
Elisabeth K. Paefgen

»Sagen Sie, das Ende – ist das so
bei Sophokles?« – Bestattungsrituale in dem
Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1978)

1. »Es ist einfach zu aktuell.« – »Die Kostüme find ich fabelhaft«, sagt eines der Kommissionsmitglieder zu dem im Hinausgehen begriffenen Regisseur, der im Jahr 1977 das sophokleische Drama um Antigone für das Fernsehen neu inszeniert hat. Gezeigt werden Teile der *Antigone*-Inszenierung und das Treffen einer Kommission, die entscheiden soll, ob die Inszenierung ins laufende Programm übernommen werden soll. Zu der Kommission gehören – neben Mitgliedern der Fernsehanstalt – auch ein Pfarrer und ein Politiker, die sich beide besonders engagiert an der Diskussion beteiligen, sowohl an der um die Inszenierung selbst als aber auch an der um die drei Versionen eines »Distanzierungstextes«, die, dem eigentlichen Dramentext vorgeschaltet, gezeigt werden sollen. In diesen drei Distanzierungsversionen wird mehr oder weniger deutlich betont, dass das Vorkommen von Gewalt in klassischen Texten zwar unvermeidlich sei, diejenigen aber, die an der Inszenierung beteiligt seien, sich von jeder Form der Gewalt distanzieren. Die Distanzierungstexte sind Ausdruck der aufgebrachtten politischen Stimmung, die die 1970er Jahre, und insbesondere die Zeit um 1977 herum prägen und die einen unbefangenen, unbelasteten Umgang mit einem zweitausend Jahre alten Dramentext unmöglich machen.

Die Inszenierung der *Antigone* und die Diskussion leiten den letzten Teil des Episodenfilms *Deutschland im Herbst* aus dem Jahr 1978 ein, der unter diesen angespannten Bedingungen entstanden ist und der zu dokumentieren versucht, wie Filmemacher und Künstler auf eine politische Krisensituation reagieren. Es waren Jahre, in denen die Gewalttaten der Roten-Armee-Fraktion, auch Baader-Meinhof-Gruppe genannt, die politische Atmosphäre in Deutschland prägten. Diese linksradikale Gruppe war aus der Studentenbewegung hervorgegangen und verfolgte das Ziel, den Staat zu verändern, notfalls mit Gewalt, notfalls mit Mord. Am 18. Oktober 1977 kulminierten die Ereignisse, die von dieser Gruppe ausgingen, und erreichten ihren tödlichen Höhepunkt: Mitglieder der Roten-Armee-Fraktion ermorden an diesem Tag den Manager und Wirtschaftsfunktionär Hanns Martin Schleyer, der kurz zuvor entführt worden war, um im Austausch gegen ihn elf Mitglieder der Gruppe aus den Gefängnissen frei zu bekommen; eine Verkehrsmaschine der Lufthansa, die am 13. Oktober nach Mogadischu entführt worden war, um ebenfalls im Austausch mit den Passagieren in den Gefängnissen Einsitzende

zu befreien, wird zu Beginn dieses Tages von Mitgliedern einer Antiterrorereinheit der deutschen Bundespolizei gestürmt und befreit; und nicht zuletzt erschießen sich in derselben Nacht Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin und Andreas Baader, drei der Gründungsmitglieder der Baader-Meinhof-Gruppe, im Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses in Stuttgart-Stammheim (Ulrike Meinhof hatte sich bereits ein Jahr zuvor das Leben genommen). Am 25. Oktober wird Schleyer in Stuttgart ein Staatsbegräbnis zuteil.¹ Zwei Tage später, am 27. Oktober, werden in derselben Stadt auf einem anderen Friedhof Raspe, Baader und Ensslin beigesetzt. Es ist eine politisch aufgewühlte Zeit, in der die nationalsozialistischen Verbrechen, die in Deutschland begangen und die verdrängt und verschwiegen worden waren, nachwirken und zu brutalen und unmenschlichen Morden führten. Es entsteht ein Klima der Angst, des Misstrauens und des Verdachts gegen diejenigen, die sich weiterhin um ein unabhängiges, selbständiges Urteilen bemühen.

Neun deutsche Filmemacher, die zum Umkreis des Neuen deutschen Films gehörten, geben in filmischen Beiträgen in *Deutschland im Herbst* sehr unterschiedliche Kommentare zu diesen Ereignissen ab und spiegeln damit auf je eigene Weise, wie sie die Stimmung in der damaligen Bundesrepublik wahrgenommen haben. Der Neue deutsche Film war eine Bewegung von Regisseuren, die Anfang der 1960er Jahre entstanden war und die sich vor allem gegen kitschig-sentimentale Heimatfilme der 1950er Jahre wandte bzw. gegen eine Kultur, die den Film als bloßes Medium der Unterhaltung und Entspannung sah. Diese Filmemacher suchten erfolgreich Anschluss an avantgardistische Filmstile, wie sie mit dem Neorealismus in Italien und mit der Nouvelle Vague in Frankreich entstanden waren. Diese Tradition prägt in unterschiedlicher Weise die verschiedenen Filmteile in *Deutschland im Herbst*, die Dokumentaraufnahmen mischen mit fiktiven Szenen, so dass ein kaleidoskopartiges Stimmungsbild des damaligen Westdeutschland entsteht.² Zusammengehalten aber wird der Film durch die abschließende Montagearbeit Alexander Kluges, der dem Film deutlich seine Handschrift verleiht und der aus den einzelnen Teilen ein widersprüchliches Ganzes macht. Angetreten waren die Filmemacher mit dem Ziel, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen gegen die tendenziöse und einseitige Berichterstattung in Fernsehen, Radio und in der Presse. Angetreten waren sie aber auch, eine »ästhetische Gegenöffentlichkeit« herzustellen, in der mit avantgardistischen filmischen Mitteln gearbeitet wird, im Unterschied zum »Bildersalat« des Fernsehens (wie Volker Schlöndorff im Interview sagt, das dem Bonusmaterial des Films beigegeben ist).³ Mit einem genaueren Blick auf ausgewählte Szenen dieses Films soll im Folgenden dargelegt werden, wie Mord und Suizid bzw. die Bestattung der Toten in diesem Film gezeigt werden. Alle Toten dieses Films sind entweder gewaltsam getötet worden bzw. durch freiwilligen oder staatlich angeordneten Suizid ums Leben gekommen. Insofern ist die Nähe zur *Antigone* groß, wie besonders im letzten Teil des Films betont wird, in dem es um die Beerdigung von Raspe, Ensslin und Baader geht.

Bevor Dokumentaraufnahmen eingeblendet werden, in denen die Vorbereitung dieser Bestattung und die Beerdigung selbst gezeigt werden, wird in jener eingangs zitierten fiktiven Spielszene darüber diskutiert, ob man unter den politischen Umständen des Jahres 1977 eine Inszenierung der *Antigone* im deutschen Fernsehen zeigen kann. Die Brisanz des antiken Textes wird dabei ebenso deutlich wie die aufgewühlte Atmosphäre jener Tage.

