingrad, wie zitiert, als »städtisches Gelände« vorstellt und dass diese Vorstellung in ihm ein Wärmegefühl auslöst, passt in dieses Bild: Die Kälte der modernen Zivilisation und des industrialisierten Krieges sind bei Kluge auf das Wärmebedürfnis des Menschen dialektisch bezogen: Sie stehen als Realität am Ende einer Kette »katastrophaler« zivilisatorischer Entfremdungsprozesse, resultieren im Kern jedoch – tragischerweise – aus dem »antirealistischen« Konglomerat der menschlichen Wünsche, Hoffnungen und Bedürfnisse.²⁰

Die zweite paradigmatische Relation schließt hier direkt an. Zwischen die beiden Teile der Erzählung vom Obergefreiten Metzger fügt Kluge einen in Anführungszeichen gesetzten Satz ein, der den Blick des Lesenden auf die historischen Entstehungsbedingungen von Stalingrad lenkt: »Die Ursachen liegen 72 Tage oder 800 Jahre zurück.« (SB 1978, S. 29). Dieser Satz greift zitathaft einen Diskurs auf, der in Schlüsselpassagen der Neufassung von 1978 eine wichtige Rolle spielt. Gleich eingangs des Buches, nämlich im neu hinzugefügten Abschnitt »Nachricht«, findet sich eine Reflexion auf die doppelte Motivation des historischen Geschehens. Wer sich frage, wieso hunderttausende Männer »an ein Fluß-

18 D. Voss: »Augen des Lebendigen, tiefgekühlt«, S. 285.

19 Ebd.

20 Auf dieser Kluge'schen Variante einer »Dialektik der Aufklärung« basiert anscheinend das gesamte kritische Geschichtsprogramm des Buches. Theoretisch entfaltet hat Kluge es zeitlich parallel in seiner mit Oskar Negt verfassten Abhandlung *Geschichte und Eigensinn* (erstmalig 1981). Hier wird die deutsche Geschichte als Produkt der »toten Geschlechter« beschrieben, die eine von ihnen nicht intendierte katastrophale Realität hervorgebracht hätten. Würde man diese Geschlechter nach den Ergebnissen ihres Tuns befragen, so »ergäbe sich eine eindeutige Antwort: Es ist unmöglich, sich mit den Resultaten zu identifizieren. Die Antwort heißt: ›So haben wir das alles nicht gewollt.« (Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Bd. II: *Geschichte und Eigensinn*, München: Zweitausendeins 2001, S. 500f.

ufer, an dem keiner dieser Menschen irgend etwas zu suchen hatte« (SB 1978, S. 8), gezogen seien, müsse bei der Suche nach einer Antwort zwischen kollektiven und individuellen Ursachen unterscheiden. Auf der sozialen Makroebene, so Kluge, seien es »Arbeitskraft, Hoffnungen, Vertrauen, der unabweisbare Wille, in der Nähe des Realitätssinns zu bleiben – einmal durch die Mangel von 800 Jahren Vorgeschichte gedreht –, vor allem: in Gesellschaft zu verharren, der die 300000 Mann auf die Märsche in die Steppen Südrusslands« geführt habe (ebd.). Von diesem seit dem Mittelalter laufenden Prozess des »quasi fabrikmäßig« »Aufbaus eines Unglücks« (ebd.) müsse die individuelle Geschichte – im Fall Metzgers: die »72 Tage« zwischen der Entscheidung, in den Kessel zu gehen, und der Gefangennahme – allerdings als etwas schlechthin Inkommensurables abgehoben werden: »Die menschlichen Reaktionen darauf [auf den organisatorischen Aufbau eines Unglücks, S. Z.] bleiben privat. Sie addieren sich nicht fabrikmäßig.« (Ebd.) Die Relevanz dieser Unterscheidung für die Neufassung von *Schlachtbeschreibung* geht aus dem Material klar hervor. Sie erweist sich dort, wo Kluge die Schicht der kollektivierenden Dokumente durchbricht, um individuelle »Lebensläufe« zu präsentieren. Und dies ist natürlich nicht nur im hier besprochenen Abschnitt der Fall. Ein konzeptuelles Parallelstück zur Metzger-Passage liegt etwa in der Erzählung vom Obergefreiten Wieland vor, die sich im letzten Drittel des Buches findet.²¹ Eingelassen ist diese Erzählung in den größeren Abschnitt »Die Wünsche ... sind um 1200 etwas sehr Einfaches«, der die ideologischen und materiellen Asymmetrien in der deutschen Geschichte von Barbarossa bis Hitler analytisch zu durchdringen versucht und dabei auf ein Verfahren der Text-Bild-Montage setzt, das an die Ästhetik von »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« erkennbar anschließt.²² Wer dem Netz paradigmatischer Beziehungen weiter fol-

21 Auch das »aktuelle« Schicksal des Obergefreiten Wieland in Stalingrad wird dabei mit einer historischen Tiefenperspektive überblendet. In der Bewegung der Figur nach Stalingrad, die in diesem Fall eine Bewegung in den Tod bedeutet, manifestiere sich das Handeln, Denken, Wissen und Fühlen seiner Vorfahren seit dem 16. Jahrhundert. Vgl. SB 1978, S. 301f. Die Parallele zwischen Metzger und Wieland wird in Kluges filmischem Werk der späten 1970er Jahre weiter ausgezogen. Im 1979 erschienenen Film *Die Patriotin* meldet sich das herausgesprengte Knie Wielands als autonome Erzählinstanz, die sich über das Gebot des Schweigens und Vergessens emanzipatorisch hinwegsetzt. Vgl. dazu S. Carp: *Kriegsgeschichten*, S. 51–54.

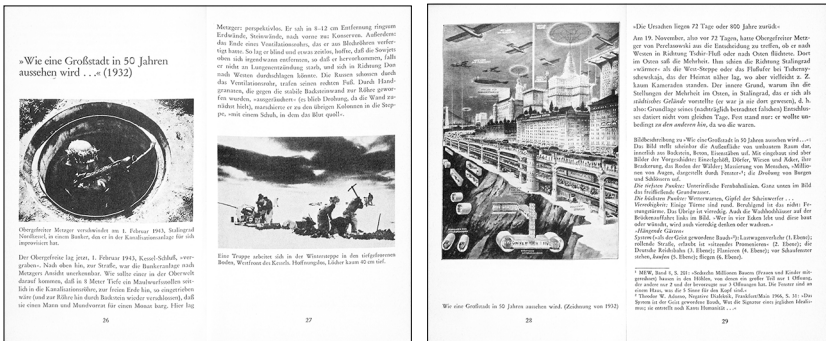
22 Bei dieser Gelegenheit gibt der Text Auskunft über die Herkunft des kritischen Geschichtsdiskurses aus dem Dunstkreis des Frankfurter Instituts für Sozialforschung. Dabei geht es allerdings nicht (explizit) um Adorno und Horkheimer, sondern um eines der heute eher vergessenen Gründungsmitglieder des Instituts: Karl Korsch (1886–1961). Schon beim Titel des Abschnitts handelt es sich um ein Korsch-Zitat, es folgen weitere Zitate im Text und im fünften Unterabschnitt wird Korsch selbst zur Figur, deren Ringen um eine Erklärung für den Blitzkrieg als Aspekt ihres intellektuellen »Lebenslaufes« dargestellt wird. Diesen und andere Korsch-Bezüge bei Kluge einmal systematisch zu untersuchen, wäre ein lohnenswertes Unterfangen, dem sich die Forschung in Zukunft widmen sollte.

gen wollte, müsste unter anderem also an dieser Stelle weiterlesen. Das kann hier allerdings nicht geschehen. Stattdessen soll sich der Fokus nun auf die Analyse der medialen Struktur des ausgewählten Abschnitts richten.

