

Von Sinn(en) und Gefühlen

Alexander Kluge-Jahrbuch 5 | 2018





unipress

Alexander Kluge-Jahrbuch

Band 5 | 2018

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

Vincent Pauval / Herbert Holl /
Clemens Pornschlegel (Hg.)

Von Sinn(en) und Gefühlen

Mit 58 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.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
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.

Umschlagabbildung: © Alexander Kluge

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2365-7782

ISBN 978-3-8470-0940-5

Inhalt

Einleitung: Sinn(e) und Zeit – Kluges Parteinahme für die Gefühle in Anbetracht der Geschichte	11
Alexander Kluge Mit allen Sinnen sannen wir auf Rettung	17
Georges Didi-Huberman Hunderttausend Milliarden Bilder	19
Sven Hanuschek Laudatio auf Alexander Kluge. Jean Paul-Preis 2017	25
Alexander Kluge / Vincent Pauval »Erzählen hat sehr viel mit Empathie zu tun«	33
Alexander Kluge Ort der Einfühlung	47
Ulrike Sprenger Pikareskes Geschmackserlebnis und europäisches Unterscheidungsvermögen: Ernst Opel an der Ostfront	49
Alexander Kluge Türkischer Honig	65
André Combes Vom blinden Sehen bei Alexander Kluge	67
DCTP – <i>Ten to Eleven</i> vom 2. Oktober 2017 (RTL) (Kluge / van Hemmen) »Die Mathematik der sinnlichen Kraft« – Leo van Hemmen, Biophysiker	87

Alexander Kluge	
Scarpia als Männerkörper. Die tausend Seelen des Polizeichefs	95
Maguelone Loublier	
Eine gespenstische Stimme geht um in Alexander Kluges Filmen	101
Vanessa Scharrer	
Lichtfiguren. Die Plastizität des Lichts in Alexander Kluges	
Minutenfilmen »Die sanfte Schminke des Lichts«	115
Alexander Kluge	
Großaufnahme eines Grasbüschels	127
Hilda Inderwildi	
Im Dickicht der Sinne, ein melancholisches Gefühl. Betrachtungen zu	
<i>Dezember</i> von Alexander Kluge und Gerhard Richter	129
DCTP – <i>News & Stories</i> vom 3. August 2014 (SAT.1) (Kluge / Kiefer)	
Ein Vormittag mit Anselm Kiefer – Besuch in seinem Atelier bei Paris . . .	151
Helen Müller	
Kooperation. Zur Schärfung eines Begriffs anhand von Alexander Kluges	
jüngster Zusammenarbeit mit Georg Baselitz: <i>Weltverändernder Zorn</i> .	
<i>Nachricht von Gegenfüßlern</i>	169
Alexander Kluge / Vincent Pauval	
Wenn Worte Bilder sehen	183
Vincent Pauval	
Kommentar und <i>Common sense</i> als narrative Praxis. Zur Logik des	
Elementaren bei Alexander Kluge	203
Alexander Kluge	
»Flüssigmachen«	221
Stefan Schweigler	
Politiken der Wahrnehmung und queere Gefühle. Alexander Kluge und	
Lilo Wanders	223
DCTP – <i>Ten to Eleven</i> vom 22. September 1997 (RTL) (Kluge / Wanders)	
»Ich sage niemals Mausei« – Lilo Wanders und das <i>Hohelied</i> Salomos . . .	243

Martin Rass

Double blind – Alexander Kluges abarischer Punkt 253

Alexander Kluge

Das Gewicht des Gefühls, dort, wo es wenig galt 269

Melanie Konrad

Kinofizierungs- und Mediatisierungsverfahren. Zur Produktion von
Gefühlen und Geschichtlichkeit in Alexander Kluges *Nachrichten aus der
ideologischen Antike* 271

Wolfgang Asholt

Die Herzlichkeit der Vernunft oder »was den Menschen im eigentlichen
Sinne menschlich macht« 287

Alexander Kluge

Ist Hilde unvernünftig? 301

Christian Wimlinger

Über Eigensinn, Arbeit und andere Zombiengeschichten. Enteignung des
Nah- und Fernsinns bei Negt und Kluge 303

Alexander Kluge

Mein wahres Motiv 313

Rainer Stollmann

»Was der Mann für Unsinn macht« 317

Jean-Pierre Dubost

Desorientierte Orientierungen. Topographie und Navigation bei
Alexander Kluge 339

Alexander Kluge

Parade in der Sylvesternacht 1918 in Paris. Wie wir zu spät lernten, den
subjektiven Eindruck auf dem Filmmaterial festzuhalten 355

Alexander Kluge

Vorrede zu *Chronique des sentiments – Livre II – Inquiétude du temps*
(P.O.L, 2018) 359

Alexander Kluge / Vincent Pauval	
»Anwalt der dreizehnten Fee« – Über »Unheimlichkeit der Zeit«	363
Alexander Kluge	
Eingemachte Elefantenwünsche	373
Birgit Haberpeuntner	
Der langrüsselige Atem der Rache	377
Clemens Pornschlegel	
Verschönerungsarbeiten am Recht. Notiz zu Alexander Kluges Erzählung	
»Bettine G.«	387
Herbert Holl	
Zeitentzug, Sinnentzug – »Sinnlich sein heißt leiden«	399
Alexander Kluge	
Rachegefühl als Freizeitthema	419
Herbert Holl	
Anita G.s Zeitfluxion	425
Kza Han	
Pour Alexandra Kluge – <i>Speculum animae</i> /	
Für Alexandra Kluge – <i>Speculum animae</i>	437
REZENSIONEN	
Sylvie Le Moël	
Kluges Pluriversum – zum Greifen nah	445
Winfried Siebers	
Christoph Streckhardt, <i>Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung</i>	
<i>der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln</i> , Tübingen: Narr Francke	
Attempto 2016. 451 Seiten (ISBN: 978-3772085888).	449
Valentin Mertes	
Dorothea Walzer, <i>Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der</i>	
<i>Kritik bei Alexander Kluge</i> , Paderborn: Fink 2017. 214 Seiten (ISBN:	
978-3-7705-6201-5).	457

BUCHANZEIGE

Philipp Ekardt über seine Monografie *Toward Fewer Images. The Work of Alexander Kluge*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2018, 410 Seiten (ISBN: 978-0262037976) 463

VERZEICHNISSE 2017

Beata Wiggen
Verzeichnis der Kulturmagazine 2017 469

Winfried Siebers
Bibliographie zu Alexander Kluge 2017 475

AUTORINNEN UND AUTOREN

Autorinnen und Autoren 489

Einleitung:

Sinn(e) und Zeit – Kluges Parteinahme für die Gefühle in Anbetracht der Geschichte

Vielleicht ist es eine Überlegung Heiner Müllers, welche die *geschichtliche* Situation der *poetischen* Produktion Alexander Kluges am prägnantesten umreißt: widerständige Kunst in einer augenblicksversessenen Gegenwart, die sich durch den rasenden Stillstand einer *geschichtslos* agierenden politischen, ökonomischen und technologischen Vernunft auszeichnet. Das Denken, wie es in Think Tanks, Exzellenz-Centern, Unternehmensakademien, Projektteams in professioneller Abhängigkeit betrieben wird, versucht nicht geduldig, staunend zu denken, was ist und geworden ist, sondern stellt sich in einem fort den aufgegebenen komplexen, technischen Problemen und erarbeitet – zielführend, versteht sich – Lösungsvorschläge. Es kennt nicht die unerfüllten, womöglich verrückten Wünsche der Toten und kein geschichtsphilosophisches Telos jenseits des auf Dauer gestellten, die Zukunft gierig in sich saugenden Waren- und Kapitalverkehrs mitsamt Bilanzen, Konjunkturen, Krisen, Zusammenbrüchen, Wirbelstürmen, Hitzewellen, rund um den Globus, ohne Unterbrechung.

Die Gegenwart genügt sich in der Immanenz von Produktions-Distributions-Kommunikations-Konsumptions-Zyklen, in welcher menschliche Subjekte vornehmlich als Netz-Adressen fungieren, als user, client, consumer, an denen ihnen genau die (Nicht-)Handlungsspielräume bleiben, welche die anonym laufenden Algorithmen und Codes fürsorglich für sie vorgesehen haben. Auswege – anderer Praxen und Lebensformen, anderer Erfahrungen, anderer Vergesellschaftungsprozesse – erscheinen ebenso illusorisch wie unvernünftig; wer Utopie sagt, ist verdächtig. Am Ende der Geschichte, das bekanntlich kurz nach 1990 ausgerufen wurde, um politische Kämpfe seither in Angelegenheiten der imperialen Polizeiapparate zu verwandeln, dreht sich das Große Schicksalsrad der Konjunkturen, Krisen, Demographien, der Auf- und der Abschwünge. Immer im Kreis. Ans Abenteuer des sozialen und menschlichen Fortschritts, des Vorwärts! und der besseren Zukunft, an theoretische Geschichts- und Gesellschaftsentwürfe, die noch bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts auf Anderes hoffen ließen, mag im Zeitalter der aus den Kriegsökonomien hervorgegangenen

totalen Märkte – Paul Virilio hat mit Nachdruck daran erinnert¹ – niemand mehr glauben. Heiner Müller diagnostizierte 1991 in diesem Sinn:

Es ist fast unmöglich, einen Punkt zu finden, von dem aus unbekanntes Terrain in den Blick gerät. Das gelingt nur noch in der Kunst, nicht mehr in der Reflexion. Reflexion wird immer mehr zu Reproduktion. Wo aber nichts Neues gedacht wird, verliert Öffentlichkeit ihre lebendige Funktion. [...] Die Realität ist dermaßen komplex geworden, dass sich das Denken nicht mehr zurechtfindet. Es kann nicht mehr zwischen relevanten Bezügen und Scheingefechten unterscheiden. Diese Orientierungslosigkeit macht angst. Aus Angst greift man zu Vereinfachungen. [...] Denken bereitet keine Lust mehr, und das führt dazu, dass man nur noch auf die nächste Katastrophe wartet, von der man nicht weiß, wann sie stattfindet.²

Die Überlegung Heiner Müllers zum historischen Schiffbruch einer politisch engagierten Theorie und der kritischen Öffentlichkeit, die im Spektakel der zielstrebig privatisierten Kommunikationsmärkte untergegangen sind, hilft in der Tat, auch das Werk Alexander Kluges genauer zu bestimmen: nämlich als den beharrlich fortgesetzten Versuch, die *menschlichen Sinne* und die in ihnen archivierte geschichtlichen Erfahrungen, Gefühle, Affekte und Empfindungsvermögen mit den Mitteln der *Poesie* – des Geschichtenerzählens, des Filmmachens, der Musik, der gebildeten Konversation – immer wieder kritisch zu wecken und zu mobilisieren, und zwar gegen die Orientierungslosigkeit einer sich in egoistischen Interessenkonflikten aufreibenden Gegenwart, gegen die von ihr hervorgerufenen Ängste und kruden ideologischen Vereinfachungen.

Alexander Kluges Vertrauen in den zivilisierten Lebenswillen der Menschen, in ihre Gefühle, kooperativen Fähigkeiten, sozialen Vermögen und praktisch-sinnliche Intelligenz, wie sie sich in der langen Geschichte der Evolution herausgebildet haben, ist unerschütterlich – so unerschütterlich wie jenes »weiche Wasser in Bewegung«, das »mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. Du verstehst, das Harte unterliegt«. »Es gibt« nämlich, sagt Kluge gegen jede Art von Kulturpessimismus und Untergangsverliebtheit,

einen »verständigenden« Gebrauch des Gefühls und die Benutzung des Gefühls. Die Werbeindustrie zum Beispiel oder die Massenmedien nehmen große Mengen an Gefühl im Sinne von »sentimental« und regieren damit Menschen. Das Gegenteil davon ist das, was Gefühle in Wirklichkeit können und tun, nämlich ursprünglich die Fähigkeit der Warmblüter zwischen warm und kalt zu unterscheiden. Das Gefühl besteht in einem immer präziseren Unterscheidungsvermögen und gleichzeitig aus einem synthetisie-

1 Vgl. Paul Virilio: *L'insécurité du territoire*, Paris 1976.

2 Heiner Müller: *Werke 12*, hrsg. v Frank Hörnigk, *Gespräche 3. 1991–1995*, Frankfurt a.M. 2008, S. 10–12.

renden Vermögen, durch welches sich im Menschen, im Subjekt etwas so zusammenfügt, etwa wenn man von ›Liebe‹ spricht, dass er Patriot eines anderen Menschen wird.³

Das vorliegende Jahrbuch ist genau diesem unerschütterlichen, großen, beharrlichen und sanften Vertrauen Alexander Kluges in die Unterscheidungsvermögen der menschlichen Sinne und Gefühle beziehungsweise den Gefühlen als kritischen, auf Rettung bedachten Unterscheidungsvermögen und der spezifischen Sinnlichkeit, wie sie für das gesamte Werk charakteristisch ist, gewidmet. Es versammelt Aufsätze zu den poetischen Fragen und Verfahren, wie Kluge sie in seinen literarischen Arbeiten, Filmen, Fernsehsendungen, Interviews, Ausstellungen im Lauf der Jahre entwickelt hat, bislang unveröffentlichte Gespräche mit Alexander Kluge, Rezensionen zu neueren Studien über das Werk sowie für das Thema »Von Sinn(en) und Gefühlen« charakteristische Texte Kluges.

›Gefühl‹ hat im Werk Kluges nichts mit vagen Sentiments und diffusen Befindlichkeiten zu tun. Der Begriff ist präziser gefasst. »Sich *orientieren* heißt, den *Aufgang* zu finden, das Gefühl eines Unterschiedes an meinem eigenen *Subjekt*, nämlich der rechten und linken Hand. Ich nenne es ein *Gefühl*; weil diese zwei Seiten äußerlich in der Anschauung keinen merklichen Unterschied zeigen«: so zitiert Jean Pierre Dubost gleich zu Beginn seines Beitrages Immanuel Kants Schrift »Was heißt sich im Denken orientieren« von 1786. *Gefühl* erweist sich hier als kognitiv und sinnlich zugleich.