Die neue Inszenierung der antiken Tragödie wird in schwarzweißen Bildern eingespielt, die manchmal die ganze Leinwand einnehmen, manchmal aber auch nur auf Fernsehbildschirmen zu sehen sind. Der Wechsel zu einer altmodischen Bildsprache wird genutzt, um den theatralen Charakter der Aufführung hervorzuheben und die überformte Künstlichkeit der Darbietung zu unterstreichen. Dabei hat der Regisseur klare Akzente gesetzt: die unschuldige Antigone,⁴ die in weiße, weich fließende Gewänder gekleidet ist, und der autoritär herrschende Kreon, der machtvoll und streng sein Verdikt verkündet. Die Sympathien sind von Anfang an klar verteilt: Antigone steht auf der guten und richtigen Seite; Kreon ist es, der die Macht repräsentiert, gegen die es sich aufzulehnen gilt. Und die Beerdigung des Polyneikes, die in Sophokles' Drama nur Anlass für ein Darüber-Sprechen ist,⁵ wird in dieser Fernsehinszenierung als Akt unmittelbar gezeigt. Die Inszenierung stellt sich auf Antigones Seite, wenn sie auf die kleinen, intimen Gesten abhebt, mit denen die Schwester den Toten zu versorgen sucht. Wenn wir den nackten Leichnam in der kargen Wüstenlandschaft liegen sehen, können wir uns das, was Kreon für diesen Toten als Schicksal beschlossen hat, noch besser vorstellen: »Doch seinen Bruder Polyneikes, sag ich, der / Als Landesflüchtiger zurückgekehrt, die Erde, / die väterliche, und die Götter des Geschlechts / Gewollt mit Feuer niederbrennen bis zum Grund, / I...I. / Ihn – so ist ausgerufen dieser Stadt – / Soll man nicht ehren mit dem Grabe noch beklagen, / Nein, unbestattet lassen, einen Leib / Für Vögel und für Hunde zu verspeisen / Und als geschändet anzusehen.«⁶ Genüsslich-grausam spricht Kreon diese Worte aus, während Antigone nicht weniger entschieden als ihr Onkel beschließt, ihre Tat in aller Öffentlichkeit zu begehen und zu ihr zu stehen. Während diese beiden Szenen die gesamte Leinwand ausfüllen, wird der Disput zwischen Kreon und Antigone auf zwei Fernsehschirmen eingespielt und damit in eine ziemliche Ferne gerückt. Sophokles' *Antigone* wird in diesem Film zwar zitiert, aber sie wird auch gleichzeitig in Distanz gebracht: zum einen durch die schwarzweißen Bilder, die historisch anmuten und eine länger zurückliegende Zeit andeuten; zum anderen aber auch durch die beiden Fernsehapparate, die eine mediale Brechung in der Präsentation verursachen und eine unmittelbare Wahrnehmung verhindern.

Der Abgeordnete einer nicht näher gekennzeichneten Partei kommentiert das Verhalten der Protagonistin ganz eindeutig mit »dieses rebellische Weib, diese Antigone«. Er lässt diesen angefangenen Satz in der Luft hängen. Ein anderes Kommissionsmitglied wird noch schärfer, wenn er – ausgehend von Antigones

Reden und Tun – von »terroristischen Weibern« spricht und damit endgültig in den Sprachgebrauch der späten 1970er Jahre verfällt. Es sind diese beiden Kommissionsmitglieder, die der Inszenierung bzw. den in ihren Augen unzureichenden Distanzierungsversionen besonders kritisch gegenüberstehen. Ihre zugespitzten Interpretationen der *Antigone* sagen allerdings eher etwas aus über die Stimmung in Deutschland im Oktober 1977, als dass sie einer sachdienlichen Interpretation des Dramas gleichkämen. Sowohl die Inszenierung als auch die Debatte der Kommission ist darauf ausgerichtet, den Protestcharakter des Dramas zu betonen und zu zeigen, dass Antigones Entscheidung, einem staatlich erlassenen Gebot nicht zu gehorchen, sondern nach eigenen Maßstäben zu handeln, einer gewaltbereiten Widerstandshandlung gleichkommt. Dass ein Missachten von Gesetzen gleichgesetzt wird mit Gewalt, zeigen die drei Distanzierungsversionen, die ironischer Weise gerade dazu beitragen, Sophokles' Drama weitaus rebellischer zu machen, als der Text eigentlich ist. »Meine Herren, ich glaube, es ist hier nicht der Ort, über Sophokles zu diskutieren«, sagt der Intendant, der schon wegen seiner verschnuften Nase nicht sonderlich überzeugend wirkt und eher eine lächerliche Figur abgibt. Aber worüber anderes als über Sophokles' Drama wird diskutiert, wenn man Sorge hat, den Dramentext unkommentiert zu senden? Das wird auch deutlich, als der Parteiabgeordnete Teiresias mit einem intellektuellen Propheten vergleicht und die Überschriften von Zeitungsartikeln vorliest, in denen von einer verweigerten Beerdigung die Rede ist. Es verwundert nicht, dass die Kommission sich dafür entscheidet, die Produktion zwar fertigzustellen, die Inszenierung aber erst zu senden, »wenn ruhigere Zeiten eingekehrt sind.« »Es ist einfach zu aktuell,« sagt der verschnupte Intendant, »auch das Ende.« Dieser Satz steht nicht in dem von Heinrich Böll verfassten Drehbuch;⁷ er ist im Film – wie auch die Beerdigung des Polyneikes, die Rede Kreons, die hier im Titel zitierte Frage und einige andere kleine Bemerkungen – von Volker Schlöndorff bzw. Alexander Kluge hinzugefügt.

Dass dem Intendanten der einsame Herrscher nicht gefällt, der zum Schluss umgeben ist von drei toten Familienangehörigen, die sich seinetwegen das Leben genommen haben, gibt der *Antigone*-Interpretation im Film noch einmal eine andere Richtung. Wurde bisher Antigones Tun als gewaltbereite Widerstandshandlung diskutiert, so geht es dem Intendanten um die Darstellung desjenigen, der die Macht im Staate innehat. Dieser bekommt zum Ende des Dramas nicht Recht; seine Entscheidungen werden schon von Teiresias als falsch beurteilt, aber die tödlich-ausweglose Einsamkeit, die Kreon am Schluss umgibt, spricht ein vernichtendes Urteil über seine politische Urteilskraft.⁸ Gewaltsamer Tod und seine Folgen sind in der Tat eines der Themen, die in diesem Drama verhandelt werden. Man könnte einwenden, dass Tode und diese Art des Sterbens unabdingbarer Bestandteil der Tragödie sind. Aber es ist auffällig, wie viele Tote es in der *Antigone* gibt, während im Vergleich dazu in den anderen sophokleischen Dramen sehr viel weniger gestorben wird: in *Aias* z.B. ist es nur der Titelheld, der sich

tötet; in *König Ödipus* ist Laios lange vor Einsetzen der Handlung getötet worden und erhängt sich am Ende des Dramas Iokaste, als sie erfährt, dass sie mit dem Sohn und Vatermörder Ödipus verheiratet war; in *Elektra* tötet Orest seine Mutter Klytāimnestra, um deren Mord am Vater Agamemnon zu rächen; in *Ödipus auf Kolonos* stirbt Ödipus einen geradezu verkärten und friedlichen Tod, und im *Philoktet* wird gar nicht gestorben, sondern gibt es sogar ein versöhnliches Ende. Insofern ist *Antigone* in der Tat ungewöhnlich, auch mit Blick auf die zahlreichen Toten, die vor Beginn und zu Ende des Dramas beklagt werden.

