

Stichwort: Kooperation

Keiner ist alleine schlau genug

Alexander Kluge-Jahrbuch 4 | 2017



V&R Academic

Alexander Kluge-Jahrbuch

Band 4 | 2017

Herausgegeben von

Richard Langston, Gunther Martens, Vincent Pauval,
Christian Schulte und Rainer Stollmann

Advisory Board:

Leslie Adelson, Grégory Cormann, Astrid Deuber-Mankowsky,
Devin Fore, Tara Forrest, Jeremy Hamers, Karin Harrasser,
Stefanie Harris, Michael Jennings, Gertrud Koch, Céline
Letawe, Helmut Lethen, Susanne Marten, Christopher Pavsek,
Mark Potocnik, Eric Rentschler, Winfried Siebers, Ruth
Sonderegger, Ulrike Sprenger, Georg Stanitzek, Joseph Vogl

Rainer Stollmann / Thomas Combrink /
Gunther Martens (Hg.)

Stichwort: Kooperation

Keiner ist alleine schlau genug

Mit 69 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2365-7782

ISBN 978-3-8470-0749-4

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

© 2017, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Filmstill aus dem Film *Zum 300. Todestag von Leibniz* von Alexander Kluge, erstaufgeführt auf dem Deutschen Germanistentag 2016 in Bayreuth. Als Kameralinse wurde ein von Anselm Kiefer zur Verfügung gestelltes Bildfragment, eine sog. »Elefantenhaut«, bei der Aufnahme verwendet.

© Kairosfilm



Alexandra Kluge 2. April 1937–11. Juni 2017

Inhalt

Editorial	11
Wang Hui 汪晖	
Die Neuentdeckung der Dinge 对物的再发现	19
<i>Ten to Eleven</i> vom 19. März 2013 (Kluge / Richter)	
Gerhard Richter: »Ich sollte mich nicht Maler, sondern Bildermacher nennen.«	31
Lutz Koepnick	
Kluge's <i>Moments of Calm</i>	37
Jürgen Büssow / Rainer Stollmann	
»Man hätte RTL nur mit einem Störsender behindern können.«	51
Paul Leo Giani / Rainer Stollmann	
»Das Privatfernsehen hat mit Verfassungsbruch angefangen.«	61
Alexander Kluge	
Mittwoch, 18. März 2015 / Mundtot	75
Florian Wobser	
»Flüssigmachen« – Alexander Kluges politische Heterotopie kooperativer Öffentlichkeit zwischen Debatten im vollen Vorlesungs- und Projektionen im leeren Kinosaal	79
Barbara Potthast	
»Dass der andere nichts denkt, was feindselig wäre« – Kooperatives Denken bei Alexander Kluge	103

Alexander Kluge / Vincent Pauval	
»Einen Robinson gibt es eigentlich nur zu zweit.«	115
Alexander Kluge	
Heiner Müller und das Projekt Quellwasser. Das Poetische heißt sammeln –	
Heiner Müller et le projet Eau de source. Le poétique, c'est faire collecte . .	127
Christian Schulte	
Verteilte Autorschaft	133
Alexander Kluge	
Comportement coopératif	141
Alexander Kluge	
Réparation d'un crime par coopération	143
Rainer Stollmann	
»Kooperatives Verhalten« und »Kooperation«. Zwei Geschichten zu	
einem Begriff	151
Alexander Kluge	
Zustöpseln eines Kinderhirns (Faksimile der Handschrift, Transkription	
und Druckfassung)	165
Thomas Combrink	
Kommentar zu »Zustöpseln eines Kinderhirns«	171
Philipp Ekardt	
Gesten vor Gericht. Gefühl und Unterscheidung nach Alexander Kluge . .	177
Gunther Martens	
Alexander Kluges literarisches Oeuvre als »Cli-Fi«	191
Tara Hottman	
The Language of the Archive: Alexander Kluge's Film Histories	209
Dong Bingfeng	
Alexander Kluge in China. Kluge-Rezeption seit 2012	229
Alexander Kluge	
Neue »Untersuchungsarbeit« nach Mao Tse-tung	239

Alexander Kluge	
Ich, genannt TOPAS	241

<i>Ten to Eleven</i> vom 2. Dezember 2002 (Kluge / Wang)	
Glückswechsel. Wang Bings Film <i>Tiexi District</i> über den Untergang einer gigantischen Industrie in Nordost-China	243

Alexander Kluge	
Zwanzig Erzählungen zur Geschichte des Tiexi District. Bericht aus Nordost-China	249

*

Jane de Almeida	
On Elephants, Telescopes, Microscopes, Cartography, Aliens, and Computers: Notes on Scalability in Alexander Kluge's Works	261

Rainer Stollmann	
Ein Faktum als Metapher: »Electrocuting an Elephant«	277

Alexander Kluge	
Es gibt keine ruckartige Emanzipation	283

Alexander Kluge	
Blechernes Glück	285

Katharina Müller / Lena Reinhardt / Elisa Risi	
Dekonstruktion des Happy Ends in Alexander Kluges »Blechernes Glück«	287

Alexander Kluge	
Wie aus einem Mißverständnis ein Fiasko hätte werden können	299

Emma Woelk	
Humor as Critical Intelligence: Kafka's <i>Der Proceß</i> and Alexander Kluge's <i>Abschied von gestern</i>	303

Alexander Kluge	
Das Wort ZUSAMMENHANG	323

Alexander Kluge	
Hölderlins Bote	325

Karl Bruckmaier	
Alexander Kluge – ein Porträt (Bayerischer Rundfunk, 2012)	327

<i>News & Stories</i> vom 2. Dezember 2015 (Kluge / Keese)	
Christoph Keese: Silicon Valley – »Dynamit aus Geist & Geld«	349

REZENSIONEN

Herbert Holl	
Grégory Corman, Jeremy Hamers, Céline Letawe (Hg.), <i>Lecteurs/spectateurs d’Alexander Kluge (Cahiers d’Études Germaniques,</i> Nr. 69, 2015/2).	363

Rainer Stollmann	
Leslie A. Adelson, <i>Cosmic Miniatures and the Future Sense. Alexander Kluge’s 21st-Century Literary Experiments in German Culture and Narrative Form</i> , Berlin/Boston: Walter de Gruyter Verlag 2017. 305 pp.	367

Alexander Kluge	
Nachricht an Außerirdische	387

Wolfram Ette	
Jürgen Fohrmann (Hg.), <i>Chronik/Gefühle. Sieben Beiträge zu Alexander Kluge. Mit drei Geschichten von Alexander Kluge und einer Antwort von Wilhelm Voßkamp</i> , Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017.	389

BIBLIOGRAPHIE

Winfried Siebers	
Bibliographie zu Alexander Kluge 2016	397

VIDEOGRAPHIE

Verzeichnis der Kulturmagazine 2016	409
Autorinnen und Autoren	417

Editorial

Alexander Kluges berufliche Kooperationen beginnen in den fünfziger Jahren. Als Jurist arbeitet er ab 1956 in Kressbronn am Bodensee für den Rechtsanwalt und Bildungspolitiker Hellmut Becker, mit dem er 1961 das Buch *Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle* veröffentlicht. In den sechziger Jahren leitet Kluge mit Edgar Reitz das Institut für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Ebenfalls in dieser Zeit ergibt sich das für Alexander Kluge wichtige Verhältnis zu seinem Lektor Hans Dieter Müller, der sein erstes Buch *Lebensläufe* von 1962 bei Goverts betreut. Müller geht zum Walter Verlag, wo 1964 *Schlachtbeschreibung* erscheint. Danach ist er Lektor bei Piper, außerdem Dozent an der Filmabteilung in Ulm. Anfang der siebziger Jahre wechselt Müller nach Bremen an die Universität. Mit Günther Hörmann und Kluge verfolgt er dort das Projekt eines Studiengangs für Neue Medien.

Die zweite Hälfte der sechziger Jahre ist durch Filmarbeit geprägt, die Zusammenarbeit mit seiner Schwester Alexandra in *Abschied von gestern* von 1966 ist zu nennen, aber auch die langjährige Kooperation mit Hannelore Hoyer, beginnend mit dem Film *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* von 1968. Anfang der siebziger Jahre kommt es zum Austausch mit Oskar Negt, den Kluge in Frankfurt kennenlernt. 1972 erscheint der gemeinsame Band *Öffentlichkeit und Erfahrung*. 1974 wird der Film *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* veröffentlicht, den Kluge mit Edgar Reitz dreht. Kooperation findet auch in der Filmpolitik statt. Die Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten wird in den sechziger Jahren gegründet, mit Regisseuren wie Fassbinder, Reitz, Wenders, Herzog, Schlöndorff, Syberberg und Kluge.

Wichtig für Kluges Filmarbeit ist der Kontakt zu der Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus, die Einfluss nimmt auf Kluges Ästhetik der Montage, aber auch mit dem Kameramann Thomas Mauch. Es sind langjährige Arbeitsverhältnisse. Der Film, in dem sich am deutlichsten das Prinzip Kooperation ausdrückt, ist *Deutschland im Herbst* von 1978, wobei jeder Filmemacher sich unabhängig verhält, keine Rücksicht nehmen muss (höchstens in der Länge) auf die Beiträge der anderen. Kooperation bedeutet also nicht, dass gemeinsam am Set ein Film

gedreht wird, sondern dass jeder Regisseur eine eigene Episode beisteuert. Mit den Filmen *Der Kandidat* (von 1980 über Franz Josef Strauss) mit Stefan Aust, Volker Schlöndorff und Alexander von Eschwege, und *Krieg und Frieden* von 1982 mit Aust, Schlöndorff und Axel Engstfeld wird die Idee des Kollektivfilms fortgesetzt. Beide Produktionen enthalten auch Filmbeiträge von Heinrich Böll. Künstler sind eigensinnig, jeder Filmemacher folgt seiner eigenen Konzeption, seinen eigenen Einfällen. Es ergeben sich Lücken zwischen den Beiträgen. Den Zusammenhang stellt der Zuschauer her, in dessen Kopf sich in jedem Fall der wirkliche Film abspielt. Vor allem mit Stefan Aust führt Alexander Kluge die Zusammenarbeit im Fernsehen bei den Fensterprogrammen ab 1988 mit *Spiegel TV* fort.

Ende der siebziger und in den achtziger Jahren ergibt sich durch die Verwendung von Bildmaterialien bei den Buchpublikationen bei Zweitausendeins, also *Geschichte und Eigensinn* (1981), *Die Patriotin* (1979) und *Die Macht der Gefühle* (1984), ein Austausch mit dem Buchgestalter Franz Greno.