Im »Umgang mit Horizontverschiebungen«, wie sie sich aus den tödlichen Lernprozessen der beiden Weltkriege, der deutschen Nachkriegszeit, aber auch der »Wende« notwendig ergeben haben, ist Orientierung im kantischen Sinne für Kluge allerdings weniger ein Thema als der »Stoff selbst, aus dem Muster entstehen«. Denn wenn die Geschichte insgesamt zur leeren Ruinenlandschaft geworden ist, wie kann es dann ein Oben und Unten, ein Rechts und Links, ein Rück- und ein Vorwärts als Orientierungsgröße noch geben? Kluge fragt mit Walter Benjamin deswegen immer wieder nach der Möglichkeit, wie man sich im horrenden Dunkel des historischen Augenblicks noch orientieren kann, also dort, wo der *Tastsinn* eher als der *Gesichtssinn* brauchbar ist. Da es kaum möglich ist, eine solche Orientierung des blinden Tastsinns in eine klare, politische Orientierung zu überführen, wird Klees »Engel der Geschichte« von Benjamin *reorientiert*: Er wird – mit weit aufgerissenen Augen – umgedreht. Revolution im wörtlichen Sinn charakterisiert Benjamins »astronomische Phase, in welcher die Hölle durch die Menschheit hindurchwandert«. Und solch eine waghalsige »Wanderschaft«, mit einer »Sternenkarte« als Orientierung – ein *cross mapping*? –, kennzeichnet auch Kluges Werk, das eine sinnenhafte »politische Öko-

3 Alexander Kluge: »Erzählen hat sehr viel mit Empathie zu tun«, Alexander Kluge im Gespräch mit Vincent Pauval; in diesem Band S. 38.

nomie der Sterne« erträumt. Bezeichnenderweise birgt die Hölle keine Überhitze, sondern – den unmenschlichen Verhältnissen entsprechend – extreme Kälte. In Dantes Hölle befindet sich Luzifer kaum zufällig im Mittelpunkt der Eiskreise.

Der rastlosen Geschwindigkeit eingedenk, in der sich heute »alle Möglichkeitsverhältnisse ändern«, experimentiert Alexander Kluge Pluriversum – und darin ähnelt Kluge dem Licht- und Farbenerforscher Goethe – mit intensiven Montagen »wiederholter Spiegelungen« der Weltseele mit allen nur erdenklichen Geschichts- und Gefühlsaggregaten der »mehr als fünf Sinne«: flüssige, gasförmige, schaum- und filzartige... Dem Kosmos selbst wird wieder Sinnlichkeit eingeschrieben, die ihn dem menschlichen Sensorium zugänglich macht – gegen jene Entfremdungen und Formatierungen, die ihn auf die Größe standardisierter Nutzeroberflächen schrumpfen lassen.

Eine Besonderheit des vorliegenden Jahrbuchs stellt der Umstand dar, dass in ihm nicht vorrangig nur die deutschsprachige Kluge-Forschung zu Wort kommt, sondern dass mit den Beiträgen von André Combes, Georges Didi-Huberman, Jean-Pierre Dubost, Herbert Holl, Hilda Inderwildi, Sylvie Le Moël, Maguelone Loublier und Vincent Pauval die neuere französische Kluge-Rezeption prominent vertreten ist. Sie zeugt – wenn sie Alexander Kluge zusammen mit Henri Bergson, René Char, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-Luc Godard, Maurice Merleau-Ponty oder Pascal Quignard liest – von der dezidiert kosmopolitischen Dimension eines Werkes, das seine Wurzeln in der aufklärerisch universalen Ausrichtung der »klassischen« deutschen Kulturtraditionen (in der Literatur, der Musik, der Philosophie, der Malerei, im Film) hat und sich gegen jede Spielart bornierter kultureller Nationalismen wendet.

Auch wenn (oder gerade weil) Alexander Kluge in seinen Texten und Filmen immer wieder die deutschen Katastrophen des 20. Jahrhunderts umkreist und zu begreifen sucht, den Wahn des Zweiten und den noch größeren des Dritten Reichs, die rapiden Zusammenbrüche, die unerhörten Verbrechen und rastlosen Wiederaufbauaktivitäten, so knüpft er poetologisch und konzeptuell, im Wissen um das tödliche Unheil nationaler Beschränkungen, mit zivilisatorischem Nachdruck an den großen, der ganzen Menschheit verpflichteten Kanon der universalen Künste und Wissenschaften an, an Homer, Hokusai, Ovid, Vergil, Gance, Eisenstein, Lao-Tse, Vertov, Voltaire, Abélard, Goya, Proust, Goethe, Chopin, Monteverdi, Christian Morgenstern, Alfred Jarry... Nur so lässt sich das in Raum und Zeit nomadisierende Wunschportrait verstehen, das Alexander Kluge im Gespräch mit Vincent Pauval von sich selbst entwirft:

Ich selbst würde mich als Mönch wohlfühlen, mit einer Geliebten versteht sich, inmitten dieses genialen 12. Jahrhunderts, in dem erstmals das Wissen durchbrach. Da erleben Sie, wie Otto von Freising, ein Onkel von Kaiser Barbarossa, sich nach Paris begibt, um

dort einige Jahre lang u. a. bei Abelard zu studieren. Dann kehrt er zurück und verfasst eine Weltgeschichte.⁴

Einen winzigen Beitrag zu dieser offenen, mehrdimensionalen, poly-sensoriellen Weltgeschichte – die eine *Chronik der Gefühle* ist – hofft auch das diesjährige Alexander-Kluge-Jahrbuch zu leisten, nachdem man in der Kluge-Forschung lange einen allzu einseitig theoretisierenden Ansatz pflegte, wozu mitunter der Intellektuelle Duktus des klugeschen Oeuvres selbst verleiten mochte. Gewiss wird seit einigen Jahren vereinzelt versucht, nach der »poetischen Kraft der Theorie«, die theoretische Potenz des Gefühls herauszustellen. Nicht zuletzt trugen mehr als ein Beitrag der vorangehenden Bände dieser Reihe hierzu bei. Insofern unternimmt die aktuelle Ausgabe den Versuch, einem elementarerem Ansatz gerecht zu werden, bei dem Kluges eigensinniger Impetus auf sein eigenes Werk angewandt werden soll, also mit der Absicht, auf die Metamorphosen seiner Dialektik aus »Chronik« und »Gefühl« radikal sich einzulassen. Das besondere Anliegen dieser Sammlung besteht darin, der Dialektik von Sinn und Gefühl auf den Grund zu gehen, um auf diese Weise Kluges Werk mit der Empathie zu erörtern, die der Autor selbst immer deutlicher fordert wie auch bewusster einsetzt. Die einstige »Herzlosigkeit« der Narration und die nunmehr praktizierte »Herzlichkeit der Vernunft« werden durch eine integrale Aktualisierung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in Bewegung gebracht, dynamisiert, ja »flüssiggemacht«.

Unser besonderer Dank gilt Michaela Bresching für Ihre unermüdliche und zuverlässige redaktionelle Mitarbeit bei Transkription, Übersetzung, Lektorat und Korrektorat. Auch Melanie Konrad und Louise Haitz sei an dieser Stelle für ihre Mithilfe beim Lektorat gedankt. Weiterhin sind wir Christian Schulte für seine freundliche, vermittelnde Unterstützung zu Dank verpflichtet. Recht herzlich möchten wir außerdem Alexander Kluge danken, sowohl für die Freigabe von Erzähltexten und Fernsehgesprächen als auch für die gewährten Interviews.

Herbert Holl, Vincent Pauval, Clemens Pornschlegel

4 Ebd., S. 44.

Mit allen Sinnen sannen wir auf Rettung

Frieda Below, Darmstadt, kämpfte sich, ein Kind mit Schal um die Hüfte gebunden und das zweite über der Schulter (wie ein etwas größeres Gewehr oder eine Panzerfaust), durch die Rheinstraße zum Bahnhof, wo sie einen Arzt vermutete. SA verspernte alle Zugänge, weil die Frauenklinik von Dr. Sackwert in diesem Moment in die Wartesäle gebracht wurde, Bahre auf Bahre, aber auch nur in Decken transportierte Frauen. Dort verlor Frau Below erstmals die Nerven, weil keiner der Ärzte oder Transporteure abzudrängen war, sich die verbrannten Füße ihres Kindes anzusehen.

Es hieß, Sonderzüge, LKW, alle verfügbaren Fahrzeuge des NSKK und ab sofort auch Fuhrwerke sollten die Bevölkerung in die umliegenden Dörfer transportieren. Die heulende Below mit ihren Kindern, wie ein großer und ein kleiner Sack, wurden auf einem Fuhrwerk in ein unberührtes Dorf gefahren. In einem leeren Gästezimmer, mit einem kleinen Eisenofen ausgestattet, fand sie sich wieder. Die Möbel des Zimmers waren aber fortgeschafft, damit sie nicht im Öfchen verheizt werden konnten. Was sollten wir in diesem leeren Zimmer? Wo sollten die Kinder schlafen?

Nachmittags fand sie zur Praxis eines Landarztes, der eine große Kochpfanne (für Puter oder Gänse) mit Fissan-Lebertransalbe füllte. Er stellte den Fuß von Frau Belows älterem Kind in den Brei aus dieser Paste. Diese Reaktion des landerfahrenen Arztes, obwohl dort kaum Brandwunden dieses Ausmaßes vorkamen, allenfalls bei einem Scheunenbrand, war das erste, was Frau Below als »ausreichend« empfand. Daß es überhaupt eine solche füllige Hilfe gab, stellte ihr Weltbild her, und sie beteiligte sich als Hilfe des Arztes den Tag über. »Jetzt brauchen wir uns nicht mehr zu sorgen, denn wir haben ja nichts mehr«, sagte sie. Der gute Mut war sofort wieder da, sobald die Pfanne mit der Paste dastand, als menschliches Zeichen von großzügig angewandter Arbeitskraft.

(aus: *Chronik der Gefühle II*, S. 25)

Georges Didi-Huberman

Hunderttausend Milliarden Bilder

Der nachfolgende Text von Georges Didi-Huberman ist erstmals am 8. April 2016 in der Literaturbeilage der Tageszeitung Le Monde unter dem Titel »L'œil ouvert d'Alexander Kluge« erschienen. Es handelt sich um die Rezension des Eröffnungsbandes der französischen Übersetzung von Alexander Kluges Chronik der Gefühle. Die Besprechung in Le Monde war bahnbrechend für die weitgehend positive Aufnahme der Chronik durch die französische Literaturkritik sowie das Interesse des (mit Kluge bislang wenig vertrauten) Lesepublikums. Georges Didi-Huberman hat den Artikel in seinem Buch Aperçues vor kurzem erneut veröffentlicht¹, und zwar unter dem ihm ursprünglich zugedachten Titel: »Cent mille milliards d'images«.

Chronik der Gefühle vereint Alexander Kluges großes literarisches Werk. Es ist ein außergewöhnliches Buch, ein Buch wie ein Ozean, dessen erster Band (einer Reihe, die aus fünf, vielleicht sechs Bänden bestehen wird) nicht weniger als 1136 Seiten umfasst. Alexander Kluge, geboren 1932, ist als ein Mann der Bilder bekannt. Wir können daran erinnern, dass er Fritz Langs Assistent war, dass er seitdem unzählige Filme gemacht hat, deren gesamte Spieldauer selbst kaum in Zahlen zu fassen ist. Ebenso ist er ein Mann der Gedanken. Er arbeitete mit dem Philosophen Theodor W. Adorno zusammen und hörte nie auf nachzudenken, indem er unermüdlich mit Schriftstellern, Philosophen, Künstlern, Soziologen oder Historikern über die Welt vor uns, um uns und nach uns diskutierte.

Diese beiden Voraussetzungen – die Walter Benjamin (1892–1940) seinerzeit in dem einzigen Wort *Denkbilder* zu vereinen vermochte – machen ihn zu einem Literaten im radikalsten, im originellsten Sinne des Wortes: einem Schriftsteller ohne Grenzen. Es dürfte kein Zufall sein, dass ausgerechnet der Verlag P.O.L, welcher die am weitesten gefächerte Formenpalette zeitgenössischer Literatur

1 Siehe »Cent mille milliards d'images« in: Georges Didi-Huberman, *Aperçues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018, S. 28–31. (A.d. H.)

anbietet, sich dafür entschieden hat, dieses bedeutende Werk unter der sicheren Federführung von Vincent Pauval herauszugeben.

Alexander Kluge schreibt viel, denn er beobachtet viel, lernt viel, denkt viel, mag viel, kritisiert viel, amüsiert sich viel, empfindet und erregt sich viel, erfindet viel. Er hat viel, sehr viel Vorstellungskraft. Insofern ist er ein großer Romantiker, der seinen Blick auf das rhizomatische Los unserer Zeit richtet. Mögen Sie dabei jedoch nicht die Bezeichnung »romantisch« vorschnell auf etwas »Romanhaftes« beschränken, denn das eine hat mit dem anderen kaum zu tun. Das ist es übrigens, was dem französischen Leser, mit seiner Vorliebe für Romane, am wenigsten vertraut erscheinen wird, ihn aber auch am meisten fesseln und ihm völlig neu vorkommen wird.