Auslöser für den Konflikt ist das Bestattungsverbot; vergessen wird aber die Tatsache, dass es in dem Drama auch eine Beerdigung gibt bzw. geben soll, nämlich die von Eteokles, dem anderen der beiden Brüder, der von Kreon ausdrücklich gelobt und eines Staatsbegräbnisses für wert befunden wird: »Eteokles, der kämpfend für die Stadt / Gefallen ist, in allem Bester mit dem Speer: / Ihn berge man im Grabe und erweis ihm alles, / Was nur den Besten in die Erde folgt im Tod!«⁹ Auch mit dieser Form der Bestattung setzt sich *Deutschland im Herbst* auseinander und nimmt im ersten Teil des Films die Beerdigung Hanns Martin Schleyers zum Anlass, um die (zweifelhafte) Ehre zu befragen, die mit Staatsbegräbnissen verbunden ist. Gleichzeitig bilden die Variationen der Eteokles-Geschichte die Basis, um sich mit den Abgründen der deutschen Geschichte zu befassen, in der Mord und Suizid eine nicht unerhebliche Rolle spielen.

2. »Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.« – Unvermittelt und unkommentiert werden zu Anfang des Films Bilder von der Beerdigung Schleyers eingeblendet. Subtil wird dabei mit unterschiedlichen Signalen auf die nationalsozialistische Vergangenheit hingewiesen und darauf, wie selbstverständlich sie noch in die Gegenwart hineinragt. Gleichzeitig erhält das getötete Opfer eine »Stimme«, wenn parallel zu diesen Bildern Alexander Kluge im Off einen Brief verliest, den Hanns Martin Schleyer während seiner Gefangenschaft an seinen Sohn Eberhard Schleyer geschrieben hat. Dieser Brief ist – fern von jedem Pathos und von sentimentalischen Gefühlen – sehr »vernünftig« und entwickelt eine durchdachte, nachvollziehbare Argumentationslinie, in der Schleyer sich dagegen ausspricht, den Forderungen der Terroristen nachzukommen. Die Lücke zwischen den Bildern, die den *Tod* zeigen, und dem gesprochenen Text, der sich zwar gegen den Austausch ausspricht, aber doch von großer Hoffnung auf ein *Weiterleben* zeugt, ist groß, und es ist genau diese Lücke zwischen der Gegenwart der Bilder und der Vergangenheit des Tons, die den Zuschauer irritiert und die eine bequeme Wahrnehmung verhindert. Schon in seinen allerersten Sekunden arbeitet der Film mit diesen Rissen und produziert damit Bild-Ton-Sequenzen, die mehr Fragen produzieren, als dass sie Antworten liefern.

Der Film setzt sich von Beginn an kritisch mit der Funktion von Staatsbegräbnissen auseinander und mit den Umständen, unter denen solche posthume Ehrungen zustande kommen. Zugespitzt wird dieser misstrauische Blick, wenn

die Beerdigung aus dem Jahr 1977 kombiniert wird mit länger zurückliegenden staatlich verordneten Beerdigungsritualen und damit eine historische Erweiterung der gegenwärtigen Ereignisse vorgenommen wird. Während Schleyer von den Terroristen ermordet worden ist, wird in Verbindung mit den historischen Bestattungen auch das Thema Freitod aufgegriffen, das aber ebenfalls in brisante politische Kontexte gestellt wird. Dabei werden die historischen Ereignisse in Bildstilen gezeigt, die sich deutlich abheben von den Stuttgarter Dokumentaraufnahmen. Gerade das Aufeinanderprallen dieser konträren Bildwelten macht die für Kluge so charakteristische »Kollisionsmontage« aus und lässt historische und gegenwärtige Ereignisse noch radikaler aufeinanderprallen als in der Eingangssequenz.¹⁰

Während wir nach ungefähr dreißig Filmminuten zunächst die Geschichtslehrerin Gabi Teichert – eine Erfindung Kluges – im wahrsten Sinne des Wortes »nach den Spuren der deutschen Geschichte graben« sehen, wird unvermittelt umgeschaltet zu einer comic-ähnlichen Bildinszenierung, die in Gestalt einer (altmodisch und unbeholfen) gemalten Bildergeschichte die Tragödie vom Suizid des österreichisch-ungarischen Thronfolgers Kronprinzen Rudolf von Habsburg zeigt, der sich gemeinsam mit seiner 17-jährigen Geliebten 1889 das Leben nahm. Ein weiteres Bild zeigt das Grab der jungen Frau. Entgegen seinem ausdrücklichen Wunsch wurde der Thronfolger nämlich nicht gemeinsam mit seiner Geliebten begraben, sondern allein in der Familiengruft beigesetzt. Kluge ist es, der aus dem Off spricht und der diese lange zurückliegende Geschichte nutzt, um den monarchistischen Hintergrund der deutschen Nationalhymne zu erläutern und einen entlastenden Kommentar zum Suizid abzugeben – ein Thema der *Antigone*, ein Thema auch der politischen Umstände, die in *Deutschland im Herbst* verhandelt werden: »Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.« Dass uns ein weiterer grausamer, wohl aus Liebeskummer begangener Suizid gezeigt wird, ist vielleicht als Hinweis darauf zu verstehen, dass es zahlreiche solcher Selbsttötungen gibt, dass es aber auch immer brutale Akte sind, die dem eigenen Körper zugefügt werden. Andererseits wirken die Bilder auch wieder komisch, wenn sie in einem kindlichen Stil gemalt sind und die Drastik der Ereignisse blutig übertreiben und vereinfachen.¹¹ Die Beerdigung, die wir in dieser Bildfolge zu sehen bekommen, ist komisch und traurig zugleich, weil den Sargträgern dicke Tränen herunterrollen und nur ein Trauergast anwesend ist.

Welch unterschiedliche Bildstile Alexander Kluge mischt, zeigt sich, wenn im unmittelbaren Anschluss an die überbunten Bildtafeln historische Dokumentaraufnahmen in Schwarzweiß eingespielt werden, die an einen anderen hochbrisanten politischen Suizid erinnern und die uns eine weitere Beerdigung dieses Films zeigen.¹² Kluge erzählt die widersprüchliche Geschichte, die vom staatlich verordneten Giftmord zum Staatsbegräbnis führt, in dürren Worten, listet sozusagen nur die Fakten auf, ohne die Hintergründe zu erläutern. Er fällt auf den »Mythos Rommel« – so der Titel eines 2002 erschienenen Buches¹³ –