3. Das Foto vom Obergefreiten Metzger

Die von Kluge im Abschnitt verfolgte Strategie der De- und Rekontextualisierung von Text und Bild zielt auf das kritische Aufbrechen dessen, was man als dokumentarischen Zugriff auf die Geschichte bezeichnen könnte. Dies zeigt sich paradigmatisch gleich zu Beginn, wenn der Titel des Abschnitts »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932) vom Bild, auf das er referiert, räumlich so abgerückt wird, dass es eines Umblätterns bedarf, um die Relation überhaupt herzustellen (vgl. Abb. 1 u. 2).

Abbildung 1 und 2: Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, München: Goldmann, 1978, S. 26–29.



Scheint die deiktische Funktion des Titels damit von vornherein gestört, so ist es gerade diese Störung, die die Potenziale einer »gegen den Strich« (SB 2000, S. 511) verfahrenen kritischen Deutung freisetzt. Das Bild des aus einem Stalingrader Gully hervorlugenden Obergefreiten Metzger, das im quasi-emblematischen Aufbau der Buchseite²³ als Supplement des umseitig präsentierten futuristischen Stadt-Entwurfes fungiert, fordert den Lesenden heraus, die im Foto (vermeintlich) abgebildete Kriegsrealität zum utopischen »Antirealismus« der Vedute ins

23 In der Fassung der *Chronik der Gefühle* tritt das emblematische Moment dabei noch deutlicher hervor. Hier wird der Titel zentriert über das Foto gesetzt und dessen Schriftgröße reduziert, was den Eindruck einer Zusammengehörigkeit der beiden Elemente (als Motto und Pictura) verstärkt.

Verhältnis zu setzen – was im Fall einer am theoretischen Überbau des Textes orientierten Lektüre geradezu zwangsläufig auf die Annahme einer dialektischen Beziehung zwischen den Elementen hinausläuft. Wie sieht diese Dialektik aus bzw. welche kritischen Perspektiven ergeben sich aus ihr?

Auf einer ersten Ebene spielt der Text – durch das Einmontieren des Metzger-Fotos in den vom Titel deiktisch eröffneten visuellen Erwartungsraum (»Wie eine Großstadt [...] aussehen wird ...«) – die Spannung aus zwischen dem utopischen Projekt der Moderne vor 1933 (vgl. die ausdrückliche Datierung der Zeichnung auf 1932) und der wenige Jahre später eintretenden Geschichtskatastrophe des Zweiten Weltkriegs. Dass Metzger sich im urbanen Raum bewegt – und, wie schon zitiert, stellt er sich Stalingrad vor seiner Ankunft »als städtisches Gelände« (SB 1978, S. 29) vor –, spielt in der Relation der visuellen Supplemente dabei eine wichtige Rolle: Als in den Katakomben der Stadt operierender Agent des Krieges – Subjekt und Objekt der Gewalt – wird der Obergefreite selbst bzw. wird sein Bild zur Chiffre für das Prinzip der Barbarei, das aus dem zivilisatorischen Aufschwung der Moderne heraus geboren wird.²⁴ Oder anders gesagt: Auch Metzger trägt den utopischen Geist der urbanen Moderne in sich, findet in der Realität von Stalingrad allerdings einen feindseligen, von tödlicher Gewalt geprägten Raum vor, den er mit seiner von »antirealistischen« Impulsen getriebenen »Arbeit« als Soldat selbst mitproduziert hat.

Auf einer zweiten Ebene bezieht der Text in seine dialektische Bewegung auch die Gegenwart den Lesenden mit ein. Eine einfache Rechnung ergibt, dass laut der Prognose des Titels die Großstadt der Zukunft ihre im Bild gezeigte Gestalt im Jahr 1982 erlangt haben soll. Aus der Sicht der Erstlesenden der 1978er Neufassung ergibt sich damit zum einen die Gelegenheit eines Abgleiches der Stadt-Utopie von 1932 mit dem aktuellen Zustand bundesdeutscher Städte, zumal Frankfurts im Übergang zum Wolkenkratzerzeitalter.²⁵ Zum anderen entfaltet das visuelle Supplement der futuristischen Zeichnung, das Foto des Obergefreiten Metzger, in diesem Zusammenhang eine überaus bedrohliche Wirkung. Es gehört zu den

24 Als bewaffneter, gleichwohl nach Schutz suchender Soldat und Mensch verkörpert Metzger beide Seiten der komplexen Dialektik des Krieges. In *Geschichte und Eigensinn* legen Negt und Kluge für den »Real-Begriff« des Krieges fest, dass er aus verschiedenen Begriffsteilen bestehe, die »miteinander arbeiten oder kämpfen«: »Der Begriffsteil ›Ich will überleben‹ von Kellerinsassen während eines Luftangriffs und der Begriffsteil ›Die Stadt ausradieren, den Job korrekt ausführen‹ bilden eine Situation, einen Erfahrungsgehalt.« Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Der unterschätzte Mensch*, Bd. II: *Geschichte und Eigensinn*, S. 97 (im Original mit Fettdruck statt Kursivsetzung).

25 Auf die Architektur Frankfurts konzentriert sich Kluge im Ende der 1970er Jahre entstehenden Film *Die Patriotin*, wenn er dort in einer langen Sequenz – musikalisch unterlegt von Jean Sibelius' *Schwan von Tuonela* – die Fassaden der innerstädtischen Einkaufszentren und Bürotürme abfilmt.

die Neubearbeitung des Buches prägenden geschichtsphilosophischen Überzeugungen des Autors, dass die dialektische Bewegung der ›deutschen‹ Moderne in Stalingrad 1943 nicht ihr Ende gefunden hat, sondern dass sie sich bis in die bundesrepublikanische Gegenwart und Zukunft fortsetzt.²⁶ Aus diesem Grund fügt Kluge der Neufassung von 1978 Abschnitte hinzu, in denen es etwa um den mit nuklearen Mitteln geführten Kalten Krieg²⁷, um den Geschichtsdiskurs in bundesdeutschen Schulen und Hochschulen²⁸ oder auch um den sogenannten ›deutschen Herbst‹ von 1977 geht.²⁹ Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund erhält auch der qua Montage bewerkstelligte Vorgriff auf einen neuerlichen Krieg im urbanen Raum einen nennenswerten Grad an Konkretheit, der etwaige Sicherheits- oder Nichtbetroffenheitsgefühle des bundesrepublikanischen Publikums kritisch in Frage stellt: Wer den Windungen der Kluge'schen Dialektik bis zu diesem Punkt folgt, setzt seinen Fuß möglicherweise nicht mehr auf einen Gully, ohne dabei an den Abgrund von Angst, Schmerz und kriegszerstörerischer Gewalt zu denken, der ›unterhalb‹ der zivilisatorischen Oberfläche der Stadt lauert.

Bestimmt auf diese Weise die Montage den Umgang der Lesenden mit dem Metzger-Foto als ›Dokument‹, so ist es im emblematischen Binnenverhältnis der Elemente letztlich die Subscriptio, die die Bedeutung des Fotos diskursiv festzuschreiben scheint. Wie die Forschung festgestellt hat, setzt Kluge bei der narrativen Semantisierung der Fotografie auf die allgemeine Lesekonvention, die im Fall dokumentarischer Texte (Geschichtsbücher, Zeitungen etc.) prinzipiell von einer semiotischen Zusammengehörigkeit von Bild und darunter stehendem Text ausgeht. Wenn der aus einem Gully hervorschauende Soldat in der Bildunterschrift als »Obergefreiter Metzger« identifiziert wird, wenn dem abgebildeten Ereignis zudem ein genaues Datum und ein genauer Ort zugewiesen wird (»am 1. Februar 1943, Stalingrad Nordkessel«) und wenn diese Informationen in der Fassung der *Chronik der Gefühle* schließlich durch die Abkürzung »Abb.« indexikalisch unmissverständlich auf das Foto bezogen werden (SB 2000, S. 527), dann »sehen wir in dem abgebildeten Soldaten nun den Obergefreiten zur angegebenen Zeit am angegebenen Ort«.³⁰ Der Bruch mit der dokumentarischen Konvention entsteht

26 Zu dieser Aktualisierungstendenz vgl. S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 130–135.

27 Vgl. den Abschnitt »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren«, in den ein Textsegment aus dem 1973 erschienenen Buch *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* einmontiert ist (SB 1978, S. 262–280).