Chronik der Gefühle ähnelt nämlich nicht im Geringsten unserer *Erziehung der Gefühle*². Man betrachtet nicht das Schicksal einer Figur an den Vorfällen, die deren besonderen Lebensweg säumen und bestimmen; vielmehr hat man den Eindruck, hunderttausend Milliarden Schicksale zu verfolgen, die durch ein immanentes und mysteriöses Gesetz miteinander verknüpft sind. Während die *Hunderttausend Milliarden Gedichte* von Raymond Queneau durch blankes Kombinationsspiel entstanden, brechen die hunderttausend Milliarden Bilder von Alexander Kluge plötzlich aus seinen enzyklopädisch oder extravagant anmutenden, zwar unwahrscheinlichen, dennoch wahrhaftigen Montagen von Ereignissen hervor, aus riesengroßen und klitzekleinen Dingen.

Die von Kluge eingesetzte Vorstellungskraft erscheint mir sehr »romantisch«, und zwar in genau dem Sinne, wie Goethe und Baudelaire sie definierten. Vorstellungskraft meine die Kunst, so Baudelaire, »die intimen und geheimen Beziehungen der Dinge, deren Verbindungen und Entsprechungen« sichtbar zu machen. Sie ist also die »Fähigkeit zur Erkenntnis«, keine »persönliche Fantasie«, die der Dichter strikt ablehnte. Sie ist das exakte Gegenteil von dem, was in der Literatur als selbstzufriedenes Selfie ihrer eigenen Beunruhigung so oft üblich ist. Sie fasst die Welt und den öffentlichen Raum durch das erfinderische Verknüpfen unzähliger, überall in der Welt oder in der Geschichte zusammengetragener Körper, Gesten, Situationen, Gedanken, Dinge oder Ereignisse... So betrachtet, ist die *Chronik der Gefühle* ebenso zurückzuführen auf Baudelaires *Raketen*, wie auf die Tausenden durch Goethe in seinem Weimarer Haus zusammengetragenen kleinen Sammlungen (aus Fragmenten von Graburnen, Halbedelsteinen, Stoffproben, Wespennestern, unechten Vögeln, Kinderspielzeug, monströsen Eiern und vielem anderen mehr).

Wie Goethe, so verhält sich auch Alexander Kluge als Archäologe, der sich aufs Feld begibt, mit den Leuten spricht, Proben nimmt, die Archive mit der Geduld

2 Vgl. den berühmten Roman von Gustave Flaubert (1821–1880), der im Jahr 1869 unter dem Titel *L'Éducation sentimentale* erschien. (A. d. H.)

eines Philologen durchsucht. Aus all dem stellt er ein immenses labyrinthisches Geschichtenbuch zusammen. Mit unserer historischen Wirklichkeit tut er das, was die Gebrüder Grimm mit den Märchen aus unserer Kindheit machten. Er hat gewiss keinen Zeichenblock und keine Schachtel mit Wasserfarben dabei, wie einst Goethe. Dafür jedoch eine Kamera. Er verwandelt alles, was er liest in Bilder und aus allem, was er sieht und erahnt, macht er Literatur.

Man wundere sich nicht, wenn beim Lesen der *Chronik der Gefühle* Bilder auftauchen – Fotografien, Landkarten, Ausschnitte populärer Zeitschriften... – deren Unterschriften oft selbst wie neue, in den Erzählungen enthaltene Erzählungen sind, wenn zum Beispiel am Rand eines Schlachtplans von Waterloo zu lesen ist, »daß zahlreiche Verwundete oder Tote sich nach ihrer Entkleidung als junge Frauen erwiesen«³, so dass die Geschichte aus sich selbst befreit und unserer Vorstellungskraft Gelegenheit gegeben wird, einige merkwürdige Schlüsse daraus zu ziehen. Der Leser scheint auf den Pfaden eines durch *Das Allgemeine Brouillon* von Novalis oder *Das Passagenwerk* von Walter Benjamin neu interpretierten Tolstoi zu wandeln, in zugleich deutlich brüderlicher Verwandtschaft mit Autoren wie Thomas Mann, Heiner Müller, W. G. Sebald oder H. M. Enzensberger.

Als wirklicher Romantiker denkt Alexander Kluge, dass seine verrücktesten Assoziationen einen gewissen objektiven Zustand der Welt getreu wiedergeben. Er denkt sich nicht nur verblüffende Geschichten aus, sondern ihm gelingt es auch, die objektiven Elemente dieser Vorstellungen zu dokumentieren: zum Beispiel, wenn er die Geschichte von Nietzsches (schlecht) eingefrorenem Sperma⁴ oder die Mission Heideggers auf der Krim⁵ erzählt, oder wenn er für einen Bericht in den Lokalnachrichten erzählerische Nahaufnahmen der Klitoris einer Tigerin macht...⁶

Kluge glaubt nicht nur an die theoretische Kraft der Fakten, von denen schon Goethe sprach, darüber hinaus beweist er auch die poetische Kraft der Theorien. Daher konnte er, gemäß einer nicht realisierten Eingebung des Filmemachers Sergei Eisenstein (1898–1948), ausgehend von Marx' Werk *Das Kapital* ein ganzes Universum von Erzählungen und Bildsequenzen schaffen (Texte und Fotogramme sind durch den Verlag Théâtre typographique 2014 wunderschön herausgegeben worden).⁷

3 Siehe »Blüchers Schwangerschaft« in: Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle – Band I – Basisgeschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, S. 855. (A. d. H.)

4 Siehe »Nietzsches vorletzter Gedanke«, ebda, S. 499ff. (A. d. H.)

5 Siehe »Heidegger auf der Krim«, ebda, S. 417–434. (A. d. H.)

6 Siehe »Geschlechtsteile in Großaufnahme«, ebda, S. 382–385. Die Erzählung ist ebenfalls in diesem Jahrbuch abgedruckt. (A. d. H.)

7 Die Rede ist hier von Kluges Montage-Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Filmedition), 2009. Georges Didi-

Eines der wesentlichen Prinzipien dieser literarischen Kunst ist zweifelsohne an dem festzumachen, was die Modernität eines Joyce, eines Benjamin oder eines Eisenstein ausmacht, welche wiederum zu Goethe zurückführt: nämlich die entzückte Gewissheit, dass jeder besondere Fall, vorausgesetzt er sei ergiebig, sich wie ein Urphänomen verhält, das in gewisser Weise die Welt und Menschheitsgeschichte als Ganzes betrifft.

So beginnt die *Chronik der Gefühle* etwa mit der Beschreibung einer in einem Glas Pernod ertrunkenen Fliege – Aber nein! Ihre Rettung gelingt!⁸ –, bis es fünfzig Seiten weiter der Leser selbst ist, der sich fühlen wird, als ginge er in der Beschreibung der Katastrophe von Fukushima unter. Dabei versäumt Kluge nicht anzumerken, dass der Zeitaufwand der Fliege, um sich zu retten, für sie einem jahrelangen Kampf gleichkommt. Ebenfalls merkt er an, dass Fliegen schon viel länger (nämlich 18 Millionen Jahre) existieren als wir Menschen, und dass der Stamm ihrer »Nachkommen« vielleicht sogar die Unseren überleben wird.

Tatsächlich scheint Kluges Erzählkunst stets auf einer Art von kindlichem Staunen zu beruhen (eines sehr neugierigen Kindes, das alles sehen und wissen, alle Geheimnisse dieser Welt durchdringen will). Es ist ein Erstaunen vor der Zeit oder vielmehr vor den vielen Zeiten, die in jedem Ereignis verwoben sind. »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück«⁹, sagte Karl Kraus, den Kluge gern zitiert. Und wie mit den Worten, so ist es auch mit den menschlichen Handlungen: In jeder einzelnen, so flüchtig oder dauerhaft sie auch sein mag, fügen sich das schmale Zeitmaß einer Gelegenheit (der griechische *Kairos*) und das Schicksal in all seiner Tiefgründigkeit und Unendlichkeit (der griechische *Aion*). Dazwischen erwuchs dem *Chronos* der »Chronik« die Aufgabe, neue Arten des Erzählens von Geschichte zu erfinden anhand unserer zahllosen,

Huberman war am 17. März 2016 als Zuschauer bei einer Podiumsdiskussion um diesen Film präsent, die im Rahmen einer Ringvorlesung im Pariser Ausstellungshaus *LE BAL* über »Karl-Marx-Inszenierungen« (*»Marx en scène«*) stattfand, und an der auch Bénédicte Vilgrain, Herausgeberin des erwähnten Filmbuchs *Idéologies: des nouvelles de l'Antiquité* teilnahm. Es war die erste Begegnung zwischen Kluge und Didi-Huberman, die bei der Gelegenheit ihre jüngst erschienenen Bücher austauschten. So erhielt Didi-Huberman den ersten Band der französischen Ausgabe seiner *Chronik der Gefühle*, woraufhin er diese Rezension für das wöchentliche *Le Monde des Livres* verfasste. Im Gegenzug bot der sechste Band von Didi-Hubermans Werkreihe *Das Auge der Geschichte*, der ebenfalls gerade beim Pariser Verlag der Éditions de Minuit erschienen war, den Stoff für ein DCTP-Fernsehgespräch mit Kluge, das am Montag darauf, den 21. März 2016, in Didi-Hubermans Wohnung aufgezeichnet wurde. (A. d. H.)

8 Siehe »Die Fliege im Pernod-Glas«, in: *Das fünfte Buch*, Berlin, Suhrkamp, 2012, S. 13. (A. d. H.)

9 Siehe »Stalingrad als Nachricht«, in: *Chronik der Gefühle – Band I – Basisgeschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, S. 740. (A. d. H.)

großen und kleinen Geschichten, welche aber stets von unseren Emotionen oder »Gefühlen« durchdrungen sind.

Aus dem Französischen von Michaela Bresching und Vincent Pauval

Laudatio auf Alexander Kluge. Jean Paul-Preis 2017

1.

Alexander Kluge hat einmal gesagt, »wenn ich mit mir allein bin und Zeit habe – würde ich schreiben. Das einzige, was mir beim Buch fehlt, ist Musik und bewegtes Bild«. Damit hat er seinem Medium – einem seiner Medien – ein großes Kompliment gemacht und gleichzeitig fundamentale Einschränkungen formuliert.

In ein paar Minuten das Werk Kluges zu würdigen, hat seine Schwierigkeiten, auch wenn es sich um einen *Literaturpreis* und somit nur um einen Teil des Gesamtwerks handelt. Hinzu kommen ganz subjektive Einschränkungen – es passiert einem ja nicht oft im Leben, dass ein Autor, der für eigene Prägungen mitverantwortlich ist, über so viele Jahre da ist, dass er sein Werk weiter ausbauen kann, dass man seinen Veränderungen immer weiter folgen kann – das ist ein großes Glück. Es waren vor allem zwei Filme und die zugehörigen Filmbücher, *Die Patriotin* (1979) und *Die Macht der Gefühle* (1983), die mir als knapp Zwanzigjährigem eingeleuchtet haben: Genau so könnten Geschichten erzählt werden, die unserer Zeit angemessen sind; in Erzählstrukturen, die nicht nur das 19. Jahrhundert fortschreiben, die multiperspektivisch sind, offen, frech, neugierig, auch zornig auf diese Welt um uns herum, ohne sie herablassend zu benörgeln. Filme, die man sieht, wie man eine gelungene Symphonie hört, jede Minute der exzessiven Montagefilme bringt neue Überraschungen, Blickwechsel, Komplexionen und Vereinfachungen, Ebenenwechsel – auch wirklich Musik. Und Sätze, die einen ein Leben lang nicht verlassen: »Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang.« – »Jeder Mensch hat alle Gefühle. Hätte jeder nur eins, wäre es vom Standpunkt der Bindekunst einfacher.« – »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück. DEUTSCHLAND«.

Kluges Werk war für viele wie für mich so etwas wie ein kognitiver Welt-Öffner, durch sein Erzählen wie durch sein Analysieren, durch seine Lust am Beobachten, an den Sinnen, am Vielwissen, an Philosophie und Theorie, die in ihrer Weise ja auch welterschließende, mitunter poetische Erzählungen sind.

Kluges Lust an unverhofften Sprüngen und Kombinationen, sein gewaltiges Repertoire, vielleicht noch Universalität, die es ja nicht mehr gibt, aber vielleicht doch ein bisschen. Wenn Sie Kluges Werk betreten, betreten Sie einen Kosmos, und ich versuche im Folgenden, ein paar Winkel dieses Kosmos zu benennen.

2.

»Frühwerk«. – Ich beginne mit den ersten Büchern Kluges, am Anfang stehen die *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung* (1962), darunter einige der bekanntesten Erzählungen wie *Ein Liebesversuch* oder *Anita G.*, aus der der Film *Abschied von gestern* (1966) geworden ist, ein Band, der Kluge sofort bekannt machte und der seine vielleicht wichtigste Form, den Lebenslauf, einführte. Mit den hier erzählten lässt sich darüber nachdenken, was das faschistische Erbe in Deutschland bedeutet hat, wie soll man damit umgehen, welche Leben wurden wie zerstört durch diesen Teil der deutschen Geschichte? Diese Fragen hat Kluge vor mehr als einem halben Jahrhundert gestellt, als der Auschwitz-Prozess noch bevorstand, der Eichmann-Prozess gerade erst abgeschlossen war. Von den auch problematischen Entwicklungen, der Bewältigungsindustrie, war noch nichts zu sehen. Hier gibt es schon ungewöhnliche Erzählperspektiven, die sich in den nachfolgenden Erzählungsbänden, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973), *Unheimlichkeit der Zeit. Neue Geschichten* (1977) schnell radikalisieren, die Formen lockern sich, die Einfälle werden extremer, ich erinnere nur an die titelgebende Science Fiction-Geschichte *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, eine 120 Seiten-Montage mit vier »Experten«, die aus dem Kessel von Stalingrad entkommen, noch den Dritten Weltkrieg überleben und von einem kleinen Jupitermond aus schreiben, im Jahr 2103.