Anhand der Vielzahl der Kooperationen lässt sich die Größe des Netzwerks von Alexander Kluge erkennen. Eine eigene Kategorie bildet die Zusammenarbeit auf Autorenebene wie in *Deutschland im Herbst*. Diese künstlerische Kooperation findet in den Büchern und DVD-Editionen seit 2008 einen neuen Ausdruck. Mit Gerhard Richter wurden die Bücher *Dezember* (2010) und *Nachricht von ruhigen Momenten* (2013) publiziert. In den Bänden *Das Bohren harter Bretter* (2011) und *30. April 1945* (2014) arbeitet Kluge mit Reinhard Jirgl zusammen. Auf der DVD *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008) findet sich ein Gastbeitrag von Tom Tykwer, auf der folgenden Edition *Früchte des Vertrauens* (2009) sind Beiträge von Romuald Karmakar, Christoph Hochhäusler und Christian Petzold zu finden. Die Kooperation mit bildenden Künstlern wird fortgesetzt mit Anselm Kiefer, für dessen Katalog *Die Ungeborenen* (2012) Kluge Geschichten schreibt. 2017 ist die gemeinsame DVD *Der mit den Bildern tanzt* in der filmedition suhrkamp erschienen. 2017 wurde eine Zusammenarbeit mit Georg Baselitz, *Weltverändernder Zorn*, in der Bibliothek Suhrkamp publiziert. Im Jahr davor erschien der Ausstellungskatalog *Die Helden* von Georg Baselitz, mit Texten von Alexander Kluge. 2017 fand eine Ausstellung in der Fondazione Prada in Venedig mit Thomas Demand und Anna Viebrock statt. Hinzu kommt ein Buch mit dem Fotografen Stefan Moses, *Le Moment fugitif* von 2014. In Planung ist ein Gesprächsband mit Ferdinand von Schirach, außerdem eine Veröffentlichung, in dem der literarische Dialog zwischen Ben Lerner und Alexander Kluge zu finden ist.

Kooperation beschränkt sich nicht auf die Lebenden. In Anlehnung an Brechts Feststellung, dass der eigene Kopf zu klein sei für die Probleme der Welt, betreibt Kluge das »Denken in fremden Köpfen«. Anspielungen auf oder Zitate von anderen Autoren (Alfred Döblin, Einar Schleef, Schlingensiefel oder Arno Schmidt,

Kant, Hegel, Marx, Adorno, Lenin, Musil – in Wirklichkeit ist wie bei vielen anderen Schriftstellern auch die Zahl der Namen so groß und unübersichtlich, dass sie hier nicht alle aufgeführt werden können) sind Formen der Zusammenarbeit. Dasselbe gilt für die Verwendung von »found footage« in Kluges Filmen und Sendungen, zum Beispiel aus der Zeit des Stummfilms. Im Vorwort von *Das Bohren harter Bretter* schreibt Kluge über die Zusammenarbeit mit Reinhard Jirgl: »Erzählen ist gesellig. Bei der Arbeit bin ich ungern allein.« Kooperation ist für Kluge das Gegenteil von Alleinsein. In diesem Sinne arbeitet er mit seinen Mitarbeitern bei DCTP in Düsseldorf oder im Studio bei Arri in München eng zusammen. Bei jeder DVD-Edition finden sich Hinweise auf seine Mitarbeiter, auch in seinen Büchern nennt er die Personen, mit denen er gearbeitet hat. Im Wunsch zur Kooperation unterscheidet er sich von anderen Schriftstellern, für die das gesellige Moment bei der Arbeit zweitrangig ist. Der Austausch mit Menschen, der für Alexander Kluge prägend ist, resultiert auch aus der Existenz als Filmemacher. Ein Filmemacher ist, im Gegensatz zum Schriftsteller, auf Zusammenarbeit, also auf andere Personen, angewiesen. Kluge überträgt dieses Sozial- und Produktionsverhalten in die Welt des Buches.

Im Unterschied zu Schriftstellern gibt es bei Filmemachern auf politischer Ebene eine Notwendigkeit zur Kooperation. Beim Deutschen Autorenfilm musste die Öffentlichkeit aus Vertrieb und Programmkino etabliert werden, bei den Schriftstellern ist das Verlagswesen bereits vorhanden. Zu unterscheiden ist bei Kluge die Zusammenarbeit mit seinen Mitarbeitern und die Kooperation mit Autoren in Form von Interviews, gemeinsamen Filmen oder Büchern. Auf der Autorenebene dient Kooperation nicht nur der Geselligkeit, sondern ebenso der Auszeichnung. Wenn Schriftsteller wie Ben Lerner oder Reinhard Jirgl mit ihm zusammenarbeiten, drückt sich nicht nur der Respekt vor Kluges Werk aus, sondern umgekehrt auch die Überzeugung, dass Autorschaft immer kollektiv ist. Die Auszeichnung kann sich auch auf die breite Öffentlichkeit richten. Die Kooperationen mit Ferdinand von Schirach, Hannelore Hoger, Gerhard Richter, Georg Baselitz oder Anselm Kiefer machen Kluge einem anderen, größeren Publikum bekannt.

Eine besondere Form der Kooperation ist das Interview. Seit 1987 sendet Alexander Kluge seine Gespräche im Fernsehen. Dabei zeigt sich in der Verwendung der Ausdrücke Interview und Gespräch die Differenz. Ein Interview erfordert die Senkung der Ich-Schranke. Der Fragesteller nimmt sich zurück, bleibt reserviert, was längere Redebeiträge oder eigene Meinungen anbelangt. Beim Gespräch sind die Redenden grundsätzlich auf Augenhöhe. Der Übergang zwischen Interview und Gespräch ist fließend. Die Senkung der Ich-Schranke wird vor allem dadurch deutlich, dass Alexander Kluge nicht im Bild erscheint. Kluge gibt den Interview- oder Gesprächspartnern unterschiedlich viel Raum. In den Sendungen mit Naturwissenschaftlern ist er oft nur durch kurze Einwürfe

präsent, in der Kooperation mit Heiner Müller, Christoph Schlingensief oder auch Joseph Vogl treten seine Gedanken deutlicher hervor.

Zusammenarbeit ist in unterschiedlichster Weise möglich: nebeneinander (Kollektivfilme), miteinander (TV-Gespräche), durcheinander (z. B. gemeinsames Formulieren bis in einzelne Sätze mit Oskar Negt). Instrumentalisierung ist ausgeschlossen. Mit einem Instrument (Werkzeug, Gerät) »kooperiert« man nicht, sondern benutzt es. Wenn man an Begriffe wie »Verdinglichung«, »verwaltete Welt«, »instrumentelle Vernunft« denkt, wird deutlich, warum der Begriff der »Kooperation« für Kluge so wichtig ist. Er beharrt auf dem Lebendigen. In einem Gespräch über Helge Schneider, der einen der Soldaten von Verdun spielt, die unterirdische Gänge in Richtung der feindlichen Linien gegraben und mit Sprengstoff gefüllt haben, sagt Kluge:

Ich habe diese Tonart gewählt, obwohl das riskant ist, denn an sich ist das eine ganz bittere Erfahrung, dass deutsche Bergarbeiter in Uniform und französische Arbeiter in Uniform gegeneinander Tunnel bauen, um sich in die Luft zu sprengen. Wer schneller ist, wie bei der Titanic, ist Sieger. Das sieht für einen Außerirdischen oder einen dritten Beobachter, der den Zusammenhang nicht versteht, aus wie Kooperation. So dass du auf so einem Gipfel des Verdun-Massakers so etwas wie Kooperation siehst. Das ist wichtig wahrzunehmen.¹

Diese ungeheure Distanzierung des Blicks auf einen besonderen Teil des Kriegsgeschehens, die zunächst absurd erscheint, ist deshalb wichtig, damit man das lebendige Element auch im tödlichsten instrumentellen Zusammenhang nicht übersieht.²

Bei Marx erscheint der Begriff der »Kooperation« an einem historischen Umschlagspunkt.

Wie die durch die Kooperation entwickelte gesellschaftliche Produktivkraft der Arbeit als Produktivkraft des Kapitals erscheint, so die Kooperation selbst als eine spezifische Form des kapitalistischen Produktionsprozesses im Gegensatz zum Produktionsprozeß vereinzelter unabhängiger Arbeiter oder auch Kleinmeister. Es ist die erste Änderung, welche der wirkliche Arbeitsprozeß durch seine Subsumtion unter das Kapital erfährt.³

Die Kooperation, also die Versammlung von Masse an Arbeitskraft, ist so etwas wie eine Wurzel des Kapitalismus, aus der er hervorwächst. Teilung der Arbeit und Maschinisierung bedingen sie. Das allein und auch nicht die äußere Not hätten genügt, Menschen lebenslang in Fabriken festzuhalten, wenn nicht etwas in ihnen selbst dem zuarbeiten würde. Marx spricht von den »animal spirits«,

1 Rainer Stollmann / Alexander Kluge, *Ferngespräche*, Berlin 2016, S. 168.

2 Man kann es in allen historischen Kriegen finden, in der Theorie von Clausewitz ist es immer vorhanden. Aber beim Aufprall der Flugzeuge auf das World Trade Center kann man es nicht mehr erkennen.

3 Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, Band 23, Berlin/DDR 1976, S. 354.

»Lebensgeistern«, die schon durch bloßes Zusammensein in den Menschen geweckt werden, so dass

ein Dutzend Personen zusammen in einem gleichzeitigen Arbeitstag von 144 Stunden ein viel größeres Gesamtprodukt liefern als zwölf vereinzelte Arbeiter, von denen jeder 12 Stunden, oder als ein Arbeiter, der 12 Tage nacheinander arbeitet. Dies rührt daher, daß der Mensch von Natur, wenn nicht, wie Aristoteles meint, ein politisches, jedenfalls ein gesellschaftliches Tier ist.⁴

Obwohl das Private scheinbar in jeder Hinsicht unsere Realität dominiert, hat noch kein Philosoph behauptet, dass der Mensch ein »privates Tier« sei. In der »Kooperation« kann der Kapitalismus nur wurzeln, weil er dabei von der Produktivkraft des gesellschaftlichen Wesens des Menschen etwas abzweigt.⁵ Menschen wollen unter allen Umständen in Gesellschaft bleiben. (Das gilt sogar für Eremiten, die Gesellschaft als negatives Bezugsfeld brauchen, aber auch auf gelegentliche Kontakte angewiesen sind.)⁶ Zusammenarbeit erfordert keine Übereinstimmung in Meinung, Methoden, Theorien, sondern nur, dass die Berührungsfläche erhalten und möglichst intensiviert wird, das heißt, dass das gesellschaftlich Lebendige sich ausdrückt. Kooperation heißt, dem »Überhang des Objektiven« (Adorno) etwas entgegensetzen.