nicht herein, erinnert nur daran, dass im nationalsozialistischen System selbst diejenigen, die offensichtlich hoch geachtet waren, getötet wurden bzw. veranlasst wurden, sich selbst zu töten, um dann doch ein großartiges Begräbnis organisiert zu erhalten (das im Übrigen am 18. Oktober 1944 stattfand). Begleitet werden die Bilder vom opulenten Staatsakt, bei dem auch Rommels Sohn Manfred anwesend ist, auf der Tonspur von einer in dürren Geigenklängen eingespielten Melodie der Nationalhymne, die wiederum einen monarchistischen Ursprung aus dem 18. Jahrhundert hat. Somit verschärft die Tonspur die Widersprüche, aber diese filmische Erinnerung an den Oktober 1944 wirkt wie eine Kommentierung des eingangs gezeigten Begräbnisses, das die ebenfalls äußerst widersprüchliche Gestalt Hanns Martin Schleyers von der deutschen Bundesregierung ausgerichtet bekommt. Vielleicht ist »Kommentierung« nicht das richtige Wort. Vielmehr werden die beiden historischen Ereignisse mit Hilfe der Bild-Montage in einen offenen Dialog gebracht, den der Zuschauer fortsetzen muss/kann, während der Film ihn nur anreißt. Es wird auch eine Gleichzeitigkeit von Ereignissen suggeriert, die eigentlich zu ganz unterschiedlichen Zeiten stattgefunden haben, aber die mehr miteinander zu tun haben könnten, als es auf den ersten Blick aussieht. Die filmische Montage »problematisiert« vielleicht die Umstände, unter denen Staatsbegräbnisse zustande kommen; sie deutet verlogene und heuchlerische Hintergründe an, die durch die aufwendigen Zeremonien und Inszenierungen verborgen werden sollen.¹⁴

Einen solchen Dialog zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen bietet der Filmschnitt Kluges auch an, wenn in den nachfolgend gezeigten Bildern vom offiziellen Staatsakt für Schleyer in der St. Eberhardskirche in Stuttgart erneut schwarzweiße Dokumentaraufnahmen einmontiert werden, die die Ermordung des serbischen Königs 1934 in Marseille zeigen, an der faschistische Geheimdienste beteiligt waren. Dieses Mal sehen wir nur das politische Attentat, nicht die Beerdigung, bekommen aber die Information, dass in dieser Phase der deutschen Geschichte politische Morde im Auftrag der Regierung verübt werden. Erneut werden die Ereignisse im Jahr und Herbst 1977 in Verbindung gebracht mit Verbrechen, die während der nationalsozialistischen Diktatur begangen wurden. Aber sie bleiben fragmentarisch nebeneinander stehen und müssen vom Zuschauer in Zusammenhang gebracht werden. Irritationen schafft dieses Mal nicht nur der unvermittelte Wechsel von den ruhigen und in Farbe aufgenommen Bildern in der Kirche zu den fast slapstickartig wirkenden Schwarzweißaufnahmen aus dem Jahr 1934; Irritationen schafft nicht zuletzt die Tonspur, die zunächst geistliche Chormusik von getragenen Pathos einspielt und dann übergeht zu heiterer und flotter Klaviermusik, wie wir sie von Stummfilmen her kennen. Es ist nicht zuletzt diese Musik, die die Ereignisse in Stuttgart im Jahr 1977 kontrastiert mit den Ereignissen in Marseille 1934 und die einen der vielen rätselhaften Dialoge dieses Films herstellt: vom Staatsbegräbnis zum staatlich angeordneten Mord.

»Ganz im Sinne eines Geschichtsbegriffs, der die Gegenwart über die Vergangenheit und die Vergangenheit über die Gegenwart begreift, geht es Kluge in seinem »Montage-Film« um das Prinzip der Gleichzeitigkeit, um die Evokation eines Simultaneitätseindrucks in der Sukzession der Bilder«,¹⁵ schreibt Andreas Sombroek in seiner Untersuchung zur Filmästhetik Alexander Kluges und beschreibt damit auch treffend solche Sequenzen, in denen der unvermittelte Wechsel zwischen weit auseinanderliegenden Zeiten sich aufgrund der unterschiedlichen Bildästhetiken auch dem heutigen Zuschauer noch unmittelbar erschließt. Selbst Dokumentaraufnahmen werden auf diese Weise eher befragt, als dass sie etwas bezeugen.¹⁶ Sie sind weniger Dokumente von Ereignissen als vielmehr Dokumente für einen Erkenntnisprozess. Im Zusammenstoßen der unterschiedlichen Zeiten und Stile liegt die Herausforderung für das Publikum, das sich an den »Bruchstellen« eine jeweils eigene Bildwelt komponieren muss: »Der visuelle Kontrast zwischen dem einen und dem anderen Bild schafft ein Dazwischen, das ein Infragestellen beider Bilder ermöglicht. Der Schnitt vermittelt nicht mehr zwischen den beiden angrenzenden Bildern, »der Zwischenraum verselbständigt sich.« An der Bruchstelle entsteht etwas Neues, ein virtuelles drittes Bild, das Kluge als »Epiphanie« [...] bezeichnet hat.«¹⁷ Statt »Epiphanie« könnte man auch von »Erkenntnis« sprechen, von einer Erkenntnis unauflösbarer Widersprüche, die auch die Bilder und die Töne nicht auflösen können. Das zeigt sich auch bei den letzten Bildern, die in diesem Film die Beerdigung Schleyers in Stuttgart zeigen: Wenn dabei abrupt gewechselt wird vom feierlich-andächtigen Akt in der Kirche zur Organisation des Schnittchenempfangs im Neuen Schloss, bleibt unklar, ob der komische Effekt beabsichtigt ist oder ob er unfreiwillig zustande kommt, aber die Alltäglichkeit und die Routine, mit der auch solche Ereignisse verbunden sind, nimmt dem Trauerakt etwas von seiner pathetischen Dramatik. Aneinander geschnitten sind Bilder von der – im übrigen sehr männlich dominierten – Gesellschaft in der Kirche, vom prachtvollen Kronleuchter im Schloss und von Frauen, die in der Küche Gläser spülen und bereit stellen. Diese Form der Montage erschwert eine Beurteilung, d.h. sie entzieht sich einer solchen eigentlich. Sie diskreditiert den Trauerakt nicht, aber sie zeigt auch, dass banale Organisationsfragen mit ihm verbunden sind und dass nur knapp die Hälfte der eigentlich erwarteten Gäste an dem vorbereiteten Empfang teilnehmen.

Der Film misstraut solchen staatlich organisierten Ritualen auf subtile Weise. Die leise Botschaft des Films geht eher in die Richtung, dass es eine zweifelhafte Ehre ist, die den gewaltsam zu Tode Gekommenen auf diese Weise zuteil wird. Deutlich wird diese Distanzierung bei der Beerdigung Rommels, die den ganzen Terror und Schrecken der Nazizeit wieder in Erinnerung bringt; indirekter erfolgt sie bei der Beerdigung Schleyers. Ein Staatsbegräbnis ist keine Lösung für die Fragen, die mit den gesellschaftlich und staatlich bedingten Todesumständen der hier Beerdigten zu tun haben. Je mehr Pomp, umso mehr wird verborgen. Wenn diese Kommentie-

nung nur zwischen den Bildern zu lesen ist, so stellt sich der Film eindeutig auf die Seite derer, die den Zeitpunkt ihres Todes selbst entscheiden wollen. »Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.« Klarer kann man kaum formulieren, was zum Suizid führt, und entlastender kann man kaum über diesen unauflösbaren Konflikt sprechen, der auch das Ende des Dramas um *Antigone* bestimmt.