Der dokumentarische Roman *Schlachtbeschreibung* (1964) war zuvor der Versuch, ins dokumentarische Extrem zu gehen, Stalingrad in einer gewaltigen Recherche- und Dokumentationsarbeit zu »verstehen«: Wie ist diese Armee überhaupt dorthin gekommen? Das »Ergebnis« ist gerade, dass Stalingrad nicht verstanden werden *kann*. So dokumentarisch die Einzelheiten sind, das »Buch wird dadurch nicht dokumentarischer«; lapidar heißt es in der Nachbemerkung:

Wer in Stalingrad etwas sah, Aktenvermerke schrieb, Nachrichten durchgab, Quellen schuf, stützte sich auf das, was zwei Augen sehen können. Ein Unglück, das eine Maschinerie von 300 000 Menschen betrifft, ist nicht so zu erfassen,

die Montage der Quellen liefert allenfalls ein »Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann« – wie in jedem fiktionalen Roman auch. Die Erinnerungslosigkeit ist durch das Buch vielleicht etwas gebrochen, die Trauer ist zurückgeholt worden in den öffentlichen Diskurs.

Strengere dokumentarische Verfahren sind damit beendet; Kluge wendet sie zwar weiterhin an, sie werden aber nie ganz durchgehalten, es gibt gefälschte oder falsch zugeordnete Dokumente, es gibt Fakes, die Sie alle aus den Fernsehsendungen kennen, es gibt sie auch in den literarischen Texten. – Dieses frühe Werk hat Kluge zusammengefasst in der *Chronik der Gefühle* (2000), die etwa zur Hälfte bereits neue Arbeiten bringt. Seither baut er systematisch an einer Werkstruktur, die ich *Wundertüte* nennen möchte – in der Forschung wird vornehmer vom »Kaleidoskop« gesprochen, zu dem mir eher die »kaleidoskopischen Kollidiereskapaden« einfielen. Diese Form, vorher, vor allem in den Filmbüchern schon angelegt, wird nun immer weiter ausgefahren, mit Bänden wie *Die Lücke, die der Teufel lässt* (2003), *Tür an Tür mit einem anderen Leben* (2006), *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe* (2012), *Kongs große Stunde* (2015), dazu die thematisch enger gefassten Bände wie *Geschichten vom Kino* (2007), *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* (2009), *Das Bohren harter Bretter* (2011) oder *30. April 1945* (2014). Diese kleine Bibliothek ist Teil eines großen *work in progress*, an dem der Autor schreibt, ein Panorama von Sammelbänden, das immer wieder umgebaut, neu kombiniert und erweitert wird. Seit der *Chronik der Gefühle* wirken diese Bände zunehmend wie eine Einheit.

3.

Polyhistor. – Will man diese Einheit beschreiben, fällt zuerst die Weite des Repertoires auf, die umfassende Neugier auf Welt: »Lesen ist Sammeln. Ich erfinde nicht, ich entdecke.« Kluges Blick ist der eines Polyhistor, auf allen Gebieten, ob er sich über die Biokosmisten in der Sowjetunion, die luxuriösen Pissoirs in europäischen Behörden, den dicken kranken Napoleon oder die Erfindung des Klebers in der Antike als Beginn der Moderne Gedanken macht. »Wiz weidet auf allen Fluren«, so Jean Paul; »die Stalfütterung nur fürs Rindvieh«. Die barocken Polyhistoren waren Sammler, Bibliographen, Vorläufer der Enzyklopädisten. Alles, was jemals als Weltgeschichte, Literatur oder Philosophie gesammelt worden ist, sollte umfassend dokumentiert, dieses Wissen sollte »diszipliniert«, eingeteilt werden. Als »geübter wissenschaftlich-anarchistischer Mensch«, als den Kluge sich sieht, zeigt sich *seine* Polyhistorie nicht interessiert an einer Einteilung in Einzeldisziplinen: Er kann unendlich weitererzählen, solange sein nervöses Sensorium Geschichten findet, die sich umformen und in seiner Art, filmisch oder literarisch, gestalten lassen. Polyhistoren haben keine hierarchisierende Sicht auf Welt, sie pflegen einen erdemokratischen Umgang mit dem Wissen um Teil und Ganzes. Aus jedem Detail, aus jeder Neben-Geschichte lässt sich eine Haupt-Geschichte eigenen Rechts erzählen, in unendlicher Progression. Wir sollen ihm vertrauen, weil der »Erfahrungsgehalt« stimmt, jenseits einer

faktischen Ebene: »Ich gehöre zur ›Kritischen Theorie‹ und werde den Leser nicht betrügen. Die Verwaltung der Authentizität darf er mir überlassen.« Nicht hierarchisierend heißt, dass die großen Namen schon auch da sind, es würde gerade nicht die Geschichte von Cäsars Koch erzählt oder die Geschichte Cäsars aus dem Blick des Kochs, sondern die Geschichten Cäsars *und* des Kochs, gleichberechtigt, dazu vielleicht noch die Geschichte aus der Perspektive eines bestimmten Kochlöffels, in dem auch lange menschliche Erfahrung steckt.

Auch die ästhetische Form ist beordnend: Die Verweigerung der großen dramaturgischen Bögen, das Erzählen von Gegen-Geschichten funktioniert nur vor dem Hintergrund der Bekanntheit ›üblicher‹ Dramaturgien, der Schemata aus Exposition, Entwicklung, Lösung bzw. Katastrophe, die Verweigerung des Handlungs-Primats funktioniert nur, weil die Leser sonst an dieses Primat gewöhnt sind. Und sie sind nicht darauf angewiesen, die Reihenfolge auch einzuhalten: Diese Bücher lassen sich an jeder Stelle aufschlagen und lesen, jedes Segment kann für sich stehen, kann »Momente der Überraschung«, von »be-sinnungslosem Glück« auslösen.

4.

Das Dialogische. – Mit der Vielfalt seines Werks und seinen ästhetischen Prinzipien forciert Alexander Kluge immer wieder Anschlussfähigkeit, die nicht zuletzt auch durch Montage entsteht, eine zurückhaltende, man kann sich seine Ordnungen in Kluges Büchern auch selber suchen. Texte sind etwas Festgehaltenes, Fixiertes, können dadurch auch hermetisch sein – um sie in Bewegung, in Fluss zu bringen, muss man über sie reden. Und Literatur kann auch mit anderem korrespondieren, mit Bildender Kunst etwa. Kluge hat eine Fülle dialogischer Bücher herausgebracht, mit Georg Baselitz, Gerhard Richter, mit Ferdinand v. Schirach, Rainer Stollmann, seine theoretischen Arbeiten zusammen mit Oskar Negt, und Sie alle haben ihn als Fragenden im Ohr, als neugierigen Menschen, der wirklich wissen will, was andere zu bestimmten Dingen und Fragen denken. Da geht es auch um demokratische Verfahren: Jede, jeder kann ihre/seine Geschichten in die Lücken der Montage bringen, nach den eigenen Anschlüssen suchen, Lücken zwingen gerade dazu, sich selbst, die eigene Phantasie, die eigenen Gefühle hineinzutragen. Die Welt, die durch Kooperation vielleicht noch zu retten ist, wird hier auch als eine Welt der Kommunikation gezeigt.

Bei diesem Darüber-Sprechen zeigt sich auch: Es gibt keine Erzählung ohne Mehrdeutigkeit, ohne Polyphonie; die Vorgeschichten, historische Traditionen, klingen mit, die Konstellation, in der sie im Band stehen, und der Zusammenhang mit dem, was tatsächliche Menschen tun.

5.

Komik/Groteske. – Der Namensgeber dieses Preises, Jean Paul, hat in einem seiner vielen berücksichtigenden Momente in der *Vorschule der Ästhetik* beschrieben, was seiner Meinung nach ein Humorist ist: »Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt.« Der Merops ist ein Bienenfresser, in Deutschland hat man der Schwanzmeise (dem »Pfannenstielchen«) Ähnliches nachgesagt. Das klingt nach einem idyllischen Bildchen, ist aber doch etwas anderes, eine Metapher für den Blick des Poeten: Er entfernt sich mit seinem Flug von der sinnlichen Welt, aber er bekommt auch immer mehr in den Blick durch seine Bewegung. In seinem – Rücken (um es mal so zu sagen) ist der Himmel, die Transzendenz, die er nie erreicht und die er niemals sehen wird, aber er fliegt in die richtige Richtung. Das ist nicht versöhnlich, Jean Paul meint den vernichtenden Humor, der nicht sieht, wohin es ihn treibt, und der für ein Lachen steht, »worin noch ein Schmerz und eine Größe ist«. Sein Begriff für Groteske, und für groteske Komik; und Komik distanziert sich, ist angriffslustig, sie ist keine Ironie, kein »einverständener« Humor. Das Unzusammengehörige, das schief beantwortete, schief oder mit einem Sprung fortgeführte ist Kluges Lust; er sagt, das komme aus Halberstadt, sei dort heute noch im Schul-Pausengespräch so: Gut angesehen ist der, der versetzt antwortet, und so sind die Geschichten in Kluges Bänden auch aneinandergeschlüsselt.

Was soll das heißen, eine angriffslustige Komik? Wir leben alle in unserem Bild von Wirklichkeit, die wir bauen, aus vielen Teilrealitäten, eine Konstruktion, man könnte auch sagen eine Fiktion. Dieser Glaube an Wirklichkeit kann durch Witz, durch Lachen beschädigt werden, sie wirken »enthomogenisierend«, unser Verständnis von Wirklichkeit, auch unser Selbstverständnis kann momentweise zur Disposition gestellt werden, und das ist ein Gefühl von *Freiheit*. Wenn Kluge das *crossmapping* mit dem Bild erklärt: »Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern«, also eine Wirklichkeitskategorie mit einer anderen »lesen«, kann das schief gehen – Sie »brechen sich einen Arm« –, aber das ist auch eine »unmittelbare Erfahrung: man bricht sich diesen Arm nicht ein zweites Mal.« Und wenn Sie nur davon lesen, schmerzt der Arm noch nicht einmal, und Sie machen die Erfahrung trotzdem. Solche Überkreuzungen können auch die zwischen Theorie und Erzählung sein, und in der Philosophie die Komik zu finden, gehört zu den größeren Entdeckungen Kluges, würde ich behaupten.

Vielleicht noch einen Satz, um das »Konstellieren« zu verdeutlichen, die Art, wie Groteske entsteht. Ein Vers, den Alexander Kluge mehrfach verwendet hat, stammt aus einem Gedicht von Johann Baptist Mayrhofer: »Die Erde ist gewaltig schön,/ Doch sicher ist sie nicht!« Franz Schubert hat das Gedicht vertont, es heißt *Wie Ulfru fischt*. Das klingt ja erst einmal keineswegs komisch; das wird es

erst, wenn man weiß, dass kein Mensch weiß, wer Ulfru ist – und dass die Sprecher des Gedichts Fische sind, die, die er nicht erwischt, andernfalls er sie vermutlich essen würde. Aber vielleicht soll Ulfru auch ins Wasser gelockt werden, die Nixen geben ihm die Fische nicht, gefährlich für Ulfru, nicht für die Fische... die Groteske funktioniert also nicht einmal durch den Vers selbst, erst durch seine Kontexte. Dass die Erde »gewaltig schön« ist, darin steckt die Menschheitsgeschichte als Erfolgsgeschichte der Evolution (bisher), in gewisser Weise »schön«; aber auch die Gewalt, eine Katastrophengeschichte.

6.

Fortführen der Kritischen Theorie. Antirealismus der Gefühle. – Hier entspringt Kluges Blick und Werk der Kritischen Theorie, Adornos vor allem, dem ja immer präsent war, dass wir in einer Welt leben, in der »Katastrophen eintreten«. Am Anfang steht immer auch Gesellschaftsanalyse, die Wirklichkeit soll schon so präzise wie möglich wahrgenommen werden, ohne dass daraus je eine geschlossene systematische Philosophie geworden wäre, ein System sei der »Geist gewordene Bauch« (Adorno, nicht Kluge – *Negative Dialektik*, 1966). Die Kritische Theorie wollte die Gesellschaft analysieren »im Lichte ihrer genutzten und ungenutzten oder mißbrauchten Kapazitäten zur Verbesserung der menschlichen Lage«; kürzer als mit Herbert Marcuse lässt sich das nicht sagen.

Die Messlatte bei Adorno ist der Massenmord an den europäischen Juden, Auschwitz, jede Kunst muss sich messen lassen, ob sie sich dazu verhält oder so fort macht, als sei nichts gewesen. Daran *kann* Kluges Werk sich messen lassen, keine Frage; aber er sucht dennoch in den geschichtlichen Prozessen, so schrecklich und gegen die Einzelnen gerichtet sie verlaufen mögen, immer nach den Gefühlen »unter« der Geschichte. Wie haben die Menschen versucht, Auswege zu finden aus der Kälte gesellschaftlicher Verhältnisse? Wer traut sich »und reißt die Kälte vom Pferd«? Woher nehmen wir die Hoffnung, die sich immer wieder reaktivieren lässt? Das ist mit dem Anti-Realismus der Gefühle gemeint: Menschen *können* nicht immer nur Realisten sein. Wir hoffen, wünschen, suchen nach den guten Ausgängen, auch in unseren Erfahrungen und in denen unserer Vorfahren – und um uns das klar zu machen, dazu brauchen wir Literatur. Eine fast befremdliche Leseerfahrung, die Sie mit *Kluges* Literatur machen können: er erzählt Ihnen von guten Wendungen, vom Glück, von den Katastrophen des Jahrhunderts, politischen wie privaten, und Sie gehen eher frohgemut aus diesen Lektüre heraus, obwohl Ihnen keine Katastrophe verschwiegen worden ist.