28 Vgl. den Abschnitt »Der Bau von Begriffshütten«, in dem unter anderem die aus dem Film *Die Patriotin* bekannte fiktive Geschichtslehrerin Gabi Teichert auftritt (SB 1978, S. 292–296).

29 Vgl. den Abschnitt »Stalingrad als Nachricht« (SB 1978, S. 297–299).

30 So Weidauer, Friedemann J.: Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1994, S. 106. Zum Text-Bild-Verhältnis an dieser Stelle vgl. auch Visch, Marijke: »Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand

an dieser Stelle also nicht auf formaler Ebene. Dass er trotzdem vorhanden ist, erkennt der/die Lesende erst auf den zweiten Blick, nämlich durch aufmerksame Textarbeit. Wie dem Bericht von Metzgers Verschwinden im Kanalisationsschacht entnommen werden kann, ist der Obergefreite bei dieser Aktion, wie auch schon zuvor in der Steppe vor Stalingrad, ganz allein (daher auch die Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Gemeinschaft): Sein Unterschlupf, so heißt es im Text, bietet Raum nur für »einen Mann«, und auch bei der improvisierten Erschließung desselben arbeitet Metzger ganz »für sich« (SB 1978, S. 26). Kann nach der Lektüre mithin ausgeschlossen werden, dass es sich bei dem auf dem Foto festgehaltenen Geschehen tatsächlich um den Moment von Metzgers Abtauchen im Gully handelt – es widerspricht geradewegs den Informationen des Textes, anzunehmen, dass »einer zum Festhalten dieser [...] Episode mit der Kamera bereit stand« –,³¹ so wirft dies Fragen nach dem Authentizitätsstatus des Fotos auf. Je nach Einstellung der Lektüre können diese Fragen auf abstrakter Ebene angesiedelt sein: Was geschieht mit einer fotografischen Abbildung im Text, wenn der materiell, medial und diskursiv produzierte dokumentarische Authentifizierungsautomatismus gestört ist? Verliert das Foto seine dokumentarische Funktion ganz – etwa weil wir es als Täuschung erkennen und aus unserem auf ›Wahrheit‹ ausgerichteten Textzugang ausschließen – oder transformiert diese sich nur – etwa weil wir erkennen, dass hier ein deutscher Soldat des Zweiten Weltkriegs in einer vergleichbaren Situation abgebildet ist, dass das Bild also *etwas* zeigt, das mit dem erzählten Geschehen zu tun hat? Oder: Haben die Lesenden eines avantgardistisch-experimentell gestalteten Textes überhaupt den Anspruch, auf epistemisch belastbare ›Dokumente‹ zu stoßen? Geht es ihnen nicht von vornherein vielmehr um das vom Autor inszenierte Spiel mit den materiellen, medialen und diskursiven Produktionsmechanismen dokumentarischer ›Wahrheit‹?

Auf einer eher konkreten Ebene sind dagegen die Fragen angesiedelt, die die Bedeutung der medialen Konstellation für die Erzählung vom Obergefreiten Metzger betreffen. Die Tatsache, dass das Foto die Anwesenheit eines intradiegetischen Beobachters – nämlich des Fotografen – suggeriert, während die Erzählung diese bestreitet, hat Einfluss auf unsere Wahrnehmung der geschilderten Situation. Durch die Betrachtung des abgebildeten Soldaten, den wir laut Bildunterschrift für Metzger halten sollen, wird uns nicht nur klar, dass fotografische Dokumentation etwas mit Präsenz zu tun hat, sondern es wird uns auch das Paradox bewusst, dass diese Art von Dokumentation in einer Situation totaler existenzieller Vereinzelung nicht (oder zumindest *so* nicht) vorkommen kann. Für die über das Bild vermittelte ›Nähe‹ des Lesenden zum Obergefreiten heißt

von Alexander Kluges ›Schlachtbeschreibung‹, in: T. Böhm-Christl: Alexander Kluge (Materialien), S. 40.

31 F.J. Weidauer: Widerstand und Konformismus, S. 106f.

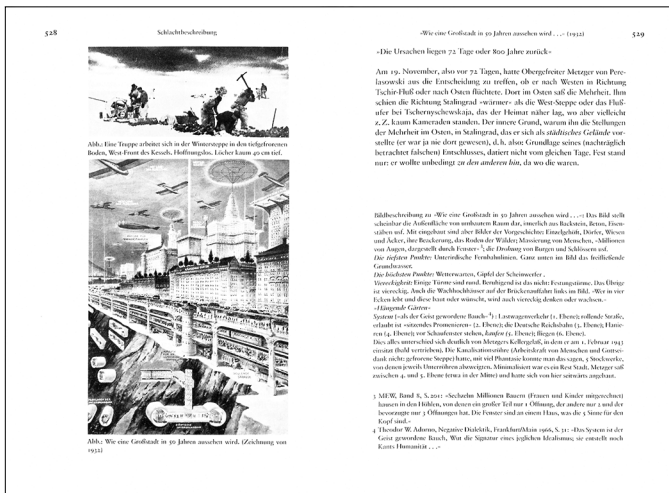
das, dass diese sich in der Lektüre gewissermaßen selbst dekonstruiert. Wenn das Foto im intermedialen Zusammenhang zur Bildung jenes im Nachwort erwähnten fiktionalen Gitters beiträgt, »an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt« (SB 1978, S. 368), so eben nur unter der Voraussetzung, dass die Lesenden zugleich auch Einsicht in die Unmöglichkeit erhalten, diesen Ort und seine (mehr oder weniger) vergessenen Menschen auf medialem Wege *tatsächlich* zu erreichen. Auch an dieser Stelle gilt damit, was im späteren Abschnitt »Stalingrad als Nachricht« einigermaßen apodiktisch festgestellt wird: »Es gibt keinen einzigen Menschen in Deutschland, der so fühlt, sieht oder denkt wie irgendeiner der Beteiligten 1942.« (SB 1978, S. 298, i. O. fettgedruckt).

4. Das wandernde Bild: Soldaten in der Wintersteppe

Beim Vergleich der Fassungen von *Schlachtbeschreibung* fällt auf, dass sich die Aufteilung von Text und Bildern in der jüngsten Ausgabe verändert hat. In der Version der *Chronik der Gefühle* nämlich umfasst der Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« durch den Wechsel vom kleineren Taschenbuchformat ins größere DIN-A5-Format insgesamt nicht mehr fünf, sondern nur noch drei Seiten. Dadurch kommt es zu einer Verschiebung der Haupttextsegmente, die in der *Chronik* nun nicht mehr auf vier, sondern auf zwei Seiten verteilt sind und dabei die anachronische Zweiteilung der Erzählung (Metzger in Stalingrad/Metzgers Weg nach Stalingrad) grafisch unterstreichen. Größeren Einfluss auf die intermediale Struktur des Abschnitts hat allerdings ein anderer Effekt, nämlich der »Seitensprung« des Fotos von den Soldaten in der Wintersteppe. Ist dieses in den Ausgaben nach 1978 dem Textsegment auf der ersten Doppelseite zugeordnet bzw. bildet dessen Abschluss, so rückt es in der Fassung der *Chronik der Gefühle* umseitig in eine Art Bildsäule ein, um dort seine neue Position lotrecht über der futuristischen Stadt-Ansicht einzunehmen.