3. »Wir müssen die Toten doch gleich behandeln.« – Der Film geht in seinen letzten Teilen ausführlich auf die griechische Tragödie ein und zieht direkte Verbindungen zu den Problemen, die sich um die Beerdigung von Raspe, Baader und Ensslin herum in Stuttgart abzeichnen. In seiner letzten halben Stunde diskutiert *Deutschland im Herbst* die Aktualität des sophokleischen Dramas und zeigt damit einmal mehr, wie diese frühen Dichtungen taugen als Basis zur Auseinandersetzung mit krisenhaften Gegenwarten. »Wir müssen die Toten doch gleich behandeln«, sagt Schlöndorff in dem erwähnten Interview (im Bonusmaterial zum Film) und nennt diese Überlegung, die auch Sophokles' Antigone hätte äußern können, als einen der wichtigen Impulse, der die Filmemacher veranlasst habe, die beiden so unterschiedlichen Stuttgarter Beerdigungen filmisch zu dokumentieren und sich in diesem Zusammenhang des *Antigone*-Dramas zu erinnern.

Nach George Steiner geht es im zweiten Teil der *Antigone* vor allem um das Thema Tod, das in einer »Reihe von Variationen« verhandelt wird.¹⁸ Um das Thema Tod geht es auch, wenn man Kreons Ende anschaut, der sich selbst in dramatischen Worten »der Tode schönster« wünscht, dass er »nicht / Den anderen Tag noch sehn muß!«¹⁹ Um das Thema Tod geht es auch in den letzten Bildern von *Deutschland im Herbst*, aber nicht aus Sicht der Herrschenden – wie zu Beginn des Films –, sondern aus der Sicht derjenigen, die eher mit Polyneikes und Antigone verglichen werden können. »Die bei weitem raffinierteste Collage aus Antikem und Zeitgenössischem, aus Antigone/Ismene und der »Frauenfrage«, gelingt Heinrich Böll in seinem Drehbuch zu *Deutschland im Herbst*«, schreibt George Steiner und zieht Parallelen zwischen den Suiziden Ulrike Meinhofs und Antigones sowie denen Andreas Baaders und Haimons.²⁰ Er spricht von »brutale[n] Terrorakte[n]« die »im Namen absoluter Gerechtigkeit ausgeführt« wurden, er spricht aber auch davon, dass Ulrike Meinhof und Andreas Baader in ihren »Isolationzellen [...] fast buchstäblich lebendig begraben« gewesen seien.²¹ Wie geht man im deutschen Herbst 1977 mit diesen Toten um, die – wie Polyneikes – aus der Sicht des Staates eine Bedrohung dargestellt und die – wie Antigone – selbst entschieden ihren Tod beschlossen haben? *Deutschland im Herbst* endet mit Bildern, die mit der Beerdigung dieser Toten zu tun haben, aber der Film widmet sich ausführlicher den Umständen dieser Bestattung, ihrer Vorbereitung und den Ereignissen unmittelbar danach, als dass er das Ritual selbst zeigte. Diese Dokumentaraufnahmen folgen unmittelbar auf die Szenen, in denen eine ängstlich-feige Programmkommission entscheidet, dass man im Jahr 1977 dem

deutschen Fernsehpublikum keine Version der *Antigone* zumuten kann, so dass die Nähe zwischen dem Stoff des antiken Dramas und der Beerdigung der RAF-Mitglieder in aller Deutlichkeit aufgerufen wird.

Eine geschickte Montage leitet über vom Botenbericht über Haimons grausamen Suizid, der noch Teil der Fernsehinszenierung ist, zu den ärmlichen Grabstellen auf dem Dornhaldenfriedhof in Stuttgart. Alexander Kluge sagt nicht, wer in diesen Gräbern beerdigt werden soll: Das zeigen die – zur damaligen Zeit – bestens bekannten Bildern von Baader, Ensslin und Raspe, das erläutert dann auch die Schwester von Gudrun Ensslin, von der diskret nur die Augen in Großaufnahme gezeigt werden. Wenn sie davon berichtet, dass man diesen Toten die Bestattung verweigern wollte, werden die Parallelen zur *Antigone* überdeutlich.²² Im Unterschied zur *Antigone* aber sind es Rufe aus dem Volk, die von Beerdigungsverweigerung sprechen, während die staatliche Autorität souverän und sicher über den Ort für die Gräber entscheidet und sich unbeeindruckt zeigt von solchen Forderungen. Manfred Rommel, damaliger Oberbürgermeister Stuttgarts und Sohn Erwin Rommels, hatte sicher und souverän entschieden, dass die drei RAF-Mitglieder auf dem Dornhaldenfriedhof beerdigt werden. Er begeht nicht den Fehler, den Kreon begangen hat. Rommels Aussagen, die insbesondere den menschlichen Aspekt betonen, wirken wie ein Kommentar zur Rede Kreons, die wir kurz zuvor in der Fernsehinszenierung gesehen haben. Rommel zeigt Kreon, wie er hätte handeln sollen. Kennzeichnend für diese Sequenzen ist der ständige Wechsel zwischen schwarzweißen und farbigen Bildern. Während wir zunächst die schwarzweiße Fernsehinszenierung der *Antigone* auf dem Bildschirm sehen, wechselt der Film zu farbigen Einstellungen, wenn er uns die ausgehobenen Gräber in herbstlich-regnerischer Landschaft zeigt. Bilder, auf denen Baader und Ensslin noch lebendig zu sehen sind, sind schwarzweiß, der tote Raspe ist farbig wie auch die drei gleichen Säрге, die aus einfachem Holz bestehen. Schwarzweiß wird die Schwester Ensslins gezeigt, farbig der Oberbürgermeister Stuttgarts und erneut schwarzweiß die Familie Ensslin auf dem Friedhof, die Beerdigung organisierend. Insbesondere die letzten Aufnahmen wirken unfertig, von Laienhand gedreht, provisorisch und stümperhaft. Dieser Wechsel zwischen den Farben und den unterschiedlichen Filmstilen fordert Aufmerksamkeit, distanziert die einzelnen Szenen voneinander und macht die Präsentation brüchig. Die Bilder befragen diese Beerdigung bzw. die Umstände, unter denen sie zustande kommt und bemühen sich, eine glatte, geschlossene Darstellung zu vermeiden. Wichtig ist den Filmemachern offensichtlich, deutlich zu machen, dass die Toten Wünsche geäußert haben, wie sie beerdigt werden wollen, und dass die Angehörigen sehr bemüht darum sind, diesem Wunsch so weit wie möglich gerecht zu werden. Auch denjenigen, die glaubten, mit mörderischen Gewaltakten den Staat zu Veränderungen bewegen zu müssen, ist es nicht gleichgültig, wie sie bestattet werden; und auch sie haben Angehörige, die sich um die Versorgung der Toten kümmern. Der

abrupte Wechsel von den grobkörnigen Schwarzweißaufnahmen zu den farbigen Händen, die einen Fisch ausnehmen, stößt den Zuschauer vor den Kopf und bietet einen großen Assoziationsraum an, der vielfältige Deutungen zulässt. Wenn sich herausstellt, dass die Familie Ensslin nicht nur Probleme hatte, einen Friedhof zu finden, sondern dass auch zahlreiche Gaststätten nicht bereit waren, ihre Räume für das Beisammensein nach der Bestattung zur Verfügung zu stellen, wird einmal mehr deutlich, welches Klima in der damaligen Bundesrepublik herrschte und wie Denken in Begriffen von Sippenhaftung das Handeln bestimmte.