Solche Katastrophen können ja auch die eigenen Bindungen betreffen, und zu diesem Thema lässt sich viel im letzten Großband *Kongs große Stunde* (2015)

finden. King Kongs große Stunde ist die Verteidigung der weißen Frau: »Das, was wir lieben, müssen wir beschützen.« Die Menschen gehören zur Familie der Trockennasenaffen, es steckt noch viel Kong in uns, etwas, das älter und manchmal mächtiger ist als wir. Das ist quer durch die Geschlechter aufzufassen, in einer der komischsten Geschichten stellt die Erzählerin, eine Managerin, klar: »Mein Mann ist die weiße Frau in meiner Hand. Was für ein Zwerg im Gemüt!«

In *Kongs große Stunde* ist viel über Kluges eigene Verluste, seine eigene Herkunftsfamilie zu erfahren – er schreibt, um seine geschiedenen Eltern wieder zusammenzubringen –, der Band lässt sich auch als Einkreisung, Bestimmung des Bürgertums lesen, und Bürger ist man ja nicht einfach nicht mehr, wenn man sich zum Nichtbürger erklärt, ein großes Thema. Kluge führt diesen Diskurs anhand seines eigenen Vaters, des Arztes Ernst Kluge aus Halberstadt, der noch unzweifelhaft ein Bürger war. Einen seiner Vorschläge möchte ich für die Berliner Koalitionsrunden 2017/18 empfehlen: für ein »langfristiges Überleben ohne Krieg« wäre es nach Ernst Kluges Meinung besser, wenn bei solchen Verhandlungen

geraucht würde. Seiner Erfahrung nach bringt das Gelassenheit. [...] Das Fehlen von Likören oder einem erfrischenden Champagner [...] scheint meinem Vater gefährlicher, als es Nikotin und Brandstoffe in der Lunge sein können, wenn es um die Herabsetzung der Rivalitätsschranke zwischen Verhandlern geht. Der menschliche Körper [...] ist robust.

Herzlichen Glückwunsch an Alexander Kluge zum Jean Paul-Preis!

Quellen

Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Alexander Kluge. München 2011.

Alexander Kluge: Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung. Frankfurt am Main 1974.

- : Schlachtbeschreibung. Roman. Frankfurt am Main 1983.
 - : Lernprozesse mit tödlichem Ausgang. Frankfurt am Main 1973.
 - : Die Patriotin. Texte / Bilder 1–6. Frankfurt am Main 1979.
 - / Oskar Negt: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main 1981.
 - : Die Macht der Gefühle. Frankfurt am Main 1984.
 - : Chronik der Gefühle. 2 Bde., Frankfurt am Main 2000.
 - : Geschichten vom Kino. Frankfurt am Main 2007.
 - : Glückliche Umstände, leihweise. Das Lesebuch. Hg. Thomas Combrink. Frankfurt am Main 2008.
 - : Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs. Berlin 2015.
 - / Rainer Stollmann: Ferngespräche. Über Eisenstein, Marx, das Kapital, die Liebe und die Macht der zärtlichen Kraft. Berlin 2016.
- Johann Mayrhofer: Gedichte. Wien 1824.

- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: J. P.: Sämtliche Werke. Abteilung I. Fünfter Band. Hg. Norbert Miller. München, Wien, 6. korr. Auflage 1995.
- : Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß, Hg. Kurt Wölfel, Thomas Wirtz. Frankfurt am Main 1996.
- Christian Schulte (Hg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Osnabrück 2000.
- Rainer Stollmann: Alexander Kluge zur Einführung. Hamburg 1998.
- Christoph Streckhardt: Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln. Tübingen 2016.

»Erzählen hat sehr viel mit Empathie zu tun«

Das folgende Gespräch wurde Anfang März 2016 aufgezeichnet, unmittelbar vor Erscheinen des ersten Bandes der französischen Fassung von Chronik der Gefühle im Pariser Verlag P.O.L.¹. Aus diesem Anlass wurde es ins Französische übersetzt und in der traditionsreichen Literaturzeitschrift Europe publiziert. Hier nun die Urfassung in deutscher Sprache.

VINCENT PAUVAL: In Frankreich kennt man Sie als Filmemacher, doch Sie sind eben auch ein Schriftsteller. Als was würden Sie sich eher bezeichnen?

ALEXANDER KLUGE: Spontan würde ich sagen: Ich bin ein Patriot von Büchern. Ich muss aber Gott sei Dank nicht wählen. Wenn ich ein Buch schreibe, fehlt mir die Musik, die freie Bewegung der Bilder und die mündliche Ausdruckweise. Wenn ich einen Film mache, fehlt mir die »Geduld der Bücher«. Gleich, wie gut ich selber schreibe, in einem Buch lebe ich Wand an Wand mit Ovid, Montaigne oder Rabelais. Dreitausend Jahre sind in einem Buch wie ein Tag. Dass die Bücher ein so altes Medium sind, liebe ich. Der Film wiederum – das ist für mich ausschließlich der Autorenfilm – ist frisch und jung. Wenn Sie mich als Kentaur bezeichnen wie Chiron, würde ich mich geehrt fühlen.

PAUVAL: Wie kamen Sie zu Ihrer literarischen Berufung?

KLUGE: Von Haus aus bin ich Rechtsanwalt, habe aber immer Geschichten geschrieben, seit ich fünfundzwanzig Jahre alt bin. Ich habe eigentlich als junger Jurist und Anwalt gelernt, Schriftsätze zu schreiben, habe aber eine tiefe Zuneigung zum Geschichtenerzählen. Wenn Sie so wollen, mache ich Literatur, seitdem meine Kinderfrau mir Abendgeschichten erzählt hat. Das ist aber mündliche Literatur, die über das Ohr geht. Das habe ich dann später wieder aufgegriffen. Ich bin zwar noch heute Anwalt, jedoch neunundneunzig Prozent meiner Zeit hat damit zu tun, was ich mit Bewegtbild oder mit Büchern mache.

1 Alexander Kluge, *Chronique des sentiments – Livre I – Histoires de base* (mit einem Vorwort von Vincent Pauval), Paris, P.O.L, 2016.

PAUVAL: Sie sind nicht nur Jurist, sondern haben außerdem Geschichte studiert. Inwiefern wirken sich beide Spezialisierungen auf Ihr Schaffen aus?

KLUGE: Eigentlich ist das, was ich schreibe einerseits das Gegenteil von dem, was man vor Gericht vortragen kann, andererseits ist im Juristischen sowie im Lateinischen eine gewisse Disziplin vorhanden. An sich ist für mich die juristische Welt so etwas wie eine verkehrte Welt. Und ein Richter wird mit seiner Methode, einen Prozess zu führen, nie verstehen können, was der Angeklagte wirklich sagt. Darüber habe ich viele Geschichten geschrieben, und das ist wie bei Joseph Conrad der Prozess in *Lord Jim*, wo die erfahrenen Richter, alles erfahrene Kapitäne, überhaupt nicht verstehen, was im konkreten Moment geschieht, und auch der Angeklagte kann es nicht genau ausdrücken. Beim Schreiben von Büchern bin ich also gewissermaßen Anwalt einer Welt, die sich eben nicht in öffentlicher eloquenter Rede, bzw. im Diskurs ausdrücken kann. Literatur ist Anti-Diskurs. Mein Interesse für Geschichte hingegen rührt daher, dass ich meinem Vater schon als Kind immer gern zugehört habe, wie er von Friedrich dem Großen oder von Napoleon, also von einer entlegenen Welt, immer sehr plastisch erzählt hat. Er war zwar ein Arzt, der in der DDR praktiziert hat, der aber aus einer bürgerlichen Welt kam, so dass der Erzählton meines Vaters unmittelbar mit Geschichte zu tun hat. Deswegen spielt Geschichte in meinen Büchern auch eine gewisse Rolle.

PAUVAL: Aus welcher Motivation heraus schreiben Sie? Was treibt Sie zu dieser außergewöhnlichen Produktivität?

KLUGE: Schreiben ist triebhaft, und dieser aufwendigen Tätigkeit, die auch im Wesentlichen unbezahlt ist, gebe ich mich hin, weil das meine Welt ist. Als Erzähler suche ich eigentlich wie ein Maulwurf nach Auswegen, will aber nicht lügen, und in dieser Spannung der Unvereinbarkeit meiner Wünsche und der gegenwärtigen Verhältnisse, wie zum Beispiel als meine Eltern sich scheiden ließen und ich dagegen als Kind nichts machen konnte, in diesem Gefühl also will ich bis heute noch immer versuchen, eine bis zur Verrücktheit extreme Realität zurückzubinden auf das, was Menschen wie ich oder meine Freunde gewissermaßen sich wünschen.

PAUVAL: Wie kam es, dass Ihre künstlerische Laufbahn scheinbar doch zunächst beim Film begann?

KLUGE: Ich war der Justiziar vom Institut für Sozialforschung, also dem Zentrum der Kritischen Theorie in Frankfurt, und Adorno und Horkheimer hatten den Eindruck, dass ich als Jurist sehr brauchbar bin. Sie fanden es absurd, dass ein tüchtiger Praktiker wie ich nun so etwas Verstiegenes machte wie Literatur, wenn doch, wie Adorno meinte, mit Proust die Literatur eigentlich beendet ist, weil man das gar nicht besser machen kann. Um mich gewissermaßen schutz-zuimpfen gegen die Literatur und um mich zu meiner baldigen Rückkehr in meinen juristischen Dienst an seinem Institut zu veranlassen, hat er mich an

Fritz Lang empfohlen in der Erwartung, dass ich sozusagen »den Kanal vollkriege«, wenn ich einmal in so einem Filmatelier tätig werde. Gegen seine Erwartung habe ich aber Feuer gefangen.

PAUVAL: Stimmt es, dass Sie den Entschluss Schriftsteller zu werden in Paris gefasst haben? Würden Sie uns das einmal erzählen?

KLUGE: Nach meinem zweiten Staatsexamen habe ich zunächst einmal eine Auszeit genommen, und habe in Paris mit meiner jungen Freundin zusammen in den Hotels des Quartier Latin herumgesessen. Das war eine aufregende Zeit, in der die Kolonialarmee in Nordafrika gegen die Republik revoltierte. In dieser spannenden Atmosphäre habe ich meine ersten Geschichten geschrieben. Mit dem Fernblick, den ich damals nach etwa acht Wochen durch diesen Aufenthalt im Ausland bekommen hatte, beschloss ich dann, fortan ausschließlich der Literatur, allenfalls der Literatur in filmischer Form, d. h. dem Autorenfilm, mich widmen zu wollen.

PAUVAL: Begonnen haben Sie 1962 mit den *Lebensläufen*. Welches Interesse verbanden Sie damals mit dieser Form?

KLUGE: Die Lebensläufe sind gewissermaßen die Häuser, in denen das Leben der Menschen stattfindet. Man kann auch sagen, dass die Generationen hinzukommen, trotzdem sind das aber immer noch Lebensläufe. Für mich ging es da um Lebensläufe, die durch das Jahr 1945 unterbrochen werden. Jemand wächst heran in der Weimarer Republik, erfährt durch das Dritte Reich einen Schleuderkurs, und jetzt wird einem plötzlich die ganze Geschichte, in der man gelebt hat, und durch die man geprägt ist, unter den Füßen weggezogen, und zwar aus vielerlei Gründen: aus Gründen der Selbstachtung, zum Beispiel, denn man kann sich nicht identifizieren mit dieser Deutschen Geschichte. Und jetzt kommt man in eine neue Welt, die des Wiederaufbaus der Adenauerzeit. So ergeben sich Brüche oder Risse in einem konkreten Lebenslauf. Ich glaube übrigens, dass diesen Lebensläufen, welche diese Zeit verantwortet haben, ohne sie zu verdrängen, robuste Charaktere entsprechen.

PAUVAL: Der aktuelle Chronik-Band beginnt ebenfalls mit einer Reihe von Lebensläufen, doch hier scheinen Sie den Begriff erweitert zu haben? Würden Sie uns diese Entwicklung erläutern?

KLUGE: Sehen Sie, wenn ich Geschichten schreibe, dann sind diese längst nicht erledigt, nachdem ich sie hingeschrieben und publiziert habe, seien es nun »Anita G.«, »Korti« oder andere Geschichten, sondern sie überwintern sozusagen im Untergrund, in den Katakomben, und dreißig Jahre später würde man über dieselben Charaktere anders schreiben. Als Chronist ist man also niemals passiv, denn es rauscht die Zeitgeschichte durch einen hindurch, und sie ist es schlussendlich, die die Form der Beschreibung verändert. Wenn Sie jetzt »Die Fliege im Pernod-Glas« nehmen, dann ist das eine Geschichte, die, sagen wir mal, den Rest erzählt, den man von der Evolution positiv berichten kann, denn das ist

ja kein Lebenslauf mehr, sondern es handelt sich um unsere äußersten Vorfahren, also bis zu den Fliegen und zurück. Soviel braucht man heute im 21. Jahrhundert, um einen Funken glücklichen Umstand, also »Kairos«, überhaupt zu finden, in einer wirren und unübersichtlichen Gegenwart. Und doch ist es die Glückssuche oder die »Schatzsuche«, wenn Sie so wollen, die in der Literatur wenigstens für mich, aus dem Temperament meiner Mutter heraus ein Motiv bildet.

Die Fliege im Pernod-Glas

Sie scheint unbeweglich. Mit dem Gummi meines Bleistifts hole ich sie aus der grünen Flüssigkeit und lege sie auf dem Korbgeflecht ab. Ich nehme an, daß sie tot ist. Das Tier aber, nach einigen Sekunden, bewegt sich heftig. In der nächsten Minute ist die Fliege, die kurzlebige, aus meinen Augen verschwunden. Offenbar flugfähig. Sie schien nicht »betrunken«. Ein zähes Tier, das meine Achtung besitzt. Sie hat in der Zeit unserer Begegnung viele Jahre (ihrer Zeitrechnung) verlebt. Sollte sie je Nachkommen haben, wird ihr Stamm mich überleben. Er existiert seit 18 Millionen Jahren. Kleinflieger dieser Art haben durch ihre günstige Haltung zu den Zufällen der Welt ein fast ewiges Leben.

