

Plurale Autorschaft

Alexander Kluge-Jahrbuch 7 | 2020





unipress

Alexander Kluge-Jahrbuch

Band 7 | 2020

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

Christian Schulte / Birgit Haberpeuntner /
Melanie Konrad (Hg.)

Plurale Autorschaft

Mit 99 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.

© 2021 Brill | V&R unipress, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.
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, Quelle: Alexander Kluge, *Die Patriotin. Texte/Bilder 1–6*,
Frankfurt/M. 1979, S. 429.

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

ISSN 2365-7782

ISBN 978-3-8470-1271-9

Inhalt

Christian Schulte / Birgit Haberpeuntner / Melanie Konrad	
Vorbemerkung	9
Christian Schulte	
Plurale Autorschaft – eine Skizze	11
Alexander Kluge	
Was ein Mensch ist, nach Ingenieur Schäfer	15
Alexander Kluge	
»Gehirnradius«	17
<i>News & Stories</i> vom 02.05.2017 (Kluge / Menzel)	
Die enorme Robustheit der Insekten. Randolph Menzel, Zoologe und Neurobiologe: die Evolution des Gehirns bei uns und den Bienen	19
Ein Werkstattbericht von Barbara Barnak	
Kooperation. Zur praktischen Arbeit mit Alexander Kluge	31
Anna Fricke	
Eine Flaschenpost von Alexander Kluge: Protokoll einer Ausstellung	39
André Fischer	
Gemeinwesen und Vorstellungskraft. Formen des Gemeinsinns bei Alexander Kluge	55
Rainer Stollmann	
Knapp daneben: Treffer!	69

Nicole Kandioler	
»Organisiertes Glück« – Miriam Hansen berichtet Alexander Kluge	81
Daniel Gönitzer	
Von unbezähmbaren Elefanten und ratlosen Balancetieren. Alexander Kluge und der Zirkus	101
Alexander Kluge	
Freitag, 21. Dezember 2018, auf der Fahrt in die Schweiz	117
Florian Telsnig	
Maßverhältnisse von Produktion und Revolution. Alexander Kluges Denken des Politischen	119
Andreas Becker	
Kluges Benjamin. Verweise auf Walter Benjamin in Alexander Kluges Erzählungen und TV-Magazinen	141
Stefan A. Marx	
Zwischen den Polen von Kälte und Glück. Alexander Kluges Anknüpfungen an Theodor W. Adornos <i>Minima Moralia</i>	151
Christian Wimplinger	
Sekretärin – Die Frau mit Eigenschaften. Dritte in der Schreib-Kooperation von Negt und Kluge	167
Alexander Kluge	
Auszüge aus dem Habermas-Kommentar	181
Marcus Steinweg	
Notizen zu Alexander Kluge	191
Birgit Haberpeuntner	
Anthropophagische Autorschaft	199
<i>Prime Time/Spätausgabe</i> vom 26.08.2001 (Kluge / Berling)	
Kannibalenforschung im Dritten Reich. SS-Standartenführer a. D. Fred Füllgrabe verliert seinen Posten	219

Melanie Konrad	
Relationalität, Gewalt und die tiefen Schnitte kollektiver Trauerarbeit.	
Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder in <i>Deutschland im Herbst</i>	227
Michel Gaïßmayer im Gespräch mit Birgit Haberpeuntner,	
Melanie Konrad und Christian Schulte	
Eine Stimme – tausend Interviews	253
Alexander Kluge	
Reden über das Jahrhundert	271
Alexander Kluge	
Die Götterdämmerung in Wien	285
Alexander Kluge	
Zwischenmusik für Große Gesangsmaschinen	293
Christian Schulte	
»Die Räume sind die Nachricht« – Oper als Material und Metapher	295
Alexander Kluge	
Die Oper: Tempel der Ernsthaftigkeit – Bildstrecke	307
Alexander Kluge	
Alle Opern zusammen: EINE SPHINX	329
Alexander Weil im Gespräch mit Birgit Haberpeuntner,	
Melanie Konrad und Christian Schulte	
»Dann schicke ich Sie mal an die Oper ...«	335
Alexander Weil	
Warten auf Hans Neuenfels	351
Jan-Hendrik Müller	
»Das Netz ist groß, die Fische sind klein«. Alexander Kluges frühe	
Kurzfilme, das »Prinzip Kürze« und Grundsätze eines filmtheoretischen	
(Anti-)Realismus an der Hochschule für Gestaltung Ulm	355