»Bestattungsriten sind Urakte der Kultur,«²³ schreibt der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme in seinen Ausführungen zur *Antigone*. »Tote werden niemals sich selbst – also der Natur, d.h. Tieren – überlassen, sondern kulturell angeeignet. In einer Fülle ritueller Prozeduren erhalten sie einen neuen Status l.l.«²⁴ Zeigte der Film zu Beginn das Ritual anlässlich der Beerdigung des ermordeten Managers Schleyer, so nimmt er sich in seiner letzten Viertelstunde ausführlich Zeit für das Ritual, das für die drei in ihren Zellen tot Aufgefunden organisiert wird. Kluge leitet diese Passage ein, indem er zunächst ein Gedicht Heinar Kipphardts (von 1977) zitiert:

»Einmal sogar kamen die Oktoberengel im Mai
als ausländische Oktoberengel
und suchten hiesige Novemberengel.
Die hatte man aber erschossen.«²⁵

Der Text von Kipphardt ist rätselhaft. Warum hat Kluge ihn gewählt? Wegen der »ausländischen Oktoberengel«, die den Monat erwähnen, in dem die beiden so unterschiedlichen Beerdigungen stattfinden? Weil der letzte Vers lakonisch eine so faktisch-tödliche Mitteilung macht? Weil mit den »Novemberengeln« an den Monat erinnert wird, in dem in der deutschen Geschichte bis zu dem Zeitpunkt zwei sehr unterschiedliche dramatische Ereignisse stattgefunden hatten: am 9. November 1918 die Revolution, die zum Ende der Monarchie in Deutschland führte, und am 9. November 1938 das mörderische Pogrom gegen jüdische Geschäfte? (Kluge konnte noch nicht wissen, dass gute zehn Jahre später ebenfalls am 9. November 1989 die Mauer in Berlin fallen sollte.) Und warum wird im unmittelbaren Anschluss in Großaufnahme die Zeichnung eines noch nicht geborenen Kindes gezeigt? Soll es an die biologische Gleichheit aller Menschen erinnern? Oder daran, dass alle Menschen zunächst »unschuldige« Kinder im Mutterleib sind? Oder daran, dass trotz der vielen Tode, die in diesem Film gezeigt werden, in Zukunft weitere Kinder geboren werden, aus denen sowohl »Kreons« als auch »Antigones« werden können? »Die Notwendigkeit, die Konkretion des Bildes durch die größere Abstraktheit der Sprache zu relativieren, ist der Grund dafür, daß – neben dem Dialog – Kommentare und Zwischentitel, die den Schauenden zum Lesenden

machen, wesentliche Bestandteile der Filme Kluges sind.«²⁶ Der ›Schauende‹ wird in dieser Sequenz zunächst zum ›Lesenden‹ und danach zum Deuter einer Zeichnung, die er in den Kontext des Films nicht unbedingt einordnen kann. Die Zeichnung erinnert aber auch an eines der wesentlichen Argumente, das Antigone vorbringt, um die Beerdigung ihres staatsfeindlich agiert habenden Bruders zu begründen: Für Antigone sind diejenigen, die *derselben Gebärmutter entstammen*, es auf jeden Fall und unter allen Umständen wert, geehrt und geliebt zu werden, schreibt Charles Segal.²⁷ Und es ist ja auch die Schwester Gudrun Ensslin, die die Beerdigung der drei ehemaligen Gefangenen organisiert und die sich dafür einsetzt, dass dem Wunsch der Toten nachgekommen wird. Es bleibt allerdings völlig unklar, ob diese Deutungen ›richtig‹ sind, weil Kluges Form der Montage kein sicheren Aussagen ermöglicht.

Die Klaviermusik, die die Schrifttafel und die Zeichnung begleitet hatte, verstummt, wenn die Bilder vom Friedhof gezeigt werden. Wir hören dann nur noch intradiegetisch begründete Geräusche. Die Dokumentaraufnahmen machen die ungeordnete Beerdigung nicht ordentlicher als sie ist: »Es war absolut chaotisch«, sagt Volker Schlöndorff in dem erwähnten Interview und berichtet davon, dass man keinen Trauerzug organisiert hatte, sondern dass die Särge einfach zu den Grabstellen »gekartt« wurden. Dass es eine emotionale, aber auch frustrierende Veranstaltung war, geben die Bilder wieder, wenn sie zeigen, wie viele Menschen trotz der bedrohlichen Umstände – alle Teilnehmer mussten durch eine strenge Polizeikontrolle – gekommen sind und wenn sie andererseits nicht verbergen, dass man eigentlich nichts richtig sehen kann. Die filmische Darstellung versucht auf jeden Fall, die triviale und naheliegende Aussage zu vermeiden, dass die beiden nur zwei Tage auseinanderliegenden Beerdigungen – die Schleyers und die der drei ehemaligen Baader-Meinhof-Mitglieder – sich erheblich voneinander unterscheiden, indem sie auf jeden überflüssigen und redundanten Wortkommentar verzichten. Kluge nennt nur Datum und Ort, mehr nicht. Die angespannte Atmosphäre vermittelt sich, wenn die Särge in die Gräber eingelassen werden sollen und die dicht gedrängte Menschenmenge das kaum möglich macht. Die einsam in die Luft gereckte Faust spricht eine andere Sprache und ist – neben den vielen vermummten Gästen – ein weiteres Zeichen dafür, dass wir eine symbolische Bestattung sehen, die über den Tod hinaus Bedeutung gewinnen soll.

Schlöndorff geht davon aus, dass auf dem Dornhaldenfriedhof in Stuttgart an jenem Oktobertag ein Zeitabschnitt zu Ende gegangen, eine Bewegung zu Grabe getragen worden sei. Dass die Filmemacher bei dieser Beerdigung emotional stärker beteiligt sind als bei Schleyers Bestattung, wird auf vielfache Weise deutlich. Sie beziehen indirekt Position, wenn sie die hochgereckte Faust längere Zeit in Großaufnahme zeigen; wenn sie eine Rede, die während der Beerdigung gehalten wurde, einspielen, in der sich der Redner zwar von den Taten der Toten distanziert, aber gleichzeitig davon spricht, dass angesichts des Todes solche Fragen