Was macht das mit dem Text bzw. der leser_innenseitigen Wahrnehmung desselben? Zunächst ist festzustellen, dass Kluge mit der Verschiebung des Bildes eine ästhetisch relativ spannungsarme Montagekonstruktion auflöst, um sie in eine tendenziell spannungsreichere zu überführen. In der 1978er Fassung bilden auf der ersten Doppelseite zwei fotografische Abbildungen von (angeblichen) Stalingrad-Ereignissen einen homogenen Rahmen für den Text, während auf der zweiten Doppelseite mit der Vedute ein gezeichnetes Bild, das nicht Stalingrad zeigt, seinen eigenen Raum erhält. Indem in der *Chronik* nun das Foto der Soldaten in der Wintersteppe mit der futuristischen Zeichnung zu einem grafischen Komplex verbunden wird, entstehen formale wie inhaltliche Irritationspotenziale, die – einmal mehr – zur Herstellung dialektischer Relationen auffordern.

Abbildung 3: Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, in: *Chronik der Gefühle*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2000, S. 528–529.



Ausgangspunkt möglicher Deutungen ist dabei das Konzept des ›Schutzraums in der Tiefe‹, das in der Metzger-Episode, wie im Werk Kluges insgesamt, eine zentrale Rolle spielt. Schon in der 1978er Fassung werden die Elemente mit Blick auf dieses Konzept angeordnet. Auf der ersten Doppelseite sehen wir (vermeintlich) Metzger in die Stalingrader Kanalisation absteigen und erkennen darin eine Analogie zum Versuch der Soldaten auf der anderen Seite, »in den tiefgefrorenen Boden« des Westkessels einzudringen (SB 1978, S. 27).³² Dass hier ein dialektisches Beziehungsgeflecht verborgen ist, wird in der 1978er-Anordnung dabei allerdings noch nicht recht deutlich. Eher scheint die Konstellation dort auf die Exposition eines Gegensatzes von Zivilisation und Natur hinauszuweisen.³³ Im letzten Haupttextsegment des Abschnitts, das Kluge in der Fassung der *Chronik* übrigens ins Klein(er)gedruckte der dritten Seite integriert hat, wird der Unter-

32 Bedeutsam sind beide Handlungen gleichermaßen, insofern sie den von Kluge immer wieder thematisierten Übergang einer systematischen ›Strategie von oben‹ zur individuellen, improvisatorischen ›Strategie von unten‹ markieren. Zu diesen von Kluge quasi-theoretisch ausgearbeiteten Facetten der Erfahrungswirklichkeit des Krieges vgl. die auf Kluges *Der Luftangriff auf Halberstadt vom 8. April 1945* bezogenen Ausführungen in Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges, Tübingen: Gunter Narr 1983, S. 143–170.

33 Dies lässt sich auch für die grafische Ebene behaupten. Während das Foto von Metzger in der 1978er Ausgabe durch Text gleichsam ›unterkellert‹ ist (Zivilisation), lauert unterhalb des Wintersteppen-Fotos nur mehr der ›eisige‹ Weißraum der Buchseite (Natur) – ein durchaus eindrücklicher ästhetischer Effekt, der im Zuge des Text-Umbaus verloren gegangen ist.

schied zwischen dem menschengemachten Unterschlupf Metzgers und der Unbarmherzigkeit des russischen Winters herausgestellt: »Die Kanalisationsröhre (Arbeitskraft von Menschen und Gottseidank nicht: gefrorene Steppe) hatte [...] 5 Stockwerke« (SB 1978, S. 30). Es mögen hier die semantischen Gehalte bereits vorhanden sein, die über mehrere intellektuelle Windungen zu jener paradoxen Konstruktion führen, die unter dem Stichwort der ›eiskalten Gluthitze‹ moderner Zivilisation oben bereits angesprochen wurde. Tatsächlich evident wird die dialektische Anlage der Bilder jedoch erst durch die Re-Montage in der *Chronik*. Indem es in der Bildsäule dort nun so aussieht, als würden die Landser mit ihrer mühevollen Arbeit in die ›antirealistische‹ Wirklichkeit der utopischen Stadt vordringen wollen – ein Unterfangen, das in der die Bilder trennenden Textbarriere lakonisch als ›hoffnungslos« (SB 2000, S. 528) eingestuft wird –, entsteht eine zirkuläre Bewegung, in der die elementaren Antriebe und katastrophalen Folgen menschlichen Strebens nach Schutz und Wärme (einmal mehr) kritisch exponiert werden. Wie die heiß-kalten Wirklichkeiten des Krieges und der modernen Zivilisation entstehen – nämlich aus den Hoffnungen, Sehnsüchten und Bedürfnissen des von der Natur und von seinesgleichen bedrohten Menschen –, kann durch die Verschiebung des Bildes ›auf einen Blick‹ gesehen werden.

5. In der Röhre: Metzger und die Stadt der Zukunft (Chlebnikov)

Auf der die futuristische Zeichnung enthaltenden Doppelseite werden die Lesenden mit einer Parallelsetzung vertikaler Bild- und Textarchitekturen konfrontiert, deren konzeptueller Charakter leicht zu erkennen ist. Auf der linken Buchseite findet sich die ›Bildsäule‹ mit dem Foto der Soldaten in der Wintersteppe und der Stadtansicht, unterbrochen von der Bildunterschrift zum oberen Bild (als ›Barriere‹). Auf der rechten Buchseite präsentiert Kluge einen dreigliedrigen Textaufbau, der aus dem zweiten Teil von Metzgers Stalingrad-Geschichte (erste Ebene in der Schriftgröße des Haupttextes), der Bildbeschreibung zur futuristischen Zeichnung (zweite Ebene in kleinerer Schriftgröße) und den Fußnoten zur Bildbeschreibung (dritte Ebene in der Schriftgröße der zweiten Ebene, aber eingerückt und mit Fußnotenzeichen versehen) besteht. Betont wird die strukturelle Zusammengehörigkeit der montierten Elemente dabei noch dadurch, dass die den größeren Teil der ›Bildsäule‹ einnehmende futuristische Zeichnung selbst wiederum verschiedene Ebenen der ›Stadt der Zukunft‹ zeigt (und teilweise auch beschriftet), worauf der beschreibende Text auf der rechten Seite mit einer durch Zeilenumbrüche hervorgehobenen Auffächerung verschiedener Bildaspekte (u. a. »Die tiefsten Punkte«, »Die höchsten Punkte«, »Viereckigkeit«, »Hängende Gärten«, »System«) reagiert. Durch dieses Zusammenspiel zwischen der stark detaillierenden Architekturfantasie und der dichten, mehrstöckigen Schriftbildlichkeit

des Textes wird die Bereitschaft die Lesenden zur Analogienbildung angeregt und entsteht eine komplexe materiell-formale Codierung der Buchseiten, die weitergehende Deutungsbemühungen herausfordert.