PAUVAL: Aber es geht Ihnen auch um die Lebensläufe von Begriffen und von Dingen.

KLUGE: Ich erinnere mich an einen Film, der mich sehr bewegt hat und der von einem Auto handelt, das den ganzen Krieg durch fährt: Alle Autobesitzer sind umgekommen, aber der Wagen selbst bleibt erhalten und steht auf einer Schrotthalde. Das bewegt mich sehr. Außerdem würde ich wie Michel Serres oder wie der chinesische Philosoph Wang Hui, die das in brillanter Weise getan haben, darauf hinweisen, dass im Jahr 1851 mit der ersten Weltausstellung gewissermaßen ein Parlament der Dinge entsteht. Diese sind ja von Menschen gemacht, wenigstens die Waren, die in unserer Tauschgesellschaft eine Rolle spielen, und diese Waren sind wie verzauberte Menschen, so dass also, wie Marx es beschreibt, wenn Sie mit einem Taschenmesser in eine Werkzeugmaschine hineinschneiden, das Blut derer herauskommen müsste, die diese Maschine gebaut haben. Um es mit einer Metapher zu sagen: Es gab unter unseren Vorfahren einen Dinosaurier, dessen Gattung im Laufe der Jahrtausende neben dem Maul eine Art Scheune erfunden hat, in der man das Gras lagert, während man gleichzeitig kaut, ein evolutionärer Vorteil, aus der die menschliche Wange entstanden ist. Und jetzt sitzt Lenin 1917 in seinem Zentralkomitee und ist fasziniert von der hohen und sehr schönen Wange einer Russin, einer Volkskommissarin, und er glaubt, dass der Klassenfeind diese Frau auf ihn angesetzt hat, um ihn zu verführen. In diesem Moment schießt eine Erkenntnis durch seinen Kopf, denn er merkt, dass er Verfolgungswahn hat. Hier ist also aus einer Erfindung aus der Evolution vor zweihundert Millionen Jahren eine Erkenntnis in einem revolutionären Moment entstanden: Evolution und Revolution haben einen Zusammenhang, und wenn wir eine Massenproduktion solcher Erkenntnis hätten, wie sie in diesem Moment Lenin gehabt hat, hätte selbst die russische

Revolution von 1917 einen ganz anderen Ausgang nehmen können. So etwas nenne ich einen Zusammenhang, und darin besteht eigentlich die Arbeit des Poetischen im 21. Jahrhundert. Mit Begriffen verhält es sich ähnlich, denn ein Begriff verweist immer auf ein Ganzes, und dieses Ganze besteht aus lauter Momenten, Nuancen, Punktualitäten. Erzählen bedeutet, dies miteinander pausenlos zu verbinden. Der Begriff ist nichts Wirkliches ohne das genaue Ungenaue, Unbegriffene, Freie, Wilde, das im Material steckt, und das Material ist einigermaßen mürrisch, wenn der Begriff leuchtet. Nach einem neueren englischen Ausdruck heißt das »*Crossmapping*«, also zwei Unwirklichkeiten reiben sich aneinander, bis ein Funke blitzt: das ist Literatur.

PAUVAL: Als im Jahr 2000 die *Chronik der Gefühle* erstmals in Deutschland erschien, versammelten Sie in den damals noch zwei Bänden Ihr gesamtes Erzählwerk mit vielen neuen, bis dahin noch nie publizierten Geschichten aus den achtziger und neunziger Jahren. Aus welchem Grund hatten Sie damals beinahe zwei Jahrzehnte als Schriftsteller kaum publiziert, und wie entstand die Idee, ein solches zusammenhängendes Ganzes aus den vielen Einzelwerken zu bilden?

KLUGE: Das sind zwei verschiedene Fragen. Man lebt ja recht turbulent. Wir haben uns zunächst an der Nouvelle vague orientiert, die ja auch aus einer Zeitungsredaktion, den *Cahiers du Cinéma*, also gewissermaßen aus einem literarischen Bereich entstanden ist. Ich kenne kaum Schriftsteller, die so gut sind wie Godard, Truffaut oder Louis Malle. Wir haben uns eigentlich in diese französische Generation wegen deren Freiheit verliebt, also Fassbinder, Herzog, Reitz und ich oder heute, unter den jüngeren Autorenfilmern, Haneke, und waren dann als solche im Grunde permanent beschäftigt, zwischen Filmproduktion, Reisen nach Venedig aufs Festival, nach Cannes usw. In dieser Zeit haben sich Geschichten aufgestaut, die ich zwar aufgeschrieben habe, aber die mit Film nichts zu tun hatten. Das was ich gemacht habe und das, woran mein Herz noch dringlicher hängt, nämlich die Literatur, treten also für drei Jahrzehnte auseinander. Nach der Wiedervereinigung habe ich dann begonnen, wieder verstärkt zu schreiben, bis ich den Eindruck hatte, dass die vielen Erzählungen auf einem großen Containerschiff, auf einer Arche Noah versammelt werden müssten. Es heißt ja immer, dass auf der Arche Noah Tiere versammelt worden sind, was jedoch ein Irrtum ist. In Wahrheit, sagen die Kabbalisten aus Babylon, transportierte die Arche Bücher bis zum Berg Ararat. Ähnlich ist auch mein Metier.

PAUVAL: Sind denn die Bücher heute durch eine Sintflut gefährdet?

KLUGE: Wenn Sie Silicon Valley betrachten, dann eher durch die Algorithmen, eine Welt von Vereinfachung. Da haben die Enkel der Blumenkinder eine Dritte Natur entwickelt, die es nicht auf Erden, sondern nur im Netz gibt, und trotzdem ist sie nicht abstrakt, denn sie hat die Partizipation von unglaublich vielen Menschen in einer Öffentlichkeit, die es vorher nicht gab, zustande gebracht.

Gleichzeitig sind die Algorithmen und deren Vereinfachungstendenzen eigentlich nur für den Bau von Hauptstraßen wirklich geeignet, und Gärten und Waldwege, von denen ich glaubte, dass sie wirklich sind, erweisen sich im Gebrauch als unwirklich. Das ist, wenn Sie so wollen, eine Herausforderung, denn um die Information eines einzelnen Tages im Netz – dabei spreche ich nur von den wirklich relevanten Informationen, nicht von den Unmassen an Schrott – in sich aufnehmen zu können, brauchen Sie eigentlich fünfhundert Jahre. Das scheint mir eine Überforderung, so wie nach Gutenberg zu vieles gedruckt worden ist. Die Antwort auf Gutenberg war die Kritik, bis hin zu den drei *Kritiken* von Kant, drei Bände also, in denen steht, was alles nicht gedruckt werden muss. Ungefähr so müssen wir heute in einer Welt mit zu viel Wüste, Oasen anlegen. Darin liegt die Aufgabe der Poeten.

PAUVAL: Wie kamen Sie überhaupt auf die Idee, diesem Ganzen den Titel »Chronik der Gefühle« zu geben? Inwiefern hat es mit Ihrem Film »Die Macht der Gefühle« zu tun, worin Sie sich erstmals intensiv diesem Thema zuwandten?

KLUGE: Es gibt ja einen »verständigenden« Gebrauch des Gefühls und die Benutzung des Gefühls. Die Werbeindustrie zum Beispiel oder die Massenmedien nehmen große Mengen an Gefühl im Sinne von »sentimental« und regieren damit Menschen. Das Gegenteil davon ist das, was Gefühle in Wirklichkeit können und tun, nämlich ursprünglich die Fähigkeit der Warmblüter zwischen warm und kalt zu unterscheiden. Das Gefühl besteht in einem immer präziseren Unterscheidungsvermögen und gleichzeitig aus einem synthetisierenden Vermögen, durch welches sich im Menschen, im Subjekt etwas so zusammenfügt, etwa wenn man von »Liebe« spricht, dass er Patriot eines anderen Menschen wird. Das ist ein Wunder und übrigens Schatzfund. Meinetwegen zwischen Philemon und Baucis, diesen beiden Alten, die gegenüber Flüchtlingen gastlich sind, und diese erweisen sich als Götter, und sie bleiben zusammen. Und Manon Lescaut, die sich in einer Sekunde auf einer Kutschenstation verliebt, und das Leben der beiden endet in der Wüste. Das gibt uns ein reiches Feld an Unterscheidungsvermögen. Das bedeutet, nicht urteilen, denn das ist sehr schwierig, schließlich kann ich mich ja trotzdem verlieben, auch wenn das eine unsinnige Methode ist, dies auf den ersten Blick zu tun. Baudelaires Blick nach der Passantin ist eigentlich eine ziemlich arrogante Angelegenheit, denn wie soll er mit diesem überfallartigen Phantasieausbruch, den er in dieser Sekunde hat, eine Frau richtig sehen können, und er deutet einfach deren Blick. Als Begegnung ist dies bestimmt nicht adäquat. Wenn Sie dies so sorgfältig, wie Proust oder Flaubert oder Balzac tun, mit dem Unterscheidungsvermögen der Gefühle umgehen, dann können Sie das als die Wurzel des Poetischen ausmachen. *La dif-férance* ist sozusagen die Wurzel des Poetischen.

PAUVAL: Und was meint eigentlich hier der Untertitel »Basisgeschichten«?

KLUGE: Basis verweist auf die Art, wie wir mit dem Liebsten, was wir haben, umgehen. Ich persönlich habe eine Mutter gehabt, die mich nicht so wahnsinnig das Hassen gelehrt hat. Als Person konnte sie, wenn sie wirklich wütend war, dies nicht über die nächste Mahlzeit hinwegbringen. Das habe ich ein wenig von ihr geerbt, jedenfalls bestand für mich nie die Frage, wie man durch Unterscheidungsvermögen den Hass noch unterfüttern könnte, weil ich von letzterem gar nicht genug habe. Vielleicht ist es auch eine Glückssache, aber mich beschäftigt sehr stark, wo eine Entscheidung zustande kommt und wann ich mich lebenslang winde. Das ist eine ganz schwierige Entscheidung, und ein Kind aus geschiedener Ehe weiß, die kann man nicht leichtsinnig treffen. Deswegen fordern die Fragen darüber, was ich liebe und was ich hasse, was ich wissen kann und was nicht, Basisentscheidungen. Die Menschen, in ihren Basisbeziehungen, die ich für elementar halte, sind jedoch nicht die Urheber der Geschichte. Das kann ich bedauern. Denn eigentlich sollte der Gedanke, die Menschen könnten ihre eigene Geschichte machen, stimmen. Erst dann werfen sie ihre Ketten weg. Ich tröste mich mit dem Satz, dass diese Utopie immer besser wird, je länger wir auf sie warten. Die Poeten sind dazu da, diese Vorstellung aufrechtzuerhalten. Wenn eine Frau, die von ihrem Geliebten weggeworfen worden ist, den Mailänder Dom besteigt und sich von oben hinunterstürzen will und dabei auf ein Schrottauto fällt, dessen Blech leicht nachgibt und ihren Fall dämpft, so dass sie überlebt und außerdem noch durch die Zeitungsberichterstattung über ihre unwahrscheinliche Rettung einen Mann findet, der zu ihr passt, dann ist das weder nur auf einen einzelnen Menschen zurückzuführen, denn das Subjekt kann ja nicht wissen, dass da glücklicherweise solch ein Schrottauto unter dem Mailänder Dom steht, noch auf die Dinge oder auf Autos im Allgemeinen, und überhaupt geht es hier um nichts Allgemeines, sondern diese Geschichte ist so unwahrscheinlich aber gleichzeitig auch so möglich und so menschlich wie die ganze Evolution. Denn wir bestehen aus einem Stau an Unwahrscheinlichkeit. Drei Sonnen im Kosmos vergehen, damit eine Materie entsteht, die wir täglich in unseren Körpern umhertragen. Das ist die eine Seite, die die Subjektivität und die Objektivität bzw. das ganze Erzählfutter miteinander verbindet, und so etwas nenne ich Basisgeschichten. Hinzu kommt, dass man meint, die Gravitation sei eine schwache Kraft, aber Sie können auch sagen, dass Gravitationswellen das wesentliche Elementarereignis sind, welche ganze Galaxien verbinden, welche in der Lage sind ein Gebilde wie das Sonnensystem ohne Stangen und Gestell zusammenzuhalten. So ähnlich gravitativ und konstellativ, nämlich wie Sterne sich zueinander verhalten, funktioniert auch das Poetische. Ich habe das von Balzac gelernt, der beinahe neunzig Romane geschrieben hat, die eine Konstellation darstellen, worin ein Text den anderen beleuchtet und also gravitativ mitbeeinflusst. So etwas nennt man Zusammenhang (Kontext), und das ist mein Idol. Und nichts anderes bezwecke ich, wenn ich wiederum diesen ersten Band

der *Chronik der Gefühle* als »Basisgeschichten« betitele, und somit seinen gesamten Inhalt aus »Lebensläufen«, »Schlachtbeschreibung«, »Heidegger auf der Krim«, »Verwilderte Selbstbehauptung«, »Holocaustgeschichten« usw. in wechselseitige Reibung versetze.

PAUVAL: In einer Lobrede sagte der deutsche Bundespräsident Horst Köhler, dass man eigentlich Ihr gesamtes Werk eine »Chronik der Gefühle« nennen könnte. Kann man das so sagen, denn tatsächlich sollen bei P.O.L Ihre sämtlichen schriftstellerischen, bzw. erzählerischen Arbeiten unter dieser Überschrift herausgegeben werden?