verblassen; wenn sie der massiven Polizeipräsenz viel bildliche Aufmerksamkeit schenken; wenn sie die Auseinandersetzungen zwischen Sicherheitskräften und Beerdigungsteilnehmern aufnehmen; und nicht zuletzt wenn sie mit den letzten Bildern des Films eine junge Frau mit einem kleinen Mädchen – beide in bunter Hippiekleidung – zeigen, die die Beerdigung verlassen und versuchen, ein Auto anzuhalten, das sie mitnehmen könnte. Diese letzten Bilder sind nicht nur vieldeutig, sondern sie zeigen diese Beerdigung von der weiblichen Seite (während die Bestattung Schleyers eher ein männlich dominiertes Ritual war); sie erinnern an *Antigone* bzw. an einen der Konflikte, der in diesem Drama ausgetragen wird, der zwischen einem älteren Mann (Kreon) und einer jüngeren Frau (Antigone). Dass sich auf der Beerdigung am 27. Oktober sehr viel mehr junge Menschen eingefunden haben als bei der Veranstaltung zwei Tage zuvor, wurde schon ausführlich gezeigt, aber diese letzten Bilder betonen den Generationsunterschied und den so ganz anderen kulturellen Hintergrund, der diese Beerdigungsgesellschaft prägt. Eine Verständigung mit den Teilnehmern der ersten Beerdigung scheint hier ebenso wenig möglich, wie in *Antigone* eine Verständigung zwischen Kreon und Antigone möglich ist.²⁸ Während die zu Filmanfang gezeigten Bilder der Beerdigung Hanns Martin Schleyers enden mit der Großaufnahme des Gesichts eines Mannes, das von zahlreichen »Schmissen« verunstaltet ist, also Narben, die von der Mitgliedschaft in einer schlagenden (rechten) Verbindung zeugen, werden zum Ende der Beerdigung auf dem Dornhaldenfriedhof mit dem friedlich-harmlosen Paar noch einmal ganz andere Fragen aufgeworfen. Kluge zeigt die beiden nicht nur lange und ausführlich,²⁹ sondern lässt auf der Tonspur gleichzeitig ein in jenen Jahren berühmtes Lied erklingen, das einen revolutionären Hintergrund hat. Joan Baez singt *Here's to You*, die Ballade von Sacco und Vanzetti, die an zwei aus Italien eingewanderte Arbeiter erinnert, die in den 1910er Jahren in Amerika Mitglieder einer anarchistischen Gruppe gewesen waren und sich linkspolitisch engagiert hatten. Ihnen wurde ein doppelter Raubmord zur Last gelegt. Der Prozess, der die Schuld oder Unschuld der beiden Angeklagten nicht endgültig klären konnte, wurde heftig kritisiert, weil er auf der Basis von Indizien eine politisch motivierte Verurteilung anstrebte. Trotz internationaler Proteste und Petitionen wurden Ferdinando Sacco und Bartolomeo Vanzetti 1927 auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Obwohl bis heute ihre Beteiligung an den Raubmorden nicht endgültig geklärt werden konnte, gelten Sacco und Vanzetti in allen filmischen, musikalischen und theatralischen Bearbeitungen als unschuldige Opfer eines Justizirrtums. 1977 [!] wurden sie vom Gouverneur von Massachusetts rehabilitiert. Dieses Lied zum Ende von *Deutschland im Herbst* ist ein ebenso beredter wie vieldeutiger Kommentar, weil es sowohl an politisch motiviertes Engagement erinnert wie auch an staatlich angeordnete Tötungen, die selbst dann begangen werden, wenn die Schuld oder Unschuld nicht zweifelsfrei bewiesen werden konnte. Es erinnert auch daran, dass die Umstände solcher Tötungen nicht

vergessen werden, sondern in Form von Liedern, Filmen und Theaterstücken fortleben.

Dem Film gelingt es, eine ästhetische Gegenöffentlichkeit herzustellen, indem er in befremdlichen Bild- und Tonmontagen transparent macht, was in der damaligen Medienberichterstattung nicht thematisiert wurde. Er erinnert immer wieder an die katastrophale deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts, mit denen die mörderischen Taten der RAF zusammenhängen. Er stellt Fragen, ohne Antworten zu haben. Der Film ist Arbeit an der Demokratie! Die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer spricht in ihren Ausführungen über die griechische Tragödie darüber, dass es in diesen Dichtungen nicht um sittliche Prinzipien gehe, nicht um Helden oder um Sieg oder Niederlage. »[E]lher könnte man die griechische Tragödie eine Anstalt zur Vertiefung von Konflikten nennen, ein Verfahren, um das Wissen um unlösbare Konflikte zu schärfen. Wenn die Tragödie die alten mythischen Geschichten aufgreift, dann benutzt sie sie, um Probleme zu formulieren, die keine Lösungen finden.«³⁰ Sie zeige beharrlich die Konflikte auf, die unweigerlich entstehen, wenn Menschen zusammenleben. Andererseits aber ist eben dieses Zusammenleben in der Gemeinschaft für ein Überleben unabdingbar. Die Tragödie mute den Zuschauern zu, Widersprüche auszuhalten – »den Zusammenhang von Zivilisation und Gewalt, von Terror und Humanität.«³¹ Und eben diesen Zusammenhang versucht der Film ebenfalls zu zeigen, und diese Widersprüche werden als Widersprüche gezeigt, ohne dass irgendeine einfache Auflösung in Sicht wäre. Insofern greift der Film nicht nur unmittelbare Themen der *Antigone* auf, sondern nähert sich in einigen seiner Sequenzen auch eben der Art und Weise, wie in den griechischen Tragödien Konflikte dargestellt und öffentlich verhandelt werden. *Antigone* wird also nicht nur als Stoff aktualisiert; auch in der Form der Darstellung erweist sich die Widersprüche aushaltende dramatische Praxis der griechischen Tragödie als haltbar, wenn Konflikte einer politisch aufgebrachten Zeit, in der Vergangenheit und Gegenwart tödlich-vernichtend aufeinanderprallen, in filmische Sprache gefasst werden sollen.

Anmerkungen

- 1 Hanns Martin Schleyer war während des Nationalsozialismus nicht nur Mitglied der NSDAP gewesen, sondern hatte auch der SS angehört – einer paramilitärischen Organisation der NSDAP, die an der Ermordung der Juden beteiligt war und die nach 1945 als verbrecherische Organisation verurteilt wurde.
- 2 Rainer Werner Fassbinders Beitrag ist besonders eindringlich und erzielt nachhaltige Wirkung, weil der Regisseur selbst mitspielt und in schonungsloser Offenheit das Klima des Misstrauens und der Angst zeigt, von dem sich in jenen Tagen kaum jemand frei machen konnte.
- 3 DVD-Video von *Deutschland im Herbst*, 1978 (Laufzeit ca. 119 Minuten), aus der Reihe »Kultur SPIEGEL Edition Deutscher Film«, Oktober 2009, Bonus-Material: Interviews mit Volker Schlöndorff und Juliane Lorenz.