Dabei erscheint es thematisch naheliegend, bei der Analogie von Text- und Stadtarchitektur anzusetzen. Wie es in der Bildbeschreibung mit Blick auf die Geschichte Metzgers heißt, stellt der Unterschlupf des Obergefreiten in der Kanalisation Stalingrads eine Art ruiniertes Miniaturmodell für die aus mehreren Ebenen bestehende, von röhrenartigen Strukturen durchzogene Stadt dar: »Die Kanalisationsröhre [...] hatte, mit viel Phantasie konnte man das sagen, 5 Stockwerke, von denen jeweils Unterröhren abzweigten. Minimalisiert war es ein Rest Stadt.« (SB 2000, S. 529) Ähnlich, jedoch um einiges genauer, wird die unterirdische Position Metzgers zuvor bereits im Haupttext beschrieben, wobei auch dort die Röhre als dominantes Architekturmerkmal in den Vordergrund der Beschreibung rückt:

Wie sollte einer in der Oberwelt darauf kommen, daß in 8 Meter Tiefe ein Maulwurfsstollen seitlich in die Kanalisationsröhre, zur freien Erde hin, so eingetrieben wäre (und zur Röhre hin durch Backstein wieder verschlossen), daß sie einen Mann und Mundvorrat für einen Monat barg. Hier lag Metzger: perspektivlos. Er sah in 8–12 cm Entfernung ringsum Erdwände, Steinwände, nach vorne zu: Konserven. Außerdem: das Ende des Ventilationsrohrs, das er aus Blechröhren verfertigt hatte. So lag er blind und etwas zeitlos [...]. (SB 2000, S. 527)

Das Motiv der Röhre tritt hier sicher nicht zufällig in den Vordergrund. Seit den späten 1960er Jahren kommt es im deutschsprachigen Raum zu einer (Wieder-) Entdeckung des russischen Futuristen Velimir Chlebnikov, in dessen Werk die »truby« (Röhren) als mythopoetische Chiffren für die Ästhetik industrieller Gebäude (Fabrikschlote), für den Aufbau des menschlichen Körpers, aber auch für die Möglichkeit einer elementaren Sprache und Dichtung stehen.³⁴ Es liegt nahe, Kluges Text, der just an dieser Stelle Russland, Futurismus und Röhren zusammenbringt, als versteckte intertextuelle Auseinandersetzung mit Chlebnikov zu lesen – was die Deutungsspielräume um eine literaturgeschichtlich einschlägige Facette erweitert. Dabei kommt zumal Chlebnikovs von Architekturfantasien

34 Vgl. Hansen-Löve, Aage: »Metamorphosen der »truba« in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs«, in: Johannes Holthusen et al. (Hg.), Velimir Chlebnikov 1885–1985, München: Sagner 1986, S. 71–105. Kristallisationspunkt für die Chlebnikov-Renaissance im deutschsprachigen Raum ist die 1972 erschienene, von Peter Urban besorgte deutschsprachige Ausgabe seiner Werke, die als solche übrigens ein hochinteressantes literarisches Projekt darstellt. Durch die Mitarbeit von Autor_innen wie H. C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Oskar Pastior oder Gerhard Rühm entsteht ein vielschichtiges, kreatives Übersetzungswerk, das auf die eigenen Dichtungen der Übersetzer_innen in vielfacher Weise ausstrahlen scheint (was es freilich erst noch zu erforschen gälte).

wimmelnder Text *Wir und die Häuser* (1914/15) in den Blick. Zahlreiche der Konzepte Kluges finden sich hier vorgeprägt, wie eben das der Röhren, die auch bei Kluge Organisches mit Unorganischem zu verknüpfen scheinen (nämlich über die biologischen Grundfunktionen des Atmens und der Speise). Die Chlebnikov'sche Fantasie eines zivilisatorischen »Übergang[s] aus einer Ordnung der Natur in eine andere« – nämlich aus dem Wald in die Stadt (»Die Stadt selbst wird zum ersten, noch schülerhaften Versuch einer Übungspflanze höherer Ordnung.«) – wird in *Schlachtbeschreibung* dabei jedoch zweifellos desillusioniert.³⁵ Der »Rest Stadt«, in den Metzgers Körper »eingebaut« ist, öffnet keine neuen Dimensionen menschlicher Existenz, sondern bedroht diese vielmehr. Just durch die Ventilationsröhre, die Metzger als künstlichen »Atemweg« ins Freie konstruiert hat, fliegen die russischen Kugeln, die seinen rechten Fuß verletzen. Durch die anschließend in die Kanalisationsröhre geworfenen Granaten wird die Situation des Obergefreiten schließlich so unerträglich, dass er kapituliert und sich in Gefangenschaft begibt.

Wie an dieser Beobachtung schon ablesbar wird, steht die Rezeption Chlebnikovs bei Kluge im Zeichen der Ernüchterung. Der Vorgang des produktiven Weiterschreibens am futuristischen Text geht von dessen unkonventionellen, experimentellen Wahrnehmungsweisen von Zeit und Raum, (Bau-)Kunst und Literatur aus, vergisst jedoch nicht, die entfalteten utopischen Gehalte kritisch in den Prozess der Moderne einzuordnen. Wie in einer Art retrospektiver Bestandsaufnahme prüft Kluges Text die Ansätze Chlebnikovs auf analytische und ästhetische Gültigkeit. Große Nähe entsteht dabei zumal dort, wo schon Chlebnikov die Lage des Menschen in den klaustrophobisch verengten Räumen der modernen (aber noch nicht futuristischen) Städte kritisiert. Durch die Habgier der Hausbesitzer sei das ursprünglich für die freie Fläche entwickelte Konzept des Schlosses in den Stadtraum übertragen worden, wo es den Menschen zu einem Leben in Gefangenschaft verdammt:

Das Mietshaus von heute (Kunst der Verschwindler) erwuchs aus dem Schloß; aber die Schlösser lebten für sich allein, umgeben von Luft [...]! Hier jedoch, von gemeinsamen Mauern plattgequetscht, stehlen sie einander den Ausblick und sind in das Mischmasch einer Straße gepreßt [...]! [...] Nur wenigen ist bisher aufgefallen, daß die Überlassung der Straßen an die Habgier und das Recht, sie Häuser bauen zu lassen, bedeuten, sein Leben schuldlos in Einzelhaft zu verbringen; das düstere Leben im Innern einer Mietskaserne unterscheidet sich nur unwesentlich von einem Leben in Einzelhaft [...].³⁶

35 Chlebnikov, Velimir: »Wir und die Häuser. Wir und die Straßenbauer«, in: Ders., Werke, Bd. 2: Prosa Schriften Briefe, hg. v. Peter Urban, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1972, S. 233–242, hier S. 236.

36 Ebd., S. 235f.

Es fällt beim Vergleich der Texte nicht schwer, diese Bilder und Denkfiguren im Metzger-Abschnitt von *Schlachtbeschreibung* wiederzufinden. So wird mit Blick auf Chlebnikov deutlich, dass Metzgers Vegetieren im Schacht gewissermaßen nur eine Variante des erniedrigenden Daseins ist, das der Obergefreite als (mutmaßlich) besitzloser Stadt-Bewohner in der Heimat führt; wenn Metzger, wie zitiert, »perspektivlos« in seinem fünfstöckig überbauten Loch »einsitzt« (SB 2000, S. 529) und dort den Kontakt zu Raum und Zeit verliert (»So lag er blind und etwas zeitlos [...]«), dann geht es ihm nicht anders als dem von den Hausbesitzern in Einzelhaft genommenen Mieter Chlebnikovs – und möglicherweise, so die ideologiekritische Projektion des Textes, auch nicht anders als den Bewohner_innen bundesrepublikanischer Mietskasernen, die auch 50 Jahre nach 1932 (bzw. etwa 65 Jahre nach *Wir und die Häuser*) noch Opfer der »Habgier« (Chlebnikov) von Hausbesitzern werden.