Wer die erste, größere Hälfte dieses Jahrbuchs liest, wird besser wissen, was »Kooperation« im Besonderen und im Einzelnen ist. Leibniz sprach von China als einer »zweiten Menschheit«, an der er reges Interesse zeigte. Brecht, Döblin u. a. haben diese Tradition fortgesetzt. Die Beiträge von Wang Hui (am Anfang) und Dong Bingfeng sowie Kluges Beschäftigung mit dem Regisseur Wang Bing (am Ende des ersten Teils) knüpfen an diesen politischen und ästhetischen Resonanzraum an. Wang Huis Aufsatz (die überarbeitete Rede zur Ausstellung Kluge / Richter in Beijing 2016) dokumentiert in überraschender Weise, dass Geist (und nicht nur Warenströme) auch global ist. Es hat etwas Ermutigendes, dass sich zwei nachdenkliche Menschen, die sich zuvor nicht kannten und weit entfernt voneinander leben, auf Anhieb so gut über Kultur, Geschichte und Politik verständigen können. Dazu hat Marx etwas beigetragen, aktuell aber auch die genannte Ausstellung. Die Kooperation von Kluge und Richter wird in einem TV-Gespräch dokumentiert und anschließend von Lutz Koepnick näher untersucht. Wenn Kluges persönliche Präsenz grundsätzlich eher am »alten Geist der

4 Ebd.

5 Vgl. dazu die in diesem Band veröffentlichte Geschichte »Neue ›Untersuchungsarbeit‹ nach Mao Tse-tung«, in der über eine »ursprüngliche Kooperation« zwischen den Generationen nachgedacht wird.

6 Vgl. dazu in diesem Band das Gespräch Kluge / Pauval: »Einen Robinson gibt es eigentlich nur zu zweit.«

Unruhe« (Hölderlin) partizipiert, dann verdienen die *Moments of Calm*, von denen das Buch mit Richter spricht, besondere Aufmerksamkeit.

Ohne Jürgen Büssow (in den achtziger Jahren medienpolitischer Sprecher der SPD-Landtagsfraktion in NRW) und Paul Giani (damals Chef der Hessischen Staatskanzlei unter Holger Börner, der die erste rot-grüne Koalition in Deutschland riskierte) wäre die inzwischen fast dreißig Jahre währende DCTP-Öffentlichkeit im Fernsehen, also auch Kluges Fortsetzung seiner Filmarbeit, nicht möglich gewesen. Beide Politiker berichten über die turbulenten und konfliktreichen Anfänge des »Fenster-Fernsehens«. Öffentlichkeit ist ohne kollektive Kooperationen unmöglich. Florian Wobser analysiert die Protestbewegungs-Metapher »Flüssigmachen« in einer Filmsequenz und ihr Verhältnis zum Begriff der Öffentlichkeit sowie das Potential von »Bildung« (ganz in Humboldts Verständnis) in Kluges Methoden.

Die folgenden Beiträge gravitieren um das Kooperative auf der Ebene des Autors. Barbara Potthast beschreibt den Doppel-Autor Oskar Negt und Alexander Kluge mit Bezug auf das unmittelbare Vorbild Max Horkheimer und Theodor W. Adorno. An der französischen Ausgabe der *Chronik der Gefühle* zeigt sich das wachsende Interesse unseres Nachbarlandes an Kluges Werk. Vincent Pauval gibt mit drei Übersetzungen einen kleinen Einblick in die Rezeption Kluges in Frankreich sowie in seinem Interview in die freundschaftliche Zusammenarbeit Kluges mit Heiner Müller. Traditionell erscheint der Begriff des Autors dem der Kooperation eher entgegengesetzt, aber seit der Autor für tot erklärt, inzwischen aber wieder zum Leben erweckt wurde, stimmt dieser Kontrast nicht mehr: Christian Schulte weist nach, dass der Begriff des Autors Kooperation vielfältiger Art voraussetzt. Zwei bekannte, frühe Geschichten Kluges tragen das Wort »Kooperation« im Titel. Welche politische Brisanz in diesen sich privat verkleidenden Texten steckt, wer da eigentlich mit wem kooperiert, detektiert Rainer Stollmann. Thomas Combrink beschreibt in einem Kommentar zur Geschichte »Zustöpseln eines Kinderhirns« (deren handschriftliche Fassung und deren Transkription beiliegen) den Gegensatz von Konkretion und Abstraktion, d.i. die Gleichmacherei der Schule und die fehlende mütterliche Liebe. Die Hand (mit der der eigensinnige Bauernjunge in »Zustöpseln« viel zu lange den Schwanz der Kuh hält) ist kein bloßes Instrument, sondern libidinös geprägt. Ausgehend von diesem wichtigsten Kooperations-Organ des Menschen, gibt Philipp Ekardt eine genauere Bestimmung des Gefühlsbegriffs bei Kluge, ganz im Sinne Musils, dass wir nicht »zu viel Verstand« und »zu wenig Gefühl« haben, sondern zu wenig Verstand in Fragen des Gefühls. Gunther Martens zeigt, dass Kluge Kooperation »generationenübergreifend«, »transideologisch« und »kontrafaktisch« (aber nicht im Trumpschen Sinne) konzipiert, und dass man das auch tun muss, wenn es um globale Probleme wie den Klimawandel geht – ein Thema, das man im Werk des Autors leicht übersehen kann. Tara Hottman

schließlich beleuchtet an Beispielen aus Kluges Filmen eine Frage, die sich jeder interessierte Zuschauer irgendwann einmal stellt: woher nimmt Kluge sein Material und warum montiert er es in dieser Weise?

Die zweite Hälfte des Bandes enthält Beiträge, die sich mit literarischen oder filmischen Formen und Motiven bei Kluge befassen. Jane de Almeida unternimmt aus südamerikanischer Perspektive eine tour d'horizon durch Kluges Werk unter dem Gesichtspunkt der Skalierbarkeit, also der Fähigkeit zum Wachstum, ein bisher noch nicht geprüfter, aber doch nahe liegender Begriff bei einem Autor, in dessen Lebenswerk man Brüche vergeblich suchen würde. Katharina Müller, Lena Reinhardt und Elisa Risi prüfen die Märchenhaftigkeit an einer Geschichte Kluges, wenn Kluge doch die Gebrüder Grimm so sehr verehrt. Emma Woelk vergleicht die humoristischen und komischen Elemente oder Schichten bei Kafka und Kluge, die sich näherstehen, als man auf Anhieb sieht.

Zwischen den Beiträgen sind eine Reihe unveröffentlichter Geschichten Alexander Kluges einmontiert, deren Bezug zu der Umgebung der Leser leicht selbst erkennen wird. Den Schluß des Aufsatzteils bilden zwei Interviews: Ein biographisches mit und über Kluge von Karl Bruckmaier für alle, die mehr von einem Autor wissen wollen, der in Bezug auf sein persönliches Leben eher zurückhaltend ist. Und die Transkription eines TV-Gesprächs mit Christoph Keese, der das interessanteste deutsche Buch über das Silicon Valley geschrieben hat.

Rezensiert werden drei neue Bücher über Alexander Kluge. Herbert Holl stellt ein Sonderheft der Zeitschrift *Cahiers d'Études Germaniques* vor, das einen Teil der Kolloquiumsbeiträge »Reading/Viewing Alexander Kluge's Work« (Lüttich 2013) wiedergibt. Rainer Stollmann befaßt sich ausführlich mit dem faszinierenden Buch von Leslie A. Adelson, *Cosmic Miniatures and the Future Sense*, (Berlin / Boston 2017), das die poetische Form von Kluges Geschichten so minutiös untersucht wie niemand zuvor. Und Wolfram Ette bespricht die Festschrift für den großen Germanisten Wilhelm Voßkamp: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Chronik/Gefühle. Sieben Beiträge zu Alexander Kluge. Mit drei Geschichten von Alexander Kluge und einer Antwort von Wilhelm Voßkamp*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017.

Schließlich folgen wie immer die von Winfried Siebers erstellte Bibliographie zum Jahr 2016 sowie die von Gülsen Döhr (DCTP, Düsseldorf) zusammengestellte Videographie der Kulturmagazine desselben Jahres. Beiden sei gedankt!

Rainer Stollmann, Thomas Combrink, Gunther Martens

Die Neuentdeckung der Dinge 对物的再发现

Eine Ausstellung mit dem Titel *Nachricht von ruhigen Momenten – Alexander Kluge im Dialog mit Gerhard Richter*¹ und zwei exquisit gedruckte Bücher *Nachricht von ruhigen Momenten* und *Dezember* haben mich erstaunt. Das Staunen rührt einerseits her von unterschiedlichen, jedoch geistesverwandten Eigenschaften von Alexander Kluge und Gerhard Richter, andererseits von ihrem Herumtasten nach der Form bzw. dem Sinn der Form.

In dem Gespräch zwischen Kluge und Richter wurde Leibniz zitiert. Sinngemäß hieß es dort, habe die Zusammenführung der orientalischen Zivilisation, die dem Reich der Mitte entsprang, mit der okzidentalen Zivilisation, die Babylon hervorbrachte, neue Energien produziert. Dieser bedeutsame Gedanke wurde in der Frühphase der Aufklärung erörtert, als Leibniz, Voltaire und François Quesnay aktiv waren. Diese Ära war geistig offener als die Spätaufklärung. Denn Ende des 18. Jahrhunderts, insbesondere im 19. Jahrhundert, hatte sich die Sichtweise der europäischen Aufklärer auf die orientalische Zivilisation verändert. Das läßt sich beispielhaft nachvollziehen an der Differenz zwischen der Darstellung des Morgenlandes in Montesquieus *Vom Geist der Gesetze* (*De l'esprit des lois*, 1748) und dem europäischen Bild des Orients im 19. Jahrhundert.

Dies erinnert mich an zwei alte Freunde. Der eine ist Heinz Wilhelm Spreitz, den ich im Jahr 2000 während meines ersten einjährigen Aufenthaltes in Berlin kennenlernte. Vom Geist von Leibniz inspiriert gründete er in den siebziger Jahren die *Leibniz Gesellschaft für kulturellen Austausch*, die sich dem Austausch zwischen China und Deutschland widmet. Die andere Begegnung war die mit Hellmut Stern, dem ersten Geiger bei den Berliner Philharmonikern. Er flüchtete 1938 mit seinen Eltern nach China und begann seine musikalische Laufbahn in Harbin und später in Shanghai. Nach dem Zweiten Weltkrieg wanderte er mit seinen Eltern nach Israel aus. Über die Zwischenstation in den Vereinigten Staaten kehrte er schließlich nach Berlin zurück. Während des Kalten Krieges in

1 Die Ausstellung »Nachricht von ruhigen Momenten« war von Mai bis August 2016 im Beijing Culture and Art Center (BCAC) zu sehen.

den siebziger Jahren war Stern einer der ersten westlichen Musiker, die nach China kamen. Als er China verließ, hat er ein Gelübde abgelegt: Er wollte eines Tages das Berliner Philharmonische Orchester nach China bringen und mit Musik den Austausch zwischen Ost und West wieder eröffnen.