KLUGE: Wenn Sie die beiden Worte *sentiment* und *chronique* nehmen, dann erkennen Sie, dass diese sehr scharfe Gegensätze bilden. »Chronik« bedeutet ja so viel, wie eine Objektivierung, durch die man etwas festhalten will, als könne man das in einer wilden, niemals stillstehenden Welt. Wobei es sich keineswegs um eine starre Antithese handelt, die in eine Aporie mündet. Diese Dialektik, um die es hier geht, müssen Sie sich im Gegenteil viel beweglicher, ja flüssig, als grammatischen Modus vorstellen. Es gibt eine verbeulte, zerstreute, einzeln einherziehende, im Voltigeurgeist marschierende Dialektik, die sich erst später zu einer Hauptschlacht zusammenfügt. Dieses dialektische, das in fließender, heraklitischer Bewegung begriffen ist, das ist es, was die Dichtung beschreibt. Novalis, ein deutscher Dichter der Romantik, der Bergwerksdirektor war und daher auch sehr viel von Geologie verstand, hat einmal gesagt, das absolut Szi-entifische sei zugleich das absolut Poetische, und damit meint er, dass diese ganze Welt der Mittelwerte, nämlich das, was wir beispielsweise in der Umgangssprache sagen, stets ungenau bleibt: wenn ich sage »Heute ist schönes Wetter«, ist nicht viel damit bezeichnet, oder wenn ich sage »am Fuße des Berges«, dann meine ich weder wirklich einen Fuß, noch können Sie daraus schließen, wo sich dieser Ort tatsächlich befindet. Und auch in Liebesverhältnissen ist die Sprache zwingend ungenau, denn meistens ist gerade hier die Genauigkeit der Feind der intimen Gefühle. Oder wenn ein Richter gemeinsam mit dem Staatsanwalt und dem Strafverteidiger den Sachverhalt und damit sozusagen ein Kunstprodukt erzeugt, das das Gegenteil von dem ist, was sich wirklich ereignet hat, und was in den Sinnen des Angeklagten vorhanden ist, sich aber nicht äußern kann und vor Gericht gar nicht in Betracht gezogen wird. Und um diesen Kontrast geht es letztlich in der Dichtung: wenn Sie wissen, dass Sie es nicht lösen können, dann lösen Sie es. Wenn Sie also gelassen warten, dass sich *chronique* und *sentiment* von sich aus miteinander verbinden, ergibt sich eine Öffentlichkeit, etwas Drittes, das weder das bloße Subjekt noch die Summe aller Menschen darstellt. Insofern kann ein solcher Titel durchaus auf die gesamte Weltliteratur verweisen, ohne dabei jedoch den Anspruch der Vollständigkeit zu erheben.

PAUVAL: In welcher Tradition sehen Sie sich als moderner Autor?

KLUGE: In der Rolle eines Mönches um 1180, als die Universität Paris gegründet worden ist, also ganz dicht neben Abélard. Dieser nimmt zum Beispiel aus einer Vorrede zur *Ethik* des Aristoteles siebzehn Zeilen, die ihm von arabischer Seite aus Cordoba zugespielt werden, und schreibt daraus ein Kommentarwerk von sechsundzwanzig Seiten. Es besteht hier die Wechselwirkung, die dadurch erzeugt wird, dass die einzelnen Geschichten so kurz sein sollen wie möglich, dafür aber Raum für die konstellative Dynamik geschaffen wird. Diese Kürze ist genau meine Spezialität. Wo Thomas Mann mit den *Buddenbrooks* über seine Familiengeschichte einen siebenhundert Seiten langen Roman schreibt, komme ich mit sieben Seiten aus. Wir müssen im 21. Jahrhundert die Literatur nicht neu erfinden, sondern es genügt, wenn wir von Fragmenten früherer Schriften ausgehend neue Geschichten erzählen. Nehmen Sie die Geschichte von Flaubert, wie der junge Bovary am Anfang des Romans in seinen Klassenraum kommt. Er hat eine Mütze auf, die seine Mutter für ihn angefertigt hat. Er kommt vom Lande und passt noch nicht in diese städtische Schülerklasse, und er hat eine liebevoll gefertigte jedoch unpassende Mütze und muss sich so schämen. Seine Kameraden und der Lehrer als Anführer der Meute verlachen ihn. Sehen Sie, wenn ich das nun als Ansatz nehme, denn es handelt sich ja um den Anfang einer Bildungsstation, weil dieser Junge etwas lernen will, und wenn ich je wissen will, wie ich diese wunderbare Frau Bovary bewahren will und sie vielleicht doch bis Paris bringe und ihr vielleicht doch nicht nur einen miesen Liebhaber zuführe, also wenn ich sozusagen als Kuppler eines glücklicheren Geschicks gegenüber dem 19. Jahrhundert eingreife, dann muss ich genau bei einer solchen Szene anfangen. Aus dieser Momentaufnahme von Flaubert könnte ich dann das Motiv schöpfen, tausend Jahre Bildungsgeschichten in Europa zu beschreiben – und dass dies fragmentarisch erfolgt, versteht sich von selbst. Ich sprach soeben von der Universität Paris. Vor der Stadt lagert ein deutscher Kaiser mit fünfhundert Rittern und fünfhundert Rechtsgelehrten, das ist die Gründung der Universität. Dasselbe wiederholt sich, wenn Napoleon mit fünfhundert Gelehrten und noch viel mehr Soldaten nach Ägypten eindringt und dort viertausend Jahre Geschichte zurückholt. Oder wenn jetzt die Gelehrten in Byzanz mit der ganzen Antike in ihrem Kopf nach Florenz entfliehen, weil die Osmanen Konstantinopel erobern, und in Florenz unterrichten sie dann gelangweilte Bürgersöhne, so dass die Renaissance entsteht. Oder Napoleon besiegt die Preußen bei Jena und Auerstedt, und daraufhin gründen die deutschen Patrioten die Berliner Universität nach dem Vorbild der Universität Göttingen – denn man muss vorher schon Glück gehabt haben, um eine solche Antwort zu finden –, des Göttinger Hains, welcher die erste Vorstellung entwickelt, dass Gartenbau und Wissenschaft, freie Liebe und Kenntnis usw. zusammengehören. Und so kommt wiederum eine Tochter aus Göttingen, die den Foster heiratet, der wiederum unter Cook die Welt bereist, bevor er zum Bürger der französischen Revolution wird. Sehen Sie, das

sind die Geschichten, die wie Embryonen, wie *Homunculi* aus der Alchimistenküche in dieser einzigen Flaubertschen Beobachtung ihren Ursprung haben: dass ein junger Mensch, ausgeschickt wird von seiner Mutter wie Parsifal und ebenso schlecht bewaffnet für die Realität ist wie dieser. Solche Dinge hängen miteinander zusammen und es ist ein sehr starkes Gefühl, wie Helligkeit des Wissens und Dunkelheit der Katakomben, sprich der Kommentare, sich zueinander fügen.

PAUVAL: Welche Bedeutung hat für Sie die Tradition der Aufklärung? Wie ist es damit bestellt, wenn man zum Beispiel Ihre Erzählung »Heidegger auf der Krim« betrachtet? Und welche Konsequenz oder Motivation ziehen Sie daraus?

KLUGE: Es gab schon immer sowohl Mythos als auch Aufklärung, und die Wiederkehr des Mythos lehrt uns, dass wir nicht durch Entschluss aufgeklärt sein können. Der Prozess der Aufklärung ist uns allen möglich. Er ist filigran, und eigentlich haben die Sänger seit Homer diesen Prozess der Aufklärung immer begleitet. Es gehört jedenfalls Musik dazu, und die fehlt bei Kant. Auch Hegel wird erst verständlich, wenn man ihn in schwäbischer Sprache, in seiner eigenen Landessprache also, mit lauter Stimme vorträgt, denn das ist die Musik Hegels. Es gibt bei Rousseau die Metapher, dass sich Hirtinnen und Hirten bei einer Quelle versammeln, und dort, wo dieses frische Wasser entspringt, entsteht eine Geselligkeit, dank der sie sich verlieben können. So entsteht die »helle Sprache«. Es gibt, sagt er, auch eine dunkle Sprache, wenn nämlich der Herr vor den Bauern tritt und sagt: »Du wirst mir dienen, sonst werde ich dir den Kopf abschneiden«, und der Bauer schwört dem Herrn seine Treue, aber eigentlich meint er das nicht. Diesen Gedanken nimmt später Michelet auf. Es ist also etwas verborgen an Motivation in den Worten des Bauern, und dieses Verborgene ist immer wieder beschwörbar, es tritt in der Sprache der Hirten immer wieder auf, und ist bis heute vorhanden, nur dass diese zwei Sprachen im jetzigen Kontext auch eine neue Bedeutung bekommen. Daher bin ich der Auffassung, man sollte die Enzyklopädie im 21. Jahrhundert neu schreiben, und wir dürften das ja so fragmentarisch und unvollkommen machen, wie wir nur wollen, weil es immer noch besser und weniger ohnmächtig bleibt, dies zu tun, als es nicht zu tun. Und wenn wir mit unzulänglichen Mitteln, mit Demut und dem Gedanken, dass wir an Ovid und an Mandelstam nicht heranreichen, dies trotz allem versuchen, dann würden wir diese Enzyklopädie in allem Sprachen Neubabylons schreiben müssen, nicht in dem *Pidgin*-Englisch, das wir inzwischen als globale Sprache haben. Wenn wir der Sprachverwirrung entgehen, dann nicht indem wir eine Zwangsallgemeinsprache, sondern eine Sprache aus lauter Besonderheiten benutzen, also ein Neubabylonisch, bestehend aus der ganzen Vielfalt der Sprachen und vor allem der Dialekte, die ja überhaupt die Wurzel aller Sprachen darstellen, auf die Gefahr hin, dass die großen Hauptstraßen der Kommunikation, einschließlich Silicon Valley, uns nicht verstehen können. Dann haben wir ein Ba-

bylon im 21. Jahrhundert ohne Sprachverwirrung und bei dem der Turm nicht am Ende zerstört wird.

PAUVAL: Was würde es aber bedeuten, wenn man jetzt über die Sprachgrenzen hinweg, anhand der Übersetzungen, sich über Heidegger besser verständigt, als über Kant? Wie ist es mit der Tradition der Aufklärung bestellt, wenn man in Ihrer *Chronik der Gefühle* zum Beispiel eine Erzählung darüber lesen kann, wie Heidegger mit der Wehrmacht in die Krim reist und wie er dort auf ein junges Mädchen trifft, das wie viele andere den Verbrechen der Nazis zum Opfer fallen soll?

KLUGE: Das Mädchen ist Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* nachempfunden, und dass ich nicht in der Lage bin, Mignon zu retten, ist die Kritik an der Aufklärung. Es geht hier gewissermaßen um die Frage, wozu wir Philosophen brauchen, wenn sie nicht Leben retten können. Meine Motivation ist hierbei zunächst, dies genau zu beschreiben und es im Gefühl zu wiederholen. Hier gilt Nietzsches Leitsatz aus dessen Dichtung *Also sprach Zarathustra*: »Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen!« Das ist innenmoralisiert, nicht von außen gesagt: Du würdest nicht einmal nur Langeweile, Du würdest Widerlichkeit empfinden, wenn Du weiterhin so lebst. Und dieses Motto kann man für jeden Beruf gelten lassen, sei es nun für den Arzt, wenn der versagt, sei es für den Philosophen, oder sei es für den Juristen oder den Poeten. Das ist Selbstkritik.

PAUVAL: Sind Sie nicht eigentlich vielmehr ein Moralist, der die moralischen Fehlleistungen, die guten Eigenschaften aber auch die traurigen Leidenschaften seiner Zeit enthüllt und zu unterscheiden lehrt, indem er sie beschreibt, manchmal karikiert oder auch ins Groteske verzerrt?

KLUGE: Ich bin kein Freund der traurigen Leidenschaften. Da halte ich es eher mit Montaignes Satz: »Was immer die Philosophen sagen, selbst in der Tugend trachten wir nach Lust«. Wenn Sie jetzt das Buch *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer zur Hand nehmen, und sich nun vorstellen, es würde von Luhmann, Derrida, Deleuze und Guattari gelesen, dann hätten Sie einen dreifach gepflügten Acker, auf dem Sie die Frage neu stellen können. Sie kämen nämlich darauf, dass eine von außen dekretierte, im Über-Ich befestigte Moralität Verbrechen bislang nie verhindert hat. Sie werden also das Problem der Moralität dem Prozess der Aufklärung noch einmal unterziehen müssen. Aufklärung ist nicht dazu da, die Götter aus dem Herzen zu entfernen und die dunklen Seiten irgendwie künstlich zu erhellen, sondern ihre Aufgabe besteht darin, die Reibung, die Gegensätze so gewohnt zu machen, so arbeiten zu lassen, dass ebendiese Gegensätze von selbst die Aufklärung erzeugen, so wie man zwei Steine aneinander reibt, damit ein Funke entsteht. Aufklärung bedeutet also vielmehr Anreicherung, Aggregation, vergleichbar mit einem Korallenriff im

nährstoffarmen Meer, oder mit dem prismatischen Prinzip, das Benjamin in Paris mit seinem *Passagenwerk* entwickelt hat.

PAUVAL: Wenn diese vielen kurzen Geschichten jedenfalls schwerlich eine herkömmliche Chronik darstellen können, welcher Gattung würden Sie Ihre Texte zuordnen? Ist eine solche Zuordnung heute überhaupt noch notwendig oder zulässig?