Eine zweite Erkenntnis aus dem intertextuellen Vergleich ist, dass auch die von Kluge in der Bildbeschreibung entfaltete historische Genealogie menschlichen Bauens bereits bei Chlebnikov entwickelt ist. Was beim russischen Futuristen dabei allerdings auf die These beschränkt bleibt, dass die Mietskasernen aus den Schlössern erwachsen seien (ohne den Menschen denselben Raum zu bieten), wird bei Kluge zu einem umfassenden Geschichtsprogramm ausgebaut. Gleich eingangs der zweiten Textebene werden die Lesenden dazu animiert, die dargestellte Stadt nicht nur für sich zu sehen, sondern ihre Genese im Bild gleichsam »mitzulesen«:

Mit eingebaut [in die Zeichnung, S. Z.] sind aber Bilder der Vorgeschichte: Einzelgehöft, Dörfer, Wiesen und Äcker, ihre Beackerung, das Roden der Wälder; Massierung von Menschen, »Millionen von Augen, dargestellt durch Fenster«, die *Drohung* von Burgen und Schlössern usf. (SB 2000, S. 529 [Herv. i. O.]

Das Wissen um die dialektische Verfasstheit menschlicher Zivilisation mögen die Lesenden an dieser Stelle bereits haben – dennoch legt die Bildbeschreibung auf das Aufzeigen der ideologiekritischen Verfahren einen solchen Wert, dass der Text insgesamt den Eindruck einer denkmethologischen Anleitung erzeugt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die auf die Ausführungen bezogenen Fußnoten, in denen Kluge zwei einschlägige Philosophen – nämlich Marx und Adorno – als Gewährsleute für den Diskurs heranzieht. Da diese Fußnoten die dritte Textebene eröffnen und damit nicht nur für den intellektuellen Gehalt, sondern auch für die Textarchitektur relevant sind, sei der Blick kurz auf diese textuellen »Unterkellerungen« des Abschnitts gerichtet.

Die erste Fußnote bezieht sich auf das Marx-Zitat in dem oben zitierten Abschnitt (»Millionen von Augen, dargestellt durch Fenster«). Es enthält die Idee eines metonymischen Verhältnisses von menschlicher Sinnlichkeit und der Bau-

weise von Häusern und trägt damit zum genealogischen Architekturdiskurs bei, der in der Bildbeschreibung entfaltet wird.³⁷ Um es genauer zu sagen, präsentiert Kluges Text hier wohl den ideologiekritischen ›Urtext‹ dieses Diskurses, wodurch das Prinzip der Genealogie von der Gegenstands-, auf die Beschreibungsebene verschoben wird: Auch hinsichtlich des in ihr vorgeführten aktuellen Denkens sucht die Bildbeschreibung nach den von den Lesenden ›mitzulesenden‹ textgenealogischen Linien, die in diesem Fall über den russischen Futurismus hinaus auf die Philosophie Karl Marx' deuten.

Die zweite Fußnote weist ein Adorno-Zitat nach, das den Begriff des Systems betrifft: »System (als der Geist gewordene Bauch) [...]« (SB 2000, S. 529 [Herv. i. O.])³⁸ Hierbei handelt es sich um einen Teilsatz aus Adornos *Negativer Dialektik* (1966), einem Kardinalwerk der Kritischen Theorie mithin, der in der Genealogie des Kluge'schen Textes schon deshalb nicht fehlen darf, weil Adorno hier die für das ›gegen-dokumentarische‹ Verfahren von *Schlachtbeschreibung* höchst relevante These von der Nicht-Identität von Sache und Begriff verhandelt.³⁹ Für das Beispiel des Terminus ›System‹ heißt das konkret, dass Adorno diesen aus der einseitigen Identifizierung mit der Vernunft herauslöst, um auf die (verdrängten) affektiven Potenziale von Systembildungen hinzuweisen. Dass dies für die künstlerische Arbeit Kluges im Grenzbereich der Dialektik von ›antirealistischen‹ Affektenergien und ›kalter‹ Tatsachenrealität von größter Bedeutung ist, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Die Bildbeschreibung selbst gibt das beste Beispiel, wie in *Schlachtbeschreibung* das Andere, Verdrängte der Rationalisierungsprozesse der Moderne analytisch herausgearbeitet werden soll – und zwar ohne in der Montage dabei den Anspruch zu erheben, dem System eine Art Gegen-System entgegenzustellen, das den Fehler der ›totalen‹ Rationalisierung der Wirklichkeit nur wiederholen würde.

Dies führt zum Aspekt der Textarchitektur (und damit schließlich zurück zu Chlebnikov). Denn natürlich stellt sich die Frage, welche Funktion die Parallelsetzung der vertikalen, mehrstufigen Stadtarchitektur mit dem vertikalen,

37 In der Fußnote wird das Zitat, das aus Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) stammt, im Zusammenhang angegeben: »Sechzehn Millionen Bauern (Frauen und Kinder mitgerechnet) hausen in den Höhlen, von denen ein großer Teil nur 1 Öffnung, der andere nur 2 und der bevorzugte nur 3 Öffnungen hat. Die Fenster sind im Haus, was die 5 Sinne für den Kopf sind.« (SB 2000, S. 529)

38 Auch hier findet sich der weitere Satzzusammenhang in der Fußnote angegeben: »Das System ist der Geist gewordene Bauch, Wut die Signatur eines jeglichen Idealismus; sie entstellt noch Kants Humanität...« Ebd.

39 Zu diesem Aspekt der Schrift vgl. die instruktive Analyse von Seel, Martin: »Negative Dialektik. Begriff und Kategorien II. Adornos Analyse des Gebrauchs von Begriffen«, in: Axel Honneth/Christoph Menke (Hg.), *Klassiker Auslegen: Theodor W. Adorno, Negative Dialektik*, Berlin: Akademie 2006, S. 71–78.

mehrstufigen Aufbau des Textes hat. Worin unterscheidet sich die Bedeutung der Komplexe? An welchem Punkt kann eine Gegenlektüre des dargestellten ›totalen‹ Systems *materiell* ansetzen? Geht man von Chlebnikov aus, so bedeutet die Realisierung architektonischer Pläne in Stein eine Bedrohung für die rhythmische Freiheit von Wort und Linie, wie sie sich im Gedicht oder in der Zeichnung manifestiert: Indem durch die Verdichtung von Material der »leere[] Raum« zwischen den Wörtern und Linien verschwinde, werde die Stadt ›unlesbar‹ und in den Augen ihrer Betrachter_innen zum »Müllhaufen«: »Man vergewaltigt die äußere Hülle mit einem Wirrwarr aus Fenstern, mit den Kinkerlitzchen von Wasserleitungen, platten Dummheiten von Schnörkeln und anderen Ungereimtheiten [...].«⁴⁰ Das Negativkonzept einer Füllung der freien Form (›Außenhülle‹) durch schweres Material greift Kluge in der Bildbeschreibung zu Beginn explizit auf: »Das Bild stellt scheinbar die Außenfläche von umbautem Raum dar, innerlich aus Backstein, Beton, Eisenstäben usf.« (SB 2000, S. 529) Könnte damit zunächst die Vermutung entstehen, dass der auf der rechten Buchseite zu findende ›überdichte‹ Text den bedrohlichen Effekt einer Vernichtung von ›Leere‹ qua Materialakkumulation nachzuahmen sucht, so wäre dies freilich nur ein Teil der Erkenntnis, die aus dem Verfahren gezogen werden kann. Zwar zielt die Kluge'sche ›Massierung‹ von Buchstaben, Wörtern, Zeilen und geschichteten Textsegmenten offensichtlich darauf, die (negative) Teilhabe der Montage am konstruktivistischen Geist der Moderne deutlich zu machen – eine reflexive Einsicht, die intertextuell dann auch auf den futuristischen Text Chlebnikovs zu übertragen wäre; sie tut dies allerdings, indem sie das (auch) aus dem futuristischen Entwurf sprechende moderne Systemdenken von innen heraus zu dekonstruieren sucht. Dies geschieht zum einen durch die erwähnte ›Einschreibung‹ des ideologiekritischen, genealogischen Diskurses in die ihren Gegenstand mimetisch nachbildende Textarchitektur. Zum anderen wird die räumliche Ordnung des in der Zeichnung abgebildeten Systems im Text symbolkräftig neu besetzt – so etwa dort, wo bei Kluge im obersten Textsegment Raum für die Erzählung vom marginalisierten Individuum Metzger geschaffen wird, während die futuristische Zeichnung oberhalb der Straßenebene nur mehr Gebäude und technische Apparaturen, aber keine Menschen zeigt.⁴¹