Jetzt erinnere ich mich an sie, nicht nur weil sie Leibniz verehren, wie Kluge und Richter, die nach den Unterschieden und den Berührungen der Kulturen tasten, sondern auch weil sie einen ähnlichen Stil des Gesprächs pflegten wie Alexander Kluge. Die Methode ist sprunghaft. Sie kann ungeahnte Beziehungen in irrelevanten Dingen aufspüren. Kluge springt im Gespräch und führt einen scheinbar zufällig irgendwo hin, um dann einen ganz anderen Zusammenhang ins Spiel zu bringen. Die berührten Themen bleiben eventuell zunächst liegen, können jedoch Jahre später woanders wieder auftauchen, als etwas völlig Neues, dessen Fügungen und Prägungen von einem anderen Sachverhalt abhängen.

Kluge spricht öfters von »Moment« und »Augenblick«, vom lebendigen »Jetzt« sowie vom »Kairos«, dem richtigen Zeitpunkt, in dem etwas möglich wird, das sich gleich wieder verschließt. Wir könnten dabei auch der permanenten Kollision, Konvergenz, Divergenz und Überlappung zwischen zwei Zivilisationen auf der Spur sein. Momente aller Art quellen und strömen unaufhörlich, fließen entlang den Landschaften auseinander und ineinander bis in den unendlichen Ozean.

Ich habe ausführliche Gespräche mit Kluge geführt. Einmal war es ein Online-Podiumsgespräch. Er saß in München und ich in Beijing, ich an einem riesigen Bildschirm vor dem chinesischen Publikum. Das Thema war zunächst sein Dokumentarfilm *Marx – Eisenstein – Das Kapital*. Seine Wortführung war stark elastisch, irgendwie poetisch, sofortigem Begreifen entzogen. Zur Vorbereitung auf das Gespräch habe ich mir den neunstündigen Film angeschaut und er hat sich gleichermaßen in meine Publikationen eingelesen. Eines der Themen an dem Tag war die Diskussion zum Zustand der »Dinge«. Um den Lauf der Dinge zu verstehen, welchen richtigen Augenblick soll man wählen? Vielleicht den ursprünglichen, halb primitiven Zeitpunkt, wo das Ding noch nicht ausgereift ist, wo es noch nicht konsumiert und durch Verdinglichung verzehrt worden ist. Wir begegnen ihm zu diesem Zeitpunkt in seiner unbestimmten Gestalt.

Dieser Augenblick fermentiert zugleich Kreativität und stiftet Sinn. In seiner Verfilmung des *Kapitals* denkt Kluge anhand der Montage über die Form der Dinge nach. Mit Bezug auf James Joyces »stream of consciousness« erzählt Kluge *Das Kapital*. In Anlehnung an Eisensteins Verfilmung legt er Karl Marx aus. Seine Art, das *Kapital* zu interpretieren, war für mich in den ersten Stunden gewöhnungsbedürftig. Ich kam mit seiner Art nicht zurecht. Während Marx schlüssig argumentiert und eine glasklare Logik durch seine Ausführungen über die Waren, den Wert bzw. Mehrwert, über die Arbeit und Arbeitszeit usw. entwickelt,

verwandelt sich diese logische Kraft in Kluges Narration in etwas Anderes – in spontane, eindruckliche, zufällig erscheinende Momente.

Welche Bedeutung hat dieser spontane zufällige Moment? Marx sinnt auf eine Weltgeschichte des Menschen, die in der Regel nicht durch uns selbst erzählt wird oder schlüssig dargestellt werden kann. Wir haben bloß ein geringfügiges Dasein im Prozess der sich entfaltenden Weltgeschichte. In diesem Sinne ist die Welt, die uns begegnet, anscheinend eine zufällige Welt. Marx untersucht die Dinge als Waren. Aus der Befreiung der Dinge ergibt sich die Emanzipation von der Natur. Aber wie steht es mit der Emanzipation des Menschen? Als Arbeitskraft sind Menschen Teil der Dinge. Alles, einschließlich unserer Natur, wird eingebunden in die einzigartige Logik der Dinge. Im Film sucht Kluge nach der Befreiung der Dinge aus sich selbst. Das dingliche Kapital fungiert gleichzeitig als Triebkraft der Verdinglichung der Welt. Folglich entpuppt sich das leblose Kapital als Wesen, das über Kraft und Willen verfügt. Und die eigentlichen Lebewesen sind hingegen der Verdinglichung, der Kommerzialisierung ausgeliefert und haben ihre eigene Energie und Subjektivität verloren. Kluge sucht nach Auswegen. Zwischen den visuellen Untersuchungen von Alexander Kluge und meinen Gedankengängen gibt es thematisch zahlreiche Überschneidungen, aber die Darstellungen dieser Überlegungen sind bei ihm komplett anders als bei mir.

Dies bringt mich auf den Gedanken, dass man der Bedeutung des Zufalls mehr Aufmerksamkeit schenken sollte, insbesondere der Interpretation des Zufalls in der Kunst. Dort bedeutet der Zufall keine einfache Zurückweisung der Kausalität, sondern eine andere Art Darstellung der Kausalität. Der Sinn des Zufalls kommt daher, dass jeder Sachverhalt und seine Bedeutung sich aus dem jeweiligen augenblicklichen Moment ergeben. Eine Sache bringt im spezifischen Kontext Bedeutung hervor, wie zum Beispiel gefällte Bäume im Verhältnis zu städtischen Ruinen. Diese Bedeutung entspringt eher dem augenblicklichen Sachverhalt als der eigenen Geschichte der Stadt. Die Sache fängt in dem Augenblick an zu sprechen. Das ist keine pure Narration, sondern eine Art Anti-Narration. Das heißt, ich verwandele nicht den Gegenstand in ein Objekt der Erzählung, sondern transformiere ihn mittels der Erzählung in die Rolle des Erzählenden. In diesem Sinne agiert das Ding aktiv. Die Dinge selber sind Wesen lebendiger Natur geworden. Menschen sind Bestandteil der dinglichen Welt und nehmen Teil an Austausch und Kollision inmitten der Dinge. Wir halten uns vermeintlich für aktiv, als ob wir die Dinge beherrschen könnten. In der Tat sind wir bloß ein zufälliges Wesen im Werdegang der Welt. In diesem zufälligen Moment werden sowohl die Dinge als auch wir selbst entdeckt.

Diese Art zu erzählen bringt zahlreiche Veränderungen mit sich. Erstens wird die Zeit nicht mehr entlang einer linearen Kausalität erzählt. Ein Beispiel dafür ist das von Kluge und Richter konzipierte Buch, in dem beide Autoren jeweils mittels des Bildes und des Wortes Momente festzuhalten versuchen. Die

beiden Autoren sind zwar Zeitgenossen, haben aber unterschiedliche Lebenswege, die in der Vergangenheit parallel verliefen, ohne jegliche Berührung waren und jetzt dank dieses Buches eng miteinander verknüpft sind. Dieser Moment kann weitere neue Berührungen verursachen. Aus dem Dialog wird ein Buch, aus dem Buch wird eine Ausstellung im Ausland. Dabei werden neue Zusammenhänge produziert und neue menschliche Beziehungen geknüpft. In einem völlig neuen Umfeld bringen die persönlichen Erlebnisse und Erzählungen der beiden Künstler neue Bedeutungen hervor. Zum Beispiel in Beijing, in einem chinesischsprachigen Kontext, können grundverschiedene Bedeutungen entstehen, die weder den Stiftern treu noch durch sie kontrollierbar sind. Der Sachverhalt verschiebt sich ständig durch den anderen Zusammenhang, das Feld und die aktuelle Situation des Objekts. Das alles produziert andere Bedeutungen.

Die zeitliche Ordnung in Büchern ist in der Regel chronologisch, die Erzählungen folgen gewöhnlich der Chronologie. Gleichwohl können im Lauf der Zeit viele Perspektiven enthalten sein, eine Konstellation, die in einem Moment des Zufalls entsteht. Durch das zufällige Zusammenfallen ist ein Weltbezug entstanden.

Vor unserem Gespräch hat Alexander Kluge meinen Aufsatz »Die Gleichheit neu denken – Der Verlust des Repräsentativen« gelesen. In diesem Aufsatz habe ich verschiedene Gleichheitsvorstellungen aus dem Abendland seit dem 19. Jahrhundert analysiert, bekanntlich mit Hilfe von einem Gleichheitsbegriff *Jenseits der Unterschiede* (Qi Wu 齐物), der von Zhang Taiyans Text *Anmerkungen zum Jenseits der Unterschiede* aus dem Anfang des letzten Jahrhunderts beeinflusst wird. Um das Problem der »Dinge« erneut zu denken, verbindet Zhang Taiyan den Gedanken von Zhuangzi (»Ungleichheit als Gleichheit«) mit der buddhistischen Gleichheit. Abgesehen von zahlreichen Variationen bezieht sich das Begehren nach Gleichheit in der Geistesgeschichte der Neuzeit häufig auf eine normative Form, etwa die des Rechtes, das zwischenmenschliche Verhältnisse regeln soll. Oder auf die Form der Waren, die dasselbe Verhältnis durch Austausch und Verteilung bestimmen. Allerdings unterscheiden sich die Wege der Menschen. Das Geschick jedes Individuums ist der Zufälligkeit ausgeliefert. Dies gilt sowohl für Menschen als auch für Dinge. Das Ding wird in den Werken von Kluge und Richter nicht rein gegenständlich aufgefaßt, sondern es ist gleichermaßen ein Blickwinkel für unsere Betrachtung der Welt gegenüber. Um Dinge neu zu denken, muss man bei der Befreiung der Dinge anfangen.