KLUGE: Chroniken sind so. Es gibt in Deutschland einen einfachen Helden aus den Bauernkriegen, Till Eulenspiegel, einen Vorläufer des Dada, dessen Abenteuer durch einen Chronisten, einem Ratsherrn aus Braunschweig aufgeschrieben worden sind. Ich selbst würde mich als Mönch wohlfühlen, mit einer Geliebten versteht sich, inmitten dieses genialen 12. Jahrhunderts, in dem erstmals das Wissen durchbrach. Da erleben Sie, wie Otto von Freising, ein Onkel von Kaiser Barbarossa, sich nach Paris begibt, um dort einige Jahre lang u. a. bei Abélard zu studieren. Dann kehrt er zurück und verfasst eine Weltgeschichte. Oder wenn Sie jetzt mit Commynes den Herbst des Mittelalters beschreiben, dann haben Sie ganz präzise, teils dunkle, teils helle Geschichten. Wenn ich heute Commynes lese, interessiert mich übrigens dabei nicht so sehr, was eigentlich seine Absicht war. Natürlich nehme ich schon auf den ersten dreißig Seiten zur Kenntnis, welche seine Absichten sein könnten, für welchen König er schreibt und wem er dienen mag, genauso wie ich bei Vergil sehe, dass er dem Kaiser Augustus dienen will – wobei ich doch eher zu dem etwas sperrigen Ovid neige, der trotzdem verbannt wird, obwohl er bessere Texte macht. Vielmehr interessiert mich, was Commynes wider Willen macht: er erzählt nämlich ganz konkrete Begebenheiten, Momentaufnahmen. Der Chronist ist demnach nicht Herr seiner Texte, welche die eigentlichen Lebewesen sind. Er ist der Gärtner. Das ist Literatur. Die Romantiker irren sich, wenn sie ein paar hundert Jahre später behaupten, Literatur sei etwas Neues. Und nicht viel anders ist auch unsere heutige Oasenwirtschaft. Wir brauchen Erzählung in größten Massen. Informationen haben wir in jeder Tageschau, aber diese enthält ja kaum Inhalte, die unsere Seele wirklich bewegen können, schafft auch keine Verbindung zwischen uns und den Fakten. Warum gibt es eigentlich keine Tagesschau mit Musik, wenn es doch zu Zeiten Homers den Sänger gab, der die Nachrichten aus Troja oder von anderswoher brachte, indem er dazu sang. Wir haben das getrennt, denn wir haben einerseits das Opernhaus und andererseits die Tagesnachrichten, und selbst diese beiden Dinge sind im Verfall begriffen. Das *Passagenwerk* an dem Walter Benjamin schreibt, während er 1940 noch in Paris sitzt, stellt uns vor eine ganz andere Herausforderung, nämlich alle Beobachtungen aufzuheben, um sie miteinander zum Tönen zu bringen. Diese Texte, sowie auch meine eigenen, sind nicht zählbar und haben ihren Eigenwillen. In einem meiner Bücher hebe ich das kürzeste Märchen der Brüder Grimm auf. Es ist das Märchen vom »eigensinnigen Kind«, also einem Kind, das nicht gehorchen wollte. Das gefiel Gott

nicht, der es sterben ließ. Und als es tot war, heißt es, erhebt sich das Händchen des Kindes aus dem Grab, so dass die Mutter es schlagen musste, damit es endgültig unter der Erde verschwand. Mein tiefer Glaube ist, dass dieses Kind unter der Erde weiterhin lebt, denn den Eigensinn der Menschen kann man nicht unterdrücken. Darin liegt der Kern jeder Poetik.

PAUVAL: Welche Bedeutung hat für Sie das Wort »Poetik« und wie würden Sie Ihre bezeichnen? Etwa als Anti-Poetik?

KLUGE: Das würde ich nicht sagen, denn Poetik ist ein gutes Wort. Sie muss sich nur von allem Akademischen immer wieder frei machen. Aristoteles, ein guter Ausgräber, von dem das Wort stammt, würde sagen, dass es die Baukunst bezeichnet, welche Seele und Fakten zusammenhält, und dass diese Gebäude quer durch die Menschen gehen und also möglichst wenig Wände und auch keine viereckigen Fenster haben sollten. Das kürzeste Fragment, das der dunkle Heraklit uns hinterlassen hat, fasst die Poetik als ein »Sich-selbst-zwar-vollständig-oder-fast-vollständig-Einsammeln« zusammen.

PAUVAL: Was fordert Ihrer Ansicht nach ein solches Buch vom Leser und wie sollte es idealerweise wirken?

KLUGE: Vom Leser fordert es zunächst Aufmerksamkeit, also dass er sich sammelt, dass er den Mut hat, nach Kant, sich zwar seines Verstandes, aber auch die Bereitschaft mitbringt, sich der Sinne sowie der Vielfalt der Grundströmung in allen Menschen, die sich aus den Dingen, den Verhältnissen, der Vergangenheit, der Geschichte, usw. zusammensetzt zu bedienen. Nicht von ungefähr heißt der Leitsatz der Aufklärung »*Sapere aude*«, was soviel bedeutet wie: »Wage, Dich Deiner Vermögen zu bedienen«. Es geht also schlicht und ergreifend darum, dass er sich konzentriert und sich fragt, was er eigentlich wissen will. Tut er dies nicht, sondern fragt sich bloß, was es denn Wert sei, wird er nicht sehr weit kommen. Wenn er aber an seinem ganz eigenen Interesse festhält, kann er sogar das Buch von hinten oder von der Mitte an beginnen zu lesen. Egal, wie er es anfängt, er wird immer in einen Zusammenhang hineinkommen, und wenn er diesen auf sich bezieht, dann liegt er immer richtig. Eigentlich sind die Geschichten Vorschläge dafür, dass man wieder ins Erzählen kommt und sich dabei ins Mündliche zurückfallen lässt, denn sie sind geschrieben, wie man sich miteinander an der Theke unterhält. So hat Leben nur das gesprochene Wort. Dafür ist Kunst von längerer Dauer. Insofern braucht man beides.

PAUVAL: Für wen schreiben Sie?

KLUGE: Das ist eine interessante Frage. Zunächst einmal schreibe ich für Personen, die ich kenne, und die zum Teil schon tot sind wie meinetwegen Adorno, Benjamin oder Derrida. Ich stelle mir einfach solche Leute vor, die aber sehr lebendig sind. Oder wenn ich mit Ihnen oder mit Joseph Vogl oder vor allem mit meiner Schwester oder mit meinen beiden Kindern spreche, dann sind das ganz konkrete Menschen, und die sind mein Gewissen, wenn ich schreibe. Ich kann

nicht für einen abstrakten, anonymen Leser oder Zuschauer arbeiten. Erzählen hat sehr viel mit Empathie zu tun. Es gibt eine Geschichte, die mich besonders bewegt, und die ich als Metapher und als Motto nehme. Der Pädagoge Pestalozzi, der auch dichtete, unterrichtete einmal Schweizer Kinder, die nur Deutsch sprachen, indem er ihnen auf Französisch Texte von Diderot vorlas. Und anschließend haben die Zwölfjährigen den Achtjährigen erklärt, worum es sich handelt. Will heißen: Verständigung geht nicht bloß über verstehbare Sprache, sondern über jegliche Geste und über jegliches Vertrauensverhältnis. Habe also Mut, Dich nicht ohnmächtig zu fühlen, wenn die objektiven Verhältnisse sich beliebig mächtig aufbauschen, sondern glaube daran, dass Menschen produktionsfähig sind. Auf diese Energie, die heute von mehr als sieben Milliarden Menschen ausgeht, vertraue ich.

Ort der Einfühlung

Von dem Bach-Zelewski, General der Waffen-SS, hatte sich in den Winterkämpfen von 1941/42 ausgezeichnet. Erschießungen von Juden und Partisanen während der Schlammperiode hatte er persönlich geleitet und war dann zusammengesunken. Flammend zeigten sich im Gesäß die Hämorrhoiden, unter Kameraden »Reiterglück« genannt und nur mit Mühe beherrscht.

Ich kann hierzu nur als Arzt Stellung nehmen. Ich verweise auf meine praktischen Erfahrungen in den Lazaretten, stütze mich aber auch als Leser auf unseren Nationaldichter Gotthold Ephraim Lessing sowie die britischen Autoren, von denen dieser seine Auffassung herleitet. In dieser Perspektive beharre ich darauf: daß gerade bei charakterlich gefestigten Soldaten, sozusagen BE-RUFSSOLDATEN, die im Menschen unabweisbare »Einfühlung« sich gewaltsam durchsetzt, wenn sie in ihrer Äußerung längere Zeit unterdrückt wird. Und zwar äußert sie sich an Stellen, die am frühesten der Einübung der Willenskraft unterworfen sind, am Schließmuskel im After, ähnlich aber bei anderen Patienten auch am ganzen der Sauberkeitserziehung unterliegenden Körper – wenn nämlich die Allergie die *Haut* zum Glühen bringt.

Am Samstag gegen 11 Uhr vormittags fuhr der Adjutant des Reichsführers, Karl Wolff, mit dem Dienstwagen vor (Ärzte und Schwestern waren zu einer Veranstaltung in die Reichshauptstadt gefahren, ein Notdienst war eingerichtet). Nach einem Eingriff am Morgen war von dem Bach-Zelewski von den Nachwirkungen der Äthernarkose noch nicht wieder ganz erholt. Zitternd, in einer »hinfälligen« Körperhaltung, mit allen Eigenschaften einer »Memme«, lag er auf seinem Bett. So rasch wie Wolff die Treppe hinaufgeeilt war, hatte ich meinen Chefarzt Dr. Graditz, der in seiner Dienstwohnung weilte, nicht benachrichtigen können. Der Adjutant des Reichsführers war über den Zustand entsetzt, in dem er den Kameraden vorfand. Er versuchte den Patienten an der Hand zu fassen, wollte trösten, ließ davon ab und entfernte sich erregt. Ich verfolgte die rasante Abfahrt des Dienstwagens.

Nachmittags die Telefonate. Jetzt waren wir vorbereitet. Dr. Graditz nahm die Anrufe des Reichsführers entgegen. In flankierenden Ferngesprächen versuchte

er bis zum Abend, dem verheerenden Eindruck, einer der wertvollsten SS-Führer des Reiches werde ärztlich und pflegerisch inkompetent behandelt, entgegenzutreten. Es war aber der Anblick einer innerlich zerrissenen, unbeherrschten Natur, die den markanten Eindruck ausgelöst hatte, den Kamerad Wolff als »entsetzlich« bezeichnete. Das hier, unser Patient, war ein Mensch, kein General.

Von dem Bach halluzinierte. Er vermochte »wiederkehrende Eindrücke« aus einer Reihe von Erlebnissen im Osten nicht abzuwehren. Ich hätte aus meiner Wiener Studienzeit im Jahre 1928 einen kundigen Seelenarzt gewußt, der hier hätte helfen können. Meines Wissens war der über Triest inzwischen nach Argentinien entkommen. Eine Liste des gesamten Ärzte- und Pflegepersonals des Lazaretts mit Dienststellung und Werdegang war vom Büro des Reichsführers angefordert; eine Art »Rachefeldzug für den mißhandelten Kameraden« trat ins Blickfeld.

(aus: *»Wer ein Wort des Trostes spricht, ist ein Verräter«*, S. 64)

Pikareskes Geschmackserlebnis und europäisches Unterscheidungsvermögen: Ernst Opel an der Ostfront

1. Unterwegs in Krisenzeiten

Alexander Kluges Landarzt Ernst Opel, dem ein Teil seiner Intelligenz in die Zunge abwandert, ist eine pikareske Figur – sein *casus*, von Kluge als Episode in der *Chronik der Gefühle* berichtet, verweist auf den europäischen Ursprung einer literarischen Tradition, die Überlebens- und Erzählkunst wirkmächtig miteinander verknüpft.¹ Opels Verwandte aus dem 16. bis zum 19. Jahrhundert sind *Lazarillo de Tormes*, Cervantes' *Quijote*, *Guzmán de Alfarache*, der *Simplicissimus*, aber auch Fabrice del Dongo aus Stendhals *La Chartreuse de Parme*. Wie sie bricht Opel aus tiefer Provinz, hier dem Harz, auf in die Welt, das heißt an die Ostfront. Überleben und Erzählen sind von Anfang an sein erklärtes Ziel, ausgerüstet ist er mit reichlich Vorräten und einem aus Lektüre gewonnenen Zitatschatz – schon kurz nach seinem Aufbruch »hat er so viel erlebt, daß er in Ballenstedt interessant erzählen könnte.«² Opels soziale Herkunft ist, wesentlich für den *Pícaro*, von einem ständischen »Dazwischen« gekennzeichnet: Als Landarzt mit Villa gehört er einer Aufsteigerklasse des 19. Jahrhunderts an, dem

1 Vgl. zu den Merkmalen des Pikaresken im Folgenden insbesondere: Jochen Mecke, »Die Atopie des Pícaro. Paradoxe Kritik und dezentrierte Subjektivität im *Lazarillo de Tormes*«, in: Wolfgang Matzat/ Bernhard Teuber (Hg.): *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der frühen Neuzeit*, Tübingen 2009, S. 67–94; Christoph Ehland/ Robert Fajen (Hg.), *Das Paradigma des Pikaresken*. Heidelberg 2007 und Hanno Ehrlicher, *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010. Ich verzichte bewusst auf den germanistischen Begriff des »Schelmenromans«, den Kluge selbst ungern verwendet, weil er einen humoristischen Aspekt betont, der für ihn nicht im Vordergrund steht, auch wenn seine pikaresken Gestalten durchaus komisch sind.

2 Alexander Kluge: »Ein Teil seiner Intelligenz ist in die Zunge abgewandert«, in ders., *Chronik der Gefühle*, Bd. II, Frankfurt/M. 2000, S. 431–436. Im Folgenden verweisen alle Seitenangaben in Klammern nach den Zitaten auf diese Ausgabe. In Ballenstedt befand sich in einem ab 1936 errichteten Neubau von 1942–1945 eine große *Napola*, die »Nationalpolitische Erziehungsanstalt Anhalt« – Opels einsame pikareske Ausfahrt ins Feld scheint der kollektiven ideologischen Erziehung in einer solchen nationalsozialistischen Anstalt implizit entgegengesetzt.