40 V. Chlebnikov: Wir und die Häuser, S. 235.

41 Die Erhebung des Menschen auf die höchste Ebene ließe sich dabei zunächst mit der Idee Chlebnikovs übereinbringen, dass der Mensch in Zukunft den Raum über der Stadt erobern möge: »Das Volk wird sich nicht mehr in den lasterhaften Straßen [...] versammeln, sondern sich auf den herrlichen Dächern drängen, um mit Taschentüchern das Auslaufen eines Wolkenungeheuers zu begrüßen [...].« Ebd., S. 234. Auch hier findet die Annäherung zwischen Kluge und Chlebnikov ihre Grenze allerdings in der beim Russen vorhandenen Tendenz, im Entwurf des ›neuen‹ Systems – der futuristischen Stadt – einen Weg zur Befreiung des Menschen zu sehen: »Deshalb verlief die neue Fahrbahn oberhalb von Fenstern und Wasserleitungen. [...]; die Stadt hatte sich in ein Netz aus zahlreichen, sich kreuzenden Brücken verwandelt, die bewohnte Bögen zu den

Ein zweiter Effekt der symbolischen Aufladung lässt sich auf der tiefsten Ebene von Bild und Text beobachten. Hier findet sich auf der rechten Buchseite, wie schon erwähnt, die Fußnote mit dem Adorno-Zitat. Ihr räumlich zugeordnet ist auf der linken Buchseite das – in der Reproduktion tatsächlich nur schwer erkennbare – Grundwasser, auf das in der Bildbeschreibung unter der Rubrik »Die tiefsten Punkte« eigens hingewiesen wird: »Ganz unten im Bild das freifließende Grundwasser.« (SB 2000, S. 529) Die damit in den Raum gestellte Analogie von fließendem Wasser und kritisch-philosophischem Denken Adornos mag auf den ersten Blick etwas pathetisch anmuten. Und tatsächlich könnte bei einer allzu naiven Assoziation von Grundwasser, Freiheit und kritischer Philosophie die Gefahr lauern, Adorno als quasi-natürliche Gegenkraft außerhalb der zivilisatorischen Kräfte zu verorten, die für den Prozess der Moderne verantwortlich sind. Dieser offensichtlich problematischen Mythisierung schiebt der formale Konstruktionscharakter der Fußnoten allerdings einen Riegel vor. Der zitierte Gedanke Adornos bildet bei Kluge kein unberührtes Reservoir, sondern entfaltet sein belebendes dialektisches Potenzial erst durch den »Einbau« in eine Textarchitektur, die in ihrem Erscheinungsbild eher an Chlebnikovs »Kinkerlitzchen von Wasserleitungen« als an ein Produkt der Natur erinnert. In diesem Sinne setzt die Doppelseite neben dem Mythos des »freien« Denkens auch dessen kritische Dekonstruktion mit ins Bild, macht zugleich aber deutlich, dass die Montage ihren »widerständigen« Charakter ohne den permanenten Zufluss kritischer Gedanken nicht aufrecht erhalten könnte.⁴²

Stützpfeilern der Wohntürme spannten [...]. [...] Und das werden die Kennzeichen sein: Straßen über der Stadt, und das Auge der Menge über den Straßen!« Ebd. Ein Blick in die Aufteilung der Elemente im Metzger-Abschnitt – etwa auf das »oberhalb« der Stadt angesiedelte Foto von den Soldaten in der Wintersteppe – genügt, um die utopiekritische Tendenz des Kluge'schen Textes zu erkennen: Eine optimistische Fortschrittsideologie, wie sie Chlebnikovs *Wir und die Häuser* eignet, sucht man in *Schlachtbeschreibung* vergeblich.

- 42 Vergleiche Adornos mit Formen der Wasserspeicherung haben bei Kluge übrigens Prinzip. In einem Interview Ende der 1980er Jahre spricht Kluge von seinem Frankfurter Mentor als »Zisterne«, die das »sich bewegende Gedankengut mehrerer Jahrhunderte noch mal denkt«, wobei »nicht mehr zu unterscheiden« sei, ob »das jetzt ein ästhetischer Gedanke oder [...] ein politischer Gedanke [ist]«. Der Begriff der Zisterne arbeitet der naturalisierenden Tendenz der Grundwasser-Metapher dabei offensichtlich entgegen, assoziiert er Adornos Denken doch nicht mit einem Phänomen der Geologie, sondern mit einer technischen Anlage, die einen *Management der Natur* – nämlich die Nichtverfügbarkeit von Grundwasser – ausgleichen soll. Kluge, Alexander/Koch, Gertrud: »Die Funktion des Zerrinkels in zertrümmernder Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch«, in: Reiner Erd et al. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 106–124, hier S. 110.

6. Fazit

Was kann der Begriff ›Gegen-Dokumentation‹ im Fall von Kluges *Schlachtbeschreibung* bedeuten? Nach unternommener Analyse lassen sich mindestens drei Bedeutungsaspekte ausmachen:

Erstens ist festzustellen, dass in den Verfahren, die Kluge zur Ermöglichung ›widerständiger‹ Lektüren anwendet, Protokolle dokumentarischen Schreibens gezielt unterwandert werden. Dies geschieht besonders offensichtlich, wenn im untersuchten Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932) bei der Präsentation des Schicksals der Hauptfigur Metzger das referentielle Zusammenspiel von Text und Bild ins Leere läuft. Hier wie auch an anderen Stellen des Buches werden die Lesenden mit der Tatsache konfrontiert, dass das vom Foto bzw. Text gegebene Versprechen der Teilhabe am historischen Moment als solches in die Irre führt – bzw. nur von der Fiktion eingelöst werden kann, die einen alternativen, von den Dokumenten partiell befreiten (wenngleich auf sie bezogenen) Zugang zum verschütteten Ereignis ermöglicht. In eine andere Richtung weisen Kluges Ansätze zur Dekonstruktion der historischen Fiktionen, die zum ›organisatorischen Aufbau‹ der Katastrophe von Stalingrad beigetragen haben. Während die Fiktionalisierungsstrategie im Fall Metzgers darauf zielt, epistemologische Distanz und empathische Annäherung zu verbinden, geht es bei der ›aggressiven Montage‹ ideologisch gefärbter Dokumente (bspw. ›Richtlinien für den Winterkrieg‹, ›Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...‹) um die kritische Analyse der in den Dokumenten kondensierten Mythen und Ideologie. Auf syntagmatischer und paradigmatischer Ebene werden auf diese Weise etwa der Mythos der Kälte oder der Mythos der ›totalen Stadt‹ in eine Dialektik eingespannt, in der die utopischen Potenziale und die katastrophalen Folgen des modernen Zivilisationsprozesses gleichermaßen zur Anschauung kommen.