DOSSIER ENNO PATALAS

Alexander Kluge spricht über die »Geschichte des Films«
 von Enno Patalas und Ulrich Gregor. Radio-Essay 373

News & Stories vom 18. 12. 2005 (Kluge / Patalas)
 Der Klang der stummen Filme. Enno Patalas über Klassiker der
 Filmgeschichte 379

Frieda Grafe und Enno Patalas im Gespräch mit Alexander Kluge
 (*Filmkritik* Nr. 9/1966)
 Tribüne des Jungen Deutschen Films. II. Alexander Kluge 387

Karl Clemens Kübler
 Von Lenkung und Ablenkung der Lektüre. Aufmerksamkeit als
 Risikofaktor der ästhetischen Wahrnehmung in einer Kurzgeschichte
 Alexander Kluges 397

Ross Etherton
 Friction, Fiction and War on Paper 411

Kentaro Kawashima
 »Komik und Galgenhumor« in Tschernobyl. Über Alexander Kluges
Die Wächter des Sarkophags 427

Mark Simon Wolf
 »Was uns vernichten konnte, das beherrschen wir?!« – Alexander Kluges
 narratives Verfahren der Konstellationen am Beispiel seiner literarischen
 und filmischen Auseinandersetzungen mit der Entstehung und den
 Folgen des Tōhoku-Erdbebens in Japan 2011 437

Winfried Siebers
 Bibliographie zu Alexander Kluge 2019 457

Autor:innen-Verzeichnis 471

Vorbemerkung

Bücher, an denen viele Autor_innen beteiligt sind, laufen in einem Jahr der Krise besonders leicht Gefahr, nicht pünktlich fertig zu werden. So war es auch bei dem vorliegenden siebten Band des Alexander Kluge-Jahrbuchs. Mit den Verzögerungen ist das Buch weiter gewachsen und hat einen Umfang erreicht, der hoffentlich für die Wartezeit entschädigt.

Wir bedanken uns herzlich bei allen Personen, die zum Gelingen dieses Buchs beigetragen haben, für ihre Geduld, bei Alexander Kluge für die vielen Materialien und seine Unterstützung des Projekts, bei unseren Autor_innen für ihre Beiträge sowie bei den Interview-Partnern Michel Gaißmayer und Alexander Weil, die uns aus ihrer langjährigen Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Alexander Kluge berichtet haben. Des Weiteren gilt unser Dank Thomas Combrink, Barbara Barnak, Beata Wigger und Gülsen Döhr von dctp für Hilfen der verschiedensten Art. Für Transkriptionen, Lektorate und Korrekturen sei unseren Kolleg_innen Kathrin Wojtowicz, Florian Schwarz, Stephan Suschke, Florian Telsnig, Stefanie Schmitt und Julia Ecker-Eckhofen ganz besonders gedankt.

Dass die Welt von heute auf morgen aus den Fugen geraten kann, ist gerade bei Alexander Kluge ein wiederkehrender Topos. Wir wünschen Ihnen und uns, dass wir alle sensibilisiert, aber auch gestärkt aus dieser Erfahrung hervorgehen können sowie eine gute Lektüre!

Plurale Autorschaft – eine Skizze

»Ich hatte mich oft gefragt, ob es tatsächlich eine einzige Person mit dem Namen Alexander Kluge gab