对物的再发现

-在《冲向动荡历史的静默时刻--克鲁格与里希特给我们的启示》会议上的发言
(时间：2016年5月13日19:30；地点：北京人文艺术中心创想空间)

汪晖

我和克鲁格先生有一些交流，但与里希特先生没有见过面，但或许因为很早就看他的作品，有一种熟悉却总让人惊奇的感觉。今天的展览《冲向动荡历史的静默时刻--克鲁格与里希特给我们的启示》体现了克鲁格的剪辑和蒙太奇的精神，而这两本印制精美的书《来自静默时刻的讯息》和《十二月》更体现出他们两位的不同但又想通的某一种气质。这是书，但翻开后，你又问：这是书吗？这种形式上的惊异感正是他们对形式及其意义的探寻的后果。

在刚才播放的这个短片里面，他们两位引用了莱布尼茨的一段话，大意是东方来自中国，西方来自巴比伦，这两个文明的交汇给我们带来新的能量。这是很重要的一件事：在启蒙的时代，在启蒙的某一个阶段，即莱布尼茨 (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716), 伏尔泰, (François-Marie Arouet, 又名 Voltaire, 1694–1778), 也许还应该加上魁奈 (François Quesnay 1694–1774) 的时代，是一个在精神上相对于启蒙的后期更加敞开的时代。从18世纪末期开始，尤其是19世纪，欧洲的启蒙人物对东方文明的想法就已经发生了变化了，这个潮流或许可以追溯到启蒙的另一位重要人物孟德斯鸠 (Charles de Secondat, Baron de Montesquieu, 1689–1755) 在《论法的精神》中对东方的描述。这也让我想起两位老朋友。16年前，也就是2000年，我第一次访问德国，在柏林住了一年，认识两位老先生，其中一位是施普莱茨 (Heinz Wilhelm Spreitz) 先生，正是收到莱布尼茨精神的感召，他在冷战时期的七十年代，创办了莱布尼茨文化基金会 (Leibniz-Gesellschaft fuer Kulturellen Austausch) 和莱布尼茨文化交流学社 (Heinz Wilhelm Spreitz), 促进中国与德国的文化交往。

Abb.: Original der ersten Seite des Beitrags von Wang Hui

In diesem Zusammenhang verstehen wir die Dinge und die Bedingungen ihrer Bedeutungen. Ein Ding bringt plötzlich in einem Augenblick zusammen mit seinem Sachverhalt Bedeutungen hervor. Daher können die Bestandteile der Dinge einschließlich ihrer Beziehungen an Dynamik gewinnen und sich in lebendige Triebkraft verwandeln. Sie sind nicht mehr von einer gewissermaßen monogenen Erzählung beherrscht. Zwei simple Beispiele möchte ich nennen. Das eine kommt als ein Exponat aus der Ausstellung von Kluge und Richter. John Cage wollte einmal ein Opernstück aufnehmen. Plötzlich brach ein großer Brand aus. John Cage eilte mit seinem Aufnahmegerät zum Opernhaus und wollte die Umgebungsgeräusche aufnehmen. Unter den massiven Geräuschen konnte er nicht zwischen dem Feuergeräusch und den Luftvibrationen durch die Feuerlöscher unterscheiden. Später hat er diese Aufnahme als Komponente in seine Musik integriert. Musikkünstler jener Zeit haben bei der Tonbearbeitung u. a. mit Aspekten wie Akustik der Dinge, ihrer Dynamik und Bedeutung experimentiert.

Das andere Beispiel hat Kluge in unserem Gespräch angeführt. Er hat gesagt, wir denken nicht unbedingt mit dem Kopf, sondern auch mit dem Darm. Während des Zweiten Weltkriegs sollte ein deutscher Bomberpilot eine Gegend bombardieren, wo eine Hochzeit stattfand. Hätte er die Bomben dort abgewor-

fen, dann wären die Hochzeitsgesellschaft und auch die zukünftigen Kinder des jungen Ehepaars vernichtet worden. Sowohl das lebendige Dasein, als auch das mögliche Dasein können ruiniert werden. In diesem Moment bekam der Pilot Durchfall und flog an dem Ziel vorbei. Um den Befehl des Vorgesetzten nicht zu missachten, ließ er die Bomben in den Sumpf fallen. Dieselbe Geschichte könnte ebenso einem britischen Piloten beim Bombardement von Heidelberg im Zweiten Weltkrieg passiert sein.

Unser Leben ist Kluge zufolge älter als unser individuelles physisches Dasein. Indem vieles im Bauch, in den Genen sowie in der Zusammensetzung evolutionärer Elemente erfahrener ist als das Individuum, kennen wir nicht wirklich unser Leben. Manchmal kann man bestimmte Wahrnehmungen, Intuitionen oder ein ungefähres Gefühl nicht auf eine bewusste Reaktion reduzieren.

Wie kann man das in der Kunst, Literatur und im Film artikulieren? Dafür versucht der Autor Kluge angemessene Darstellungsformen zu finden. Ich habe Kluge von einem chinesischen Wort, dem »Shishi« (Zeitpotential) erzählt, das nicht chronologisch linear läuft, sondern auf eine Situation bezogen ist. Das Bild-Text-Verhältnis zwischen Kluge und Richter erinnert uns daran. Die jeweils für sich hergestellten Bilder und Texte wurden für die Edition zusammengestellt oder wie ein Dokumentarfilm zusammengeschnitten. Beziehung und Nichtbeziehung rufen neue Bedeutungen ins Leben.

Die Werke von Kluge und Richter, insbesondere ihre Zusammenarbeit, verkörpern eine besondere Form, die alle Fixierungen der Form sprengen will, etwa Malerei als fertige Malerei, Sprache als vorhandene Sprache. Die Ungleichheit der Welt findet ihren Niederschlag in ihrer sprachlichen Ordnung. In der Sprachordnung wird jede Person, jedes Ding gefesselt in ein spezifisches Verhältnis. Jedenfalls können wir uns nicht von der Sprache entfernen. Kluge kommt es darauf an, eine andere (poetische) Darstellung zu finden, die jenseits dieser geordneten Sprachverhältnisse fungieren kann.

Den Bildern Richters stehen die Texte Kluges gegenüber, manchmal parallel zu einander, manchmal in Berührung und eingreifend. Man kann sich de facto aus irgendeiner Perspektive jedes Werk in seiner Beziehung zu den anderen Werken anschauen. Jedes zufällige Umwenden kann einen neuen Bezug erzeugen, der das sprachliche Verhältnis im gewöhnlichen Sinne in Frage stellt. Sprache ist ihrem Wesen nach ein Ordnungssystem. Beim momentanen Zusammentreffen von Bild und Text entsteht ein Bruch mit der gegebenen Ordnung bzw. mit dem vermeintlich festgefügtten Verhältnis von Sprache und Bild. Das ist die eigentliche Emanzipation. Nehmen wir unsere Kritik an den Medien als Beispiel. Die Berichterstattungen haben oft mit der Wirklichkeit nichts zu tun. Häufig haben wir erkannt, dass es zwischen den Medien und der Wirklichkeit nicht nur keine Übereinstimmung gibt, sondern dass sie beziehungslos zueinander bleiben. Wo können wir die Wirklichkeit finden? Wir müssen nach dem

Wahren suchen. Das erfordert ganz gewiss eine besondere Form. Die Kunst tastet nach dieser Form, nach dem Zustand der Dinge in diesem Augenblick der Wahrheit.

Als ich vor einigen Jahren an einem Symposium teilnahm, das in einem alten Schloss an der Grenze zwischen Deutschland und Polen stattfand, war Kluge extra für ein Fernsehinterview angereist. Ich war bei unserem Treffen alltäglich locker bekleidet. Bei der Dreharbeit war Kluge überaus feinfühlig für das Förmliche. Schlagartig hat er das bereits angefangene Gespräch unterbrochen und zeigte auf meine Jacke: Das Gespräch musste wegen der Kleidung erneut aufgenommen werden. Er erklärte, dass die dunkle Musterung auf meiner Jacke das Bild störe. Strebte er Anmut des Ausdrucks an oder eine gewisse Annäherung an mich selber in seiner Vorstellung? Er weiß wohl, im Rampenlicht besteht zwischen meinem Kamerabild und mir auffällige Diskrepanz. Er wollte unter allen Umständen eine Ansicht finden, die der Authentizität besonders entsprechen sollte. Er zog seine Jacke aus. Mit seiner Jacke an habe ich mich mit ihm über eine Stunde unterhalten. So bin ich sein Werk geworden.

Eine Stunde oder länger hatte ich in seiner Jacke geredet. Diese Begegnung beweist nichts Notwendiges zwischen uns. Zwei zufällige Aufeinandertreffen haben etwas hinterlassen, das zwar weder auf meiner Bahn noch auf seiner liegt, doch sinnvoll ist für unsere erneute Ich-Erkenntnis. Da ich die versprochene DVD nachher nicht erhalten habe, habe ich keine Ahnung von meinem Erscheinungsbild in seiner Jacke. Ich weiß nicht, welches Bild ist authentischer, das in meiner eigenen Jacke oder das in seiner?



Diese Episode am Rande kann uns vielleicht dazu verhelfen, nach dem Ich-Verhältnis zu fragen. Bei Alexander Kluge sind Sprung, Juxtaposition und Auslassung geläufige Methoden der Vermittlung zwischen der Sprache und dem Bild, zwischen dem Szenario und der Narration. Beispielsweise werden im *Kapital*-Film Klavierspielen, Redebeiträge eines Professors und Bilder der Warenproduktion zusammengeschnitten. Die Räumlichkeiten wechseln sich ab. Die Eisenstein-Montage, James Joyces »stream of consciousness« und Marx'sche Reflexionen über die Logik des Kapitals bilden eine Synthese. Dies ist ein Ergebnis des Schnitts des Regisseurs, aber nicht bloß ein Ergebnis des Filmschnitts. Kluge sucht in diesem Kairos-Moment danach, wie dem Stoff im primitiven oder halbprimitiven Zustand eine Form verliehen werden kann, mit der man das Wahre ans Tageslicht bringen kann. Diese Vorgehensweise ist völlig anders als bei den üblichen Nachrichten in den Massenmedien. Ich bezeichne es als »Anti-Medium« oder »Medium gegen Medien«. Kluges Einsicht in die Repräsentation drückt sich in der Anti-Repräsentation aus, und dieser Prozess des »Antis«, des Widerstands, ist von großer Bedeutung. Dokumentarfilme sind selbstverständlich auch Medien, die verbreitet werden müssen. Allerdings wohnt den Dokumentarfilmen eine gewisse Kraft inne, die der geläufigen Logik der Medien widersteht. Dieses Potential soll realisiert werden.

Interessant ist, dass man die Anti-Medien innerhalb der Massenmedien betreibt. Ein Paradebeispiel dafür ist Kluges Zuwendung zur Fernsehproduktion. Ein mit dem »Goldenen Löwen« ausgezeichnete Regisseur, ein Georg-Büchner-Preisträger, verwandelt sich zu einem Fernsehproduzenten. Kluge jongliert in verschiedenen Branchen und montiert dadurch Kunst und Natur aufs Neue zusammen.