Zweitens lässt sich von Strategien der ›Gegen-Dokumentation‹ in Kluges *Schlachtbeschreibung* hinsichtlich der Metareflexivität des Textes sprechen. Anstatt den Konstruktcharakter der Montage zu invisibilisieren und auf diese Weise dokumentarische Authentizitätseffekte zu erzielen, setzt Kluges Text auf die reflexive Exposition der materiellen und ideellen Möglichkeitsbedingungen seines Objektbezugs. Gerade hierfür bietet der Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932) ein gutes Beispiel. Durch die Parallelführung der Architekturfantasie der titelgebenden Zeichnung und des mehrstöckigen Textaufbaus in der Bildbeschreibung wird die Teilhabe der Montage an Ästhetik und Ideologie der Moderne kritisch offengelegt. Ziel ist es dabei, die Voraussetzungen für eine genealogische Selbsterkundung des Textes zu schaffen, die in diesem Fall einerseits in die Geschichte der europäischen Avantgarden (Chlebnikov, russischer Futurismus), andererseits in die Geschichte historisch-materialistischer Analysen des Zivilisationsprozesses (Marx, Adorno) hineinweist. Was auf diese

Weise an Konzepten, Ideen, Metaphern und Begriffen in den Experimentierraum des Textes einbezogen wird, trägt zur aggressiv-spielerischen Infragestellung konventioneller Praktiken des Dokumentarischen bei und weist *Schlachtbeschreibung* als Bestandteil einer avantgardistischen Literatur der Moderne aus, die nur unter der Bedingung der Einsicht in die eigenen Aporien produktiv fortgesetzt werden kann.

Drittens handelt es sich bei *Schlachtbeschreibung* um eine Form der ›Gegen-Dokumentation‹ in Bezug auf den ästhetisch-medialen Strategiewechsel, den der Autor seit der 1978er Ausgabe verfolgt hat. Wie schon zitiert, hat Kluge sich im Prozess der fortgesetzten Arbeit am Text von der »Idee [...], Dokumentarromane zu schreiben« zunehmend entfernt.⁴³ Die Kritik an der reinen Textversion des Buches aus den 1960er Jahren bezog sich dabei auf den, so Kluge, »Vor-68er-Wille[n]« zur totalen Verdichtung des Materials, durch den letztthin alles unter den »Sinnzwang« der Dokumente gestellt worden seien.⁴⁴ Demgegenüber weisen die neueren Ausgaben eine in zweierlei Hinsicht offenere Struktur auf: Es kommen Bilder hinzu, d. h. die Dominanz des Mediums Schrift wird gebrochen; und es kommt zum Einbau von Erzählungen (Lebensläufen), die sich von den dokumentarischen Protokollen (den Richtlinien, Interviews usw.) partiell emanzipieren, um verschüttete Aspekte der Geschichte – etwa die Gefühle des Obergefreiten Metzger im Stalingrader Winterkessel – fiktional zugänglich zu machen. Deutet man diese Maßnahmen vor dem Hintergrund der vom Autor ins Spiel gebrachten Begriffe, so ergibt sich eine interessante, wenngleich selbstverständlich nur *in nuce* greifbar werdende Theorie der Beziehung von Kunst/Literatur und Dokument: Das Dokument, so ließe sich folgern, tendiert zur Akkumulation und bedroht damit jene ›Freiräume‹, die Kunst/Literatur braucht, um eine alternative Wahrnehmung der Wirklichkeit zu ermöglichen (bestehen diese ›Freiräume‹ nicht, wird das künstlerische Produkt, mit Chlebnikov gesprochen, zum »Müllhaufen«). Oder noch enger gefasst: Kunst/Literatur kann niemals ›dokumentarisch‹ sein, sondern behauptet ihren ästhetischen Eigensinn in der dialektischen Opposition zum Dokument; sie ist ihrem Prinzip nach ›gegen-dokumentarisch‹.

43 Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle. Schlachtbeschreibung. Hörspiel. Bearbeitung und Regie von Karl Bruckmaier, Bayrischer Rundfunk 2009, <https://classic.ardmediathek.de/radio/H%C3%B6rspiel-Pool/01-Alexander-Kluge-Chronik-der-Gef%C3%BChle/Bayern-2/Audio-Podcast?bcastId=7263856&documentId=78744394> vom 07.02.2020.

44 Ebd.

Literatur

- Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die medialen Montage-Texte Alexander Kluges, Tübingen: Gunter Narr 1983.
- Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München: Wilhelm Fink 1987.
- Chlebnikov, Velimir: »Wir und die Häuser. Wir und die Straßenbauer«, in: Ders., Werke, 2 Bde., hg. v. Peter Urban, Bd. 2: Prosa Schriften Briefe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1972, S. 233–242.
- Hansen-Löve, Aage: »Metamorphosen der ›truba‹ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs«, in: Johannes Holthusen et al. (Hg.), Velimir Chlebnikov 1885–1985, München: Sagner 1986, S. 71–105.
- Kamper, Dietmar: »Phantastische Produktivität. Gedanken zur Konzeption eines erweiterten Arbeitsbegriffs bei Alexander Kluge: Phantasie?«, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), Alexander Kluge (Materialien), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 279–288.
- Kluge, Alexander: Der Untergang der Sechsten Armee (Schlachtbeschreibung), München: Piper 1969.
- Schlachtbeschreibung. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks, München: Wilhelm Goldmann 1978.
- »Schlachtbeschreibung. Organisatorischer Aufbau eines Unglücks«, in: Ders., Chronik der Gefühle, 2 Bde., Bd. I: Basisgeschichten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 509–793.
- »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft.«, in: Ders., In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, hg. v. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 114–134.
- Kluge, Alexander/Koch, Gertrud: »Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmern-der Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch«, in: Reiner Erd et al. (Hg.), Kritische Theorie und Kultur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 106–124.
- Kumpfmüller, Michael: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos, München: Wilhelm Fink 1995.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden, Bd. II: Geschichte und Eigensinn, München: Zweitausendeins 2001.
- Reich-Ranicki, Marcel: »Alexander Kluge: Schlachtbeschreibung«, in: Ders., Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller in den sechziger Jahren, München: Piper 1991, S. 48–55.
- Seel, Martin: »Negative Dialektik. Begriff und Kategorien II. Adornos Analyse des Gebrauchs von Begriffen«, in: Axel Honneth/Christoph Menke (Hg.), Klassi-

- ker Auslegen: Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Berlin: Akademie 2006, S. 71–78.
- Streckhardt, Christoph: *Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*, Tübingen: Gunter Narr 2016.
- Visch, Marijke: »Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges ›Schlachtbeschreibung‹«, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), *Alexander Kluge (Materialien)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 26–49.
- Vogt, Ludgera: »Der montierte Lebenslauf. Soziologische Reflexionen über den Zusammenhang von Kluges ›Lebensläufen‹ und der Form des Biographischen in der Moderne«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 139–153.
- Voss, Dietmar: »Augen des Lebendigen, tiefgekühlt. Streifzüge durch Alexander Kluges Erzählwerk«, in: *Merkur* 44 (1990), S. 282–297.
- Walzer, Dorothea: *Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge*, München: Wilhelm Fink 2017.
- Weidauer, Friedemann J.: *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1994.
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York: De Gruyter 2010.

Onlinequellen

- Kluge, Alexander: *Chronik der Gefühle. Schlachtbeschreibung*. Hörspiel. Bearbeitung und Regie von Karl Bruckmaier, Bayrischer Rundfunk 2009, <https://www.ardmediathek.de/radio/H%C3%B6rspiel-Pool/Alexander-Kluge-Chronik-der-Gef%C3%BChle-S/Bayern-2/Audio-Podcast?bcastId=7263856&documentId=53729146> vom 07.02.2020.
- Steyerl, Hito: »Documentary Uncertainty«, in: *Re-Visiones* 1 (2011), Online-Zeitschrift ohne Paginierung, <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> vom 07.02.2020.