- 4 Es ist nicht ohne Pikanterie, dass gerade Angela Winkler die Rolle der Antigone spielt, weil die Schauspielerin in dem 1975 entstandenen Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* die Titelrolle inne hat. Auch in diesem Film geht es um Terrorismus und darum, was geschehen kann, wenn jemand verdächtigt wird, einer solchen Gruppierung anzugehören. Aber es geht vor allem um die existenzvernichtenden Folgen, die die reißerische und hemmungslose Publikationspraxis der Boulevardpresse haben kann, die aus bloßen Vermutungen Tatsachen macht und Behauptungen aufstellt, für die jegliche Beweise fehlen.
- 5 »Die Handlung wird über Sprechakte vollzogen: die Wache berichtet, Antigone gesehen zu haben; Antigone berichtet, die Tat vollzogen zu haben. Der Täter ist einzig durch die sprachliche Bekräftigung der Verbindung mit der Tat verbunden.« Judith Butler, *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén, mit einem Nachwort von Bettine Menke, Frankfurt/Main 2001, 22.
- 6 Sophokles, *Antigone*, hg. und übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, mit einem Aufsatz, Wirkungsgeschichte und Illustrationen, Frankfurt/Main 1974, 18.
- 7 Heinrich Böll, *Die verschobene Antigone. Drehbuchentwurf für Volker Schlöndorffs Beitrag zu dem Film »Deutschland im Herbst«*, in: ders., *Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 20: 1977-1979*, hg. von Ralf Schnell und Jochen Schubert in Zusammenarbeit mit Klaus-Peter Bernhard, Köln 2009, 154-159.
- 8 Dass allerdings auch Antigone nicht Recht bekommt und in ihrer Handlungsweise von den Göttern nicht unterstützt oder gar gerettet wird, fügt den vielen Ambivalenzen des Dramas eine weitere hinzu und soll hier zumindest erwähnt werden.
- 9 Sophokles, *Antigone*, 18.
- 10 Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld 2005, 211.
- 11 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die unbefangene Reaktion einer zehnten Gymnasialklasse, der diese Szenen gezeigt wurden: Die Schülerinnen und Schüler lachten laut auf.
- 12 »In der Kollision der Bilder erhält das für das Medium Film »konstitutive Dazwischen« bei Kluge ähnlich wie bei Godard eine sichtbare Form. [...] Der visuelle Kontrast zwischen dem einen und dem anderen Bild schafft ein Dazwischen, das ein Infragestellen beider Bilder ermöglicht. Der Schnitt vermittelt nicht mehr zwischen den beiden angrenzenden Bildern, »der Zwischenraum verselbständigt sich.« An der Bruchstelle entsteht etwas Neues, ein virtuelles drittes Bild, das Kluge als »Epiphanie« [...] bezeichnet hat. [...] Auf ganz ähnliche Weise bedingen sich auch die durch den Schnitt semantisch angereicherten Bilder in Kluges Kontrastmontagen gegenseitig, allerdings ohne hierbei ihre jeweilige Autonomie einzubüßen. Der Prozess der Sinn-Generierung findet nicht *in*, sondern *zwischen* den Bildern statt und vollendet sich letztlich erst im Kopf des Zuschauers.« Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 212.
- 13 Maurice Philip Remy, *Mythos Rommel*, München 2002. – Interessanterweise wird gegenwärtig ein Fernsehfilm über den Generalfeldmarschall Erwin Rommel gedreht, der hitzige Auseinandersetzungen zwischen der Familie und den Filmemachern ausgelöst hat.
- 14 »Die Montage fungiert immer dann besonders deutlich als filmische Interventionsfigur, als Differenzform des Dazwischen, wenn der materiale Kontrast zwischen den Bildern besonders ausgeprägt ist [...]. Wie [...] schon ausführlich dargelegt, folgt die Montage bei Kluge in solchen Fällen nicht dem Additions-, sondern dem Destruktionsprinzip.« Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 211.
- 15 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 208.

- 16 Die Kombination von »Dokumentation und Fiktion« ist charakteristisch für die Arbeitsweise von Alexander Kluge: »Das hängt damit zusammen, dass Kluge grundsätzlich den Realitätsgehalt von Dokumenten in Frage stellt: »Behauptet einer, er könne mit Fakten umgehen, ohne sich etwas dazu zu denken, dem glaube ich nicht. Aber aus einem, der lügt, aus dessen Lügen, kann ich immer noch ein Stück Fakt herausentwickeln.« Der Begriff »Rohstoff« wird folglich von Kluge auch nicht im Sinne von völlig unbearbeitetem Material verstanden. Er betont vielmehr ganz deutlich, dass es überhaupt keinen »reinen Rohstoff« gäbe.« Wolfgang Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld 2009, 95.
- 17 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 212.
- 18 George Steiner, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, München 1990, 330 [1. engl. Aufl. 1984; 1. dt. Aufl. 1988].
- 19 Sophokles, *Antigone*, 59.
- 20 Steiner, *Die Antigonen*, 191.
- 21 Hartmut Böhme, *Götter, Gräber und Menschen in der »Antigone« des Sophokles*, in: Gisela Greve (Hg.), *Sophokles' Antigone*, Tübingen 2002, 93–124, hier 97.
- 22 Sie zitiert eine Zeitungsüberschrift, in der gefordert wurde, dass man diese Toten »in einer Kläranlage« beseitigen solle.
- 23 Böhme, *Götter, Gräber und Menschen*, 97.
- 24 Ebd., 98.
- 25 Heinar Kipphardt, *Angelsbrucker Notizen. Gedichte*. Mit 10 Tuschzeichnungen von HAP Grieshaber, München 1997, 178.
- 26 Rainer Lewandowski, *Literatur und Film bei Alexander Kluge*, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), *Alexander Kluge*, Frankfurt/Main 1983, 233–244, hier 240.
- 27 »To Antigone, however, those »of the same womb« are worthy of the same degree of honor [...] and love [...]« Charles Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge–London 1981, 185. – Segal kritisiert in dem Zusammenhang Antigone auch, weil sie nicht bedenkt, dass der Chor – mit Blick auf den Konkurrenzkampf zwischen Eteokles und Polyneikes – in seinem ersten Auftrittslied darauf hingewiesen hat, dass es auch eine Quelle von »horror and pollution« sein kann, derselben Gebärmutter zu entstammen. »It is Antigone's tragic task to insist on the ultimate »oneness« and »sameness« and thereby close over the difference.« Ebd., 185–186.
- 28 George Steiner begründet die Ausnahmestellung, die Sophokles' Tragödie um die Gestalt der Antigone folgendermaßen: »Nur einem einzigen literarischen Text war es [...] gegeben, alle Hauptkonstanten des Konflikts in der menschlichen Existenz auszudrücken. Diese Konstanten sind fünffach: die Konfrontation zwischen Männern und Frauen; zwischen Alter und Jugend; zwischen Gesellschaft und dem Individuum; zwischen den Lebenden und den Toten; zwischen Menschen und Gott/Göttern. Die Konflikte, die aus diesen fünf Arten der Konfrontation hervorgehen, sind unüberbrückbar.« Steiner, *Die Antigonen*, 287.
- 29 »Emotionen brauchen Zeit.« zitiert Schlöndorff im besagten Interview Alexander Kluge und gibt diese Überlegung als Grund an für die Länge der Einstellung. Nur wenn man Mutter und Tochter über eine längere Zeit betrachten könne, können sich Fragen im Kopf des Zuschauers formieren. Schlöndorff zählt ein paar mögliche Fragen auf, u.a. die, ob sich das Kind später an diese Beerdigung werde erinnern können und wenn ja, wie es sich erinnert.
- 30 Theresia Birkenhauer, *Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstands*, in: *Theater der Zeit*, 11/2004, 27–28, hier 27.
- 31 Ebd., 28.