Nachricht von ruhigen Momenten und *Dezember* sind zwei spannende Bücher, Gegenstand der beiden Bücher ist auf der einen Seite die Welt der Natur, auf der anderen Seite die Welt der Menschen. Laut Kluge versteht Marx in tieferem Sinne unter Geschichte Naturgeschichte, weil die Geschichte des Menschen auch immer Naturgeschichte sei. Die Geschichte der Menschen wird daher als Naturgeschichte betrachtet, denn die Menschen selber seien nicht in der Lage, ihre eigene Geschichte zu erzählen, zu kontrollieren und auszudrücken. Wahr ist, dass menschliche Aktivitäten einschließlich ihrer Kreativität Teil der Evolution der Natur sind. Angenommen Marx habe den Modus der Weltgeschichte aufgedeckt, so benutzt Kluge ihn, um die Weltgeschichte als Naturgeschichte darzustellen. Marx' Werk repräsentierend und zugleich präsentierend stiftet sein Film in den augenblicklichen Verhältnissen Sinn oder Nichtsinn. Kluges Werke verdienen die Bezeichnung einer völlig ent-teleologisierten Dialektik. Klassische Dialektik ist teleologisch angelegt. Der Fortschritt richtet sich demgemäß trotz aller Gegenbewegung spiralartig aufwärts nach diesem Telos. In Kluges Welt entwickelt sich jedoch der dialektische Fortgang nicht linear nach einem Ziel, sondern tastet

herum nach unendlichen Möglichkeiten. Durch eine Art Selbst-Artikulierung der Welt wird Freiheit verkörpert. Dass manche seine Filme als rätselhaft empfinden, rührt vermutlich von der teleologischen Darstellungsweise her, an die sie gewöhnt sind. Hingegen wünscht sich Kluge, dass Ungeahntes aus dem »Shishi« (Zeitpotential) heraus erwächst.

Dezember wurde im Engadin in der Schweiz geschrieben. Die Reflexionen und Dialoge fanden im Zusammenspiel zwischen Kälte, Schnee, Berg, Wald und Menschenspuren statt. Ein scheinbar zufälliger Prozess vom Auseinandertreiben, Beisammensein bis hin zum Abschiednehmen birgt im bestimmten Augenblick Notwendigkeit in sich. Gibt es zwischen Kluge und Richter gewisse Affinitäten? Wenn ja, so hat Kluge vielleicht eine Sensibilität für Kälte mit Richter gemeinsam. Statt in der Wärme der Sonne zu philosophieren, trafen sie sich in der Eiseskälte.

Ich wohne in direkter Nachbarschaft zum *Alten Sommerpalast*, zu dem *Garten der Gärten*, der 1860 von den alliierten Streitkräften Englands und Frankreichs niedergebrannt wurde und heute nur noch aus Ruinen besteht. Ich gehe gerne dort spazieren, und zwar zu allen Jahreszeiten. Aber der *Alte Sommerpalast* im Winter gefällt mir am besten. Das Formgefühl ist in dieser Jahreszeit am intensivsten. Die kargen Bäume, die in der eiskalten Morgen- oder Abendleere stehen, verleihen dem Himmel und sich selbst Formen. Und diese Formungskraft lässt sich im Hochsommer kaum spüren. Auf dem tiefgefrorenen See kann man im Winter zu Fuß laufen. Die unzähligen Wasserpflanzen unter der Eisdecke sowie im massiven Eis, die unterschiedliche Bilder auf den Wasserspiegel des Sees projizieren, erinnern uns daran, dass das Leben eingefroren ist, dass es mit der Zeit wieder erwachen und seine Lebenskraft wieder entfalten wird. In der Winterzeit, wo das Leben am ehesten kondensiert wird, wird der Trieb des Menschen zum Verstehen des Höchsten und Letzten des Lebens ausgelöst. Der chinesische Schriftsteller Lu Xun (1881–1936) hat einmal die Herbstnacht geschildert, spezifisch die blätterlosen Dattelzweige in einer Spätherbstnacht, die der Kälte mit Stolz trotzen. In dieser zähen Unnachgiebigkeit entdeckt Lu Xun die Vitalität des Lebens. Lu Xun vergleicht sich mit einem Dattelbaum, für ihn ist der Dattelbaum ein Seelenverwandter, ein Gleichgesinnter. Zwischen ihm und dem Dattelbaum ist eine enge Verbindung entstanden, eine Verbindung wie zwischen Brüdern.

Das Thema in *Dezember* ist Zeit, irgendein Zeitpunkt in der endlosen Geschichte. Die vier Jahreszeiten rotieren, aber der Dezember bleibt ewig, weil Episoden, die sich im Dezember ereignet hatten, in das Buch *Dezember* aufgenommen wurden. Mit anderen Worten, es finden zahlreiche Ereignisse hier erneut statt und bilden ein Spannungsfeld zwischen der Natur und Menschenwelt, zwischen dem Werden und dem Konstanten in der Natur. Diese narrative Erzählweise beinhaltet anti-narrative Momente, indem sie auf einen roten Faden verzichtet. Wir können *Dezember* als eine Art Anti-Epik auffassen. Die Jahre,

über die geschrieben wird, wechseln, es wird keine vollständige Geschichte mit Anfang und Ende von der Geburt bis heute, persönlich erlebt oder nicht, erzählt, sondern es werden viele Anfänge dargestellt. Dabei geht es um die Modifikation der Geschichtsauffassung.

Der tschechische Sinologe Jaroslav Prušek hat ein Buch mit dem Titel *The Lyrical and the Epic* geschrieben. Nach ihm thematisiert die Lyrik den subjektiven Augenblick, während die Epik die objektive Geschichte erzählt. Alexander Kluge bedient sich bei der Konstruktion seiner Epik der lyrischen Schreibweise. Wie sieht die Komposition aus? Kein durchgehendes Thema, nicht nur eine Szenerie oder eine einzige Zeit. Dennoch ist ein beständiger Horizont da. Die Motive der Bilder von Gerhard Richter variieren, konstant bleibt sein Konzept. Das Buch *Dezember* wird in der Spannung zwischen dem Fließenden und dem Konstanten konstruiert und zeigt nochmals die verschiedenen Augenblicke wie auf einer Leinwand der Natur. Die dabei angewandte Technik des Schnitts bildet eine andere Form der Montage.

Richters Bilder gewähren eine gewisse Vogelperspektive, die sich ständig verschiebt, und trotzdem dieselbe Perspektive bleibt. Bei der Lektüre dieses Buches kann man bei jeder Seite anfangen, sich in jedem Augenblick in jede Textstelle einlesen. Daher muss man das Buch in der Hand haben, statt auf dem Bildschirm zu lesen. Digital liest man linear, in einem Buch kann man hin und her blättern. Lesen auf dem Bildschirm bedeutet ebenfalls, dass die Augen Erzähler werden. Gegen die Absicht der Autoren verwandeln die Augen das Werk in eine chronologische Reihenfolge. Das Buch von Kluge und Richter und ihre Ausstellung haben den vorgegebenen Rahmen des normalen und gewohnten Erzählvorgangs gesprengt.

Das entspricht meinem Eindruck von vergangenen Gesprächen mit Kluge. Der ständige Sprung von einem Thema zu einem anderen Thema verwirrte mich bei meiner ersten Begegnung mit ihm. Nachdem wir uns vertraut geworden waren, wendeten wir beidseitig diese blitzartige Diskussionsart an. Die Werke von Alexander Kluge bleiben geheimnisvoll, ihre Narration verweigert die Konsumtion. Bei Massenmedien bzw. Kulturprodukten setzen alle auf angenehmes Aussehen, auf schmeichelnden Geschmack. Von Kluge kann man so etwas nicht erwarten. Seine Werke sind in diesem Sinne prototypisch modern. Er ist mit diesem Gestus in die Medien eingetreten und lehnt die Konsumlogik der Kulturindustrie ab. Er erschwert den Zugang zu seinen Werken bis zu einem irritierenden Grad. Da ich als Redakteur gearbeitet habe, kenne ich diese Technik der Provokation. Der erschwerte Zugang provoziert Wut, Frustration, sogar Anfeindung und Hass. Kluges Erzählstil ist an sich sehr interessant. Er irritiert, verunsichert, fordert heraus und reizt das Potential der Kreativität an. Er kann aus dem Leser oder Zuschauer einen echten kreativ Schaffenden machen, er kann aus ihm auch einen richtigen Feind machen, der nach diesem miserablen Er-

lebnis nie mehr mit Kluge zu tun haben will. Dieser Vorgang birgt eine wichtige Botschaft in sich: die eigentliche Bedeutung der künstlerischen Form. Das Verstehen ist nichts anderes als die Generierung von neuen Bedeutungen, genauer gesagt, geht es dabei letzten Endes um die Re-Konstruktion des Ich–Welt–Verhältnisses, des Ich–Werk–Verhältnisses und nicht zuletzt des Werk–Werk–Verhältnisses ist.

Ten to Eleven vom 19. März 2013 (Kluge / Richter)

Gerhard Richter: »Ich sollte mich nicht Maler, sondern Bildermacher nennen.«

Für einen Tag gestaltete der Künstler die komplette Ausgabe einer deutschen Zeitung mit Fotos.

ALEXANDER KLUGE: Seit Du im Westen bist, hast Du eigentlich immer mit Fotos als einer Art von Vorratssammlung gearbeitet.

GERHARD RICHTER: Ja, manchmal denke ich, ich sollte mich nicht Maler nennen, sondern Bildermacher. Ich bin mehr an Bildern interessiert als an Malerei. Malerei hat etwas leicht verstaubt Abgehobenes. Das Handwerk ist für mich eine Selbstverständlichkeit, das muss man so gut können, wie es nur möglich ist.

KLUGE: Als Künstler ist man einerseits ein Sammler, dann ein Konstrukteur und auch ein démolisseur, ein Zerstörer. Und ich behaupte, dass man alle diese Eigenschaften nicht einmal beherrscht.

RICHTER: Alle diese Eigenschaften sollten zum Bild führen.

KLUGE: Das sind Lebewesen, die selbsttätig in uns einen Chor bilden.

RICHTER: Einen Chor der Fähigkeiten.

KLUGE: Du kommst 1961 in den Westen und 1962 beginnt Dein »Atlas«. Dann sehe ich 1966 die »Acht Lernschwwestern«. Dabei handelt es sich um Frauen, die ermordet wurden.

RICHTER: Von einem Deutschen.

KLUGE: Eine davon hatte überlebt und den Täter erkannt, der dann überführt wurde. Das ist ein Pressefoto?

RICHTER: Ja. Im Osten malte man nicht nach Fotos, das war verpönt. Fotografie war etwas Minderwertiges. Jeder wusste aber, dass ein Foto attraktiver ist als ein Bild, weil es viel mehr mitteilt. Und da habe ich das dann provokativ gepackt, mir das Foto angeeignet, um zum Bild zu kommen.

KLUGE: Auch der Wortmacher kann aneignen, wenn er zuhört und der Musiker eignet sich auch etwas an. Und später hast Du da Bilder draus gemacht. »Ich meine es ernst«, heißt das.

RICHTER: Ja, die Fotos sind würdig, vergrößert und mit Aufwand in Öl auf Leinwand gemalt zu werden, was sehr viel länger dauert, als einmal zu knipsen – was nicht ganz stimmt, aber im Prinzip dauert es handwerklich erst einmal länger.

KLUGE: Du arbeitest sehr intensiv nach. Wenn Dir etwas nicht gefällt, wird es wieder zerstört, übermalt und anders gemacht.

RICHTER: Das Ergebnis muss ästhetisch befriedigend sein. Die Bilder halten anfangs manchmal für zwei Stunden oder einen Tag.

KLUGE: Vor den Augen des Bildermachers halten sie nicht.

RICHTER: Auf die Dauer nicht. Wie heißt es bei Goethe: »Ihre Lehre ist wie gebackenes Brot, schmackhaft und sättigend für einen Tag.« Das ist der »Lehrbrief« aus *Wilhelm Meister*.

KLUGE: Hier sieht man auf einem Foto Deine Frau, die nach einem Geländer greift; das ist eine ziemlich steile Schlucht, scheint mir. Die Hand ist kurz vor der Sicherheit. Und diese Sekunde wird festgehalten vom Fotografen. Das ist ein Sekundeneindruck, der wahrscheinlich lange vorbereitet ist.

RICHTER: Ja, gute Fotografen – zu denen gehöre ich nicht – besitzen die Ahnung für den richtigen Moment. Das ist eine Leistung, vor der ich hohen Respekt habe.

KLUGE: Aber Du grenzt die Bildbereiche voneinander ab. Du fotografierst die drei Ackerfurchen und den Pflug davor und alles übrige fällt weg.

RICHTER: Ich weiß nicht mehr genau, was ich da gewollt habe; es war nur faszinierend, den Pflug zu sehen.

KLUGE: Fotografie ist keine Abbildung von Wirklichkeit, sondern eine Reduktion der Realität, eine zweite Wirklichkeit. Was ausgelassen wird, ist genauso wichtig wie das, was einbezogen wird.

RICHTER: Der Fotoapparat lässt nicht viel aus.

KLUGE: Nur der Bildermacher, der hinter dem Fotoapparat steht.

RICHTER: Ja, schon aus Bequemlichkeit, aus ökonomischen Gründen. Es wäre einfach zu umständlich, alles zu malen. Das wäre Zeitverschwendung.

KLUGE: Das ist jetzt eine bescheidene Behauptung. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Du aus Faulheit etwas auslässt. Wenn man eine Situation sieht, wie zum Beispiel die mit Deiner Frau und Deinem Kind, die sich im Spiegel anblicken, dann merkt man, dass Du einen Grund hast, diese Szene zu fotografieren.

RICHTER: Ich bin auf der Suche und sehe zufällig so einen Moment, wo etwas angesprochen wird.

KLUGE: Du hast da ein Bild, das mich sehr gefesselt hat, in der kleinen Sammlung, die Du hier eingebracht hast. Da sieht man (ähnlich wie bei den Impressionisten) in Unschärfe hinten in einem Dom die Prozession langziehen und vorne die Menschen. Wo ist das?

RICHTER: Das ist im Kölner Dom. Da war die Kommunion meiner Tochter, denke ich. Und es waren schlechte Lichtbedingungen. Das Foto ist etwas verschwommen.

KLUGE: Aber der Reiz liegt darin, dass es nicht scharf ist. Scharf hat man so was schon oft gesehen. Aber hier erinnert es an das, was in der Musik die Obertöne sind. Es klingen andere Bilder mit an. Und da ist im Bildermacher sozusagen ein Mönch versteckt, der ganz sorgfältig heilige Schriften abschreibt. Bei diesem Vorgang kommen kleine Änderungen zustande. Das nennt man Transkription, die modern ist, weil sie nach rückwärts, nach vorwärts und zur Seite hin möglich ist. Deine »Atlas«-Bilder sind ja mögliche Gemälde. Aber Du machst nicht immer eines daraus?

RICHTER: Das sind die Skizzen, die Möglichkeiten. Es war zu schade, um sie wegzuschmeißen. Es handelte sich auch nicht um Kunst, die man verkauft, sondern diese Arbeiten gehörten gesammelt und aufgehoben.

KLUGE: Ist so ein Bild wie »Party« ursprünglich auch ein Foto gewesen?

RICHTER: Ja.

KLUGE: Wenn die Reißverschlüsse in der Haut zu sehen sind, dann ist das ein sehr radikaler Eingriff.

RICHTER: Der ein bisschen plump war.

KLUGE: Das kann ich nicht finden.

RICHTER: Doch.

KLUGE: Der Eingriff hat mich berührt. Du kannst in Wirklichkeit diese Reißverschlüsse nicht aufziehen. Und gleichzeitig ist die Haut ein Gewand. Und dass die Menschen, die etwas Wertvolles sind, aber hier zur »Party« arrangiert, sich nicht wertvoll verhalten, das hat mich bewegt. Die Bilder, die Du über die Toten von 1977 von Stammheim gemalt hast, die hast Du, glaube ich, 13 Jahre nach den Ereignissen publiziert.

RICHTER: Man muss erstmal eine Einstellung haben. Das dauert, bis man das abgeben kann als Meinung.

KLUGE: Die sahen ja unmittelbar nach ihrem Tod furchtbar aus.

RICHTER: Ich male sie aber verschwommen, da sind sie automatisch schon einmal gemildert, gnädig, bedeckt.

KLUGE: Unschärfe ist ein Mittel, das Du oft verwendest. Du machst das aus vielen Gründen. Wenn man ein unscharfes Bild betrachtet, dann wird ja die Möglichkeitsform hervorgerufen, also das, was neben dem Wirklichen auch noch existiert.

RICHTER: Es bekommt automatisch mehr Geheimnis. Das habe ich nicht bewusst so gemacht, es war eine Art Nebeneffekt. Ich habe die Fotos abgemalt, die dann aussahen wie schlecht gemalte Bilder. Ich wollte sie fotoähnlicher haben, um die Qualität zu holen. Ein Foto hat ja gar keine richtige Materialität. Was da an Pigment ist, ist vielmehr so dünn, dass man es gar nicht mehr als Materie sieht.

Die sind also glatt und immateriell fast in Richtung glatte Malerei wie bei Caspar David Friedrich, der ja auch unpastos malt, während die Freude an der Malerei ja das Pastose und Dicke ist. Um das zu vermeiden, habe ich die Bilder dann verwischt. Und dann sahen sie plötzlich wie ein Foto aus, hatten dieselbe perfekte glatte Oberfläche.

KLUGE: Man kann vielleicht nicht sagen, dass ein Bild gelungener ist als ein anderes, aber es kann in einem Bild oder zwischen den Traditionen der Bilder, die wir im Kopf haben, eine Spannung stecken. Und wenn dort eine Spannung entsteht, das würde auch John Cage sagen, dann ist das ein Ton, den es aufzubewahren lohnt. Durch Deine Bilder kommt heute eine Ruhe in die Zeitung, meinerwegen durch den ruhenden Hund, der sehr kundig sein Haupt bettet und weiß, was gemütlich ist. Das steht im Gegensatz zu den Nachrichten, die darunter und daneben sich befinden und die alle von einer gewissen Unruhe zehren.

RICHTER: Da kriegen die Bilder vielleicht was mit von der Stimmung des Textes.

KLUGE: Wie bist du auf die Idee für das Bild gekommen, auf dem Deine Frau und Dein Kind zu sehen sind, die offenbar vorher gebadet haben. Hast Du denen gesagt, sie sollen sich da hinsetzen?

RICHTER: Nein, die haben auf dem Fußboden gespielt. Irgendwas hatte das dann, was man aufnimmt.

KLUGE: Wie die Brüder Grimm, die ein Märchen finden.

RICHTER: Mir hat hier gefallen, dass die ganze Redaktion mitreden konnte und auf Anhieb verstanden hat, was man bei dem Foto abschneiden darf und was nicht, ob es besser unscharf aussieht, wohin es gehört. Die waren alle Profis. Und bei der Kunst gibt es häufig ein schreckliches Vorurteil, eine Tabubremse: Um Gottes Willen! Darf man das anschneiden? Darf man das so? Beim Foto entfällt diese falsche Achtung.

KLUGE: Ich finde es auch richtig, dass die Kunst an unerwartete Orte geht. Dass sie in ihren schönen Museumsschiffen, in einem großen Privatbesitz oder im Tresor einer Bank sicher liegt und ruht und auch ihre Ewigkeiten durcharbeitet, ist gewiss. Wenn die Kunst plötzlich an einer Stelle ist, wo sie nicht erwartet wird, dann berührt das ganz besonders.

RICHTER: Ich hoffe, dass dadurch möglicherweise die Leute wieder in der Lage sind, alles unbefangen zu sehen. Ich war zum Beispiel bei einem Politiker, wo ich ein Bild von Adenauer sah, das von Kokoschka gemalt war. Ein widerwärtiges Bild, wo Adenauer aussieht wie ein vergreister Idiot. Die Leute haben aber so viel Achtung vor diesem Namen und vor der Geldsumme, dass sie es für ein wunderbares Bild halten. Ich sage: »Das ist ja grauenhaft. Wie können Sie sich so einen Zombie hier hinhängen. Das ist doch nicht Adenauer, das ist gemein und niederträchtig.« Die Leute sind nicht mehr in der Lage, das zu sehen. Diese Entwicklung ist unterstützt worden durch die Angst, ein Faschist zu sein. Die haben ja entartete Kunst geschaffen. Seitdem gibt es eine Heidenangst zu sagen:

»Das ist doch nichts, das sieht grauenhaft aus.« Das dürfen wir nicht, es könnte ja Kunst sein und zwar hohe Kunst. Es ist ein furchtbarer Zustand, wenn Leute auf diese Art vorsichtig werden.

KLUGE: Könntest Du mir zu dem Maß, mit dem man mit der Wirklichkeit umgeht, ein paar Beispiele sagen?

RICHTER: In der Musik haben wir ein Wort dafür, wenn jemand wenig von Musik versteht oder viel. Da heißt es dann, er ist musikalisch oder er hat kein Ohr dafür. Das ist ein festes Kriterium. In der bildenden Kunst haben wir das nicht.

KLUGE: Im gewissen Sinne doch, denn ich bin immer wieder verblüfft, dass ganz einfache Leute Kunst erkennen können, die nie Unterricht hatten und trotzdem Unterschiede erkennen können.

RICHTER: Aber wie viele Worte Du jetzt brauchst. Du kannst ja nicht sagen, dass diese Leute musikalisch sind. Sind die »bildnerisch«? Als Maler sagt man: Die können gucken! Der kann nicht gucken!

KLUGE: Ich habe Dich in diesem Film gesehen. Einen Moment lang bist Du zufrieden, dann aber plötzlich nicht mehr. Und Du hast da eine lange Vorkehrung, die man nicht Pinsel nennen kann.

RICHTER: Eine Art Spachtel aus Kunststoff, leicht, elastisch, damit ich die Farbe wegschieben oder auftragen kann, je nachdem.

KLUGE: Mir fiel bei diesem Vorgang, bei dem Du das Bild praktisch zerstörst, der Ausdruck *artiste démolisseur*, der Zerstörungskünstler, ein. Was ist das eigentlich für ein Vorgang? Was liegt hinter diesem Abstrakten, das doch im Grunde gar nicht als abstrakt empfunden wird?

RICHTER: Dabei handelt es sich um Bilder von einer Gegend, die ich nicht kenne, die niemand gesehen hat, die aber nur funktioniert, wenn sie eine ähnliche Struktur hat wie das, was wir kennen. Wir schauen uns das an und rätseln herum; es erinnert uns ununterbrochen an Felsen, Geröll oder Irrsinn und Feuer.

Kluge's *Moments of Calm*

It has been reported that Alexander Kluge, when co-authoring *History and Obstinacy* with Oskar Negt in the early 1980s, produced text, thought, and insight at breakneck speed.¹ A book meant to map the pluralities of time, the co-existence of different temporalities, rhythms, and durations, *History and Obstinacy* came together as if theory was in deep need of speed to beat history's dynamic powers at their own game. Though eager to present critical thinking as a persistent drilling of holes into the thick boards of history, the writing of *History and Obstinacy* itself relied heavily on rapid conceptualization and unresolved formulation. To speak in photographic terms, it often privileged the argumentative snapshot over the extended long take, the fragmentary, unfinished, and later-possibly-to-be-revised over the neatly crafted and lasting.

Kluge's interview style, as performed in hundreds of filmed conversations over many decades, has typically translated this frenzy of writing into an equally remarkable frenzy of oral communication. Unlike Werner Herzog, who in the role of the interviewer gives interviewees more time they ever desired so as to cause them to articulate the unexpected, Kluge usually tends to be at least one step ahead of his subjects. He taxes them with concepts, perspectives, and interpretations that complicate preemptively whatever they may have planned to utter in the first place. He charges forward like a skillful fencer in the hope of breaking down defensive postures as much as causing interlocutors to sharpen their own rhetorical weapons. At times, this may strike the viewer as impatient, as overly intrusive, as a strategy that may afford too much weight to the words from the off and too little to the ones that emerge from Kluge's interviewee. As curiosity on overdrive. As Socratic dialectic on speed, as it were, so fast in nature that hypothesis and antithesis breathlessly chase synthesis. And yet, Kluge's interviews are never simply meant to feature the authority of one single voice. They instead serve as laboratories of mutual inspiration and probing, as dialogical

1 Richard Langston, "Notes on the Translation," *History and Obstinacy*, by Alexander Kluge and Oskar Negt, ed. Devin Fore, trans. By Richard Langston et al. (New York: Zone Books, 2014) 71.

joint ventures designed to produce what neither participant knew prior to the event of their encounter. Always provisional, yet never indecisive or inconsequential, Kluge's interviews embrace the tempo of spoken words as a means to provoke language to speak what it had not been ready or dared to say ever before. Similar to Herzog's slowness and restraint, Kluge's verbal zeal and velocity serve as media to tap into the unconscious of history and language – that which escapes the logic of isolated images as much as the stillness of contemplative gazes.

In both his written and spoken performances, then, we have come to know Alexander Kluge – the public figure, not the private individual – as an intellectual eager to outspeed the vertiginous speeds of history, not in order to impress readers and listeners with the quickness of his mind, but to secure a space for exploring the manifold temporalities of collective memory and the obstinate rhythms of evolutionary change. Fast talk and express writing reclaim what it takes to face the dynamic of history head-on and not allow it to wash over our perception, thought, and action. And dynamic history is indeed in Kluge's view, even when its potential for progress often appears buried under the weight of oppressive political and economic regimes. Unlike few other critical theorists of the twentieth and twenty-first century, Kluge's work has consistently emphasized the vertiginous nature of the historical process, the fact that history never comes in the singular, always plays out across different domains of interiority and exteriority, and most off all tends to pit different trajectories of emergence, retardation, and accumulation against each other. Revolutions in the realm of political power may be at odds with the tardiness of emotional life; the pace of economic transformations may often fail to reckon with the willfulness of human affects; the prehistoric may as much impact our orientation toward the future as certain meteorological contingencies delimit the field of human action; deep time mingles with the ephemerality of the moment; memory struggles with, is displaced by, displaces or absorbs the historical record. Contrary to all those who have thought of history as a steadily running river, Kluge's history behaves more like a glacier, its crevices, folds, and ruptures a product of the very fact that glacial ice moves at different speeds, involves various layers of action, brings things to light at unexpected junctures, understands how to absorb virtually everything into its dynamic flow and thus carries along many things hidden to the observer's eyes and senses. Just that Kluge's glacier of history runs much faster than what we know about existing ice movements. It necessitates its cartographer never to pause or linger, to always carry on and remain on his or her toes, and to become – in variation of what journalist Egon Erwin Kisch was called during the heyday of Weimar Culture's social and cultural turmoil – a racing or roving chronicler of human affairs.

History, as conceptualized and surveyed in Kluge's work, does not really know of any rest or stand still. Even when capitalism transforms our emotional land-



Figure 1: *December*

scapes into stages of utter coldness and when neoliberalism, in spite of its call for ceaseless self-management, arrests and deanimates the living, something in Kluge's view of history as a realm of both ever-emergent and ever-more accumulated time is always on the move, worth to be exposed and interrogated. Six hundred million years ago our planet started, as one of Kluge's interlocutors recalls, with a "primary turmoil," an upheaval of matter so hot and explosive in nature that it erased any trace of its coming into being, so momentous that the iron atoms in our human cells continue to find themselves in a state of turmoil of their own, the very kind of commotion we call life.² In Kluge's work, turmoil is what connects things too large and too small to be pictured. It energizes the deep history of the Earth as much as the micro-temporalities of the human cell structure. The critics' task is, not to put turmoil to rest, but on the contrary to make it legible in the first place, to reconstruct its often hidden operations, to

2 Alexander Kluge and Gerhard Richter, *Dispatches from Moments of Calm*, trans. Nathaniel McBride (London: Seagull, 2016) 8.

feature the multiplicities of time – large and small, expansive and contracted – that structure what we call the present. Kluge’s uncompromising sense of alertness, of always being on and ready to drill into the layers of history, registers and responds to the elemental role of turmoil, the vibrancy of matter seen and unseen. Theory and criticism cannot afford to sleep lest they seek merely to replicate the historical forces of reification. To be wakeful and watchful, to attend to what exceeds automatized perception, to brush history against the grain, unearth the productivity of commotion and channel turmoil into meaningful pathways – all this is what critical theory a la Kluge at heart is all about.

But what, we may ask, does Kluge – not the person, but the persona that speaks to us through his texts, his films, his visual montages and new media installations – do when he actually rests? How can we conceptualize pause and slowness within the parameters in his work? And to what extent does Kluge’s need for speed echo or rub against the way in which our neoliberal culture of 24/7 compels the individual to always be on, forsake sleep for the sake of being interactive and connected at all times, ceaselessly respond to mediated stimuli so as to maintain the self and manage our lives in the absence of former structures of solidarity, reciprocity, and mutual care?



Figure 2: *Dispatches from Moments of Calm*

Two recent collaborations with the German artist Gerhard Richter, born five days prior to Kluge in 1932, provide rich material to explore the role of pause, delay, deceleration, and slowness in Kluge's work: *December*, a collection containing thirty nine texts by Kluge, thirty nine photographs of wintry landscapes by Richter, and a lengthy meditation about the conservative nature of established calendar systems, originally published in German in 2010; and *Dispatches from Moments of Calm*, which includes eighty nine stories of Kluge and sixty four photographs by Richter, published in German in 2013.³ A gathering of brief calendar stories, the earlier project ushers the reader day by day through the month of December only to make available textual material that, in drawing on vastly different time periods, subject matter, and modes of presentation, questions the modern privileging of chronological over experiential, measured over perceived time, history over memory. The second project, by contrast, originated in Richter's unique opportunity, on October 5, 2012, to illustrate the day's edition of the German newspaper *Die Welt* with photographs of his own choosing, photographs whose rhetoric of utter ordinariness and the accidental defied the newspaper's usual stress on the dramatic and spectacular, on that which punctures the normal flow of time and crystallizes events as arrested slices of space.

In order to explore how both collaborations provide intriguing insights into what it might mean to be slow in a time of mandated speed, let me first briefly comment on Richter's contribution as an image maker. Walter Benjamin once spoke of information – the news' daily hunt for newsworthy information – as a means to evacuate the possibility of experience, wisdom, and counsel. According to Benjamin, the news' quest for the sensational, for giving the reader a handle for user-friendly and instantly communicable items, eats up the very time it so eagerly seeks to transport to its consumer: "The value of information does not survive the moment in which it was new. It lives only at that moment; it has to surrender to it completely and explain itself to it without losing any time. A story is different. It does not expend itself. It preserves and concentrates its strength and is capable of releasing it even after a long time."⁴ Richter's images in *December*, and even more so in *Dispatches from Moments of Calm*, deliberately defy this template. They refuse photography's privileging of decisive moments and in its stead capture impressions that often appear random, indeterminate, and enigmatic. They present snapshots of passing realities shot as if the photographer operated the camera with other things on his mind, as if he wanted the camera to do its own thing. In their very staging of the in-attentive and non-intentional,

3 Alexander Kluge and Gerhard Richter, *December*, trans. Martin Chalmers (London: Seagull, 2012); Kluge and Richter, *Dispatches from Moments of Calm*.

4 Walter Benjamin, "The Storyteller," *Selected Writings: Volume 3, 1935–1938*, ed. Michael Jennings, trans. Edmund Jephcott (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002) 148.

they negate any demand to explain themselves, to deliver in the moment what newsworthy information needs to deliver in order to count as such. Richter's photos do not function as containers and carriers of information. They neither index contracted temporalities: crises and turning points of public events. Nor do they engage any gestures of photographic self-referentiality, reactivating modernist efforts to reshape organic vision with the help of modern tools of reproduction. Instead, Richter's images operate like messages in a bottle. They may, or they may not, have stories to tell at some future moment. At the risk of being met as utterly boring or arbitrary, they preserve something neither sayable nor readable at this point. Capturing what resists spectacle and intentional looking, they hide from view as much as they display. In doing so, they point toward the possibility, or potentiality, of a future able to unfold what our own present cannot but fail to decipher. Rather than arrest time, they unlock it and insist on the transformative power of the durational. Rather than produce memento moris, they hand the present to the future not as this future's dead past, but as a riddle, a reminder of time's productivity, a promissory note reclaiming that which does not explain and expend itself in the moment.



Figure 3: *Dispatches from Moments of Calm*

Kluge's texts for *Dispatches from Moments of Calm* at once follow and define the terms for this formula. Their relation to Richter's images is often far from transparent. At times Kluge's entries respond to what Richter visualizes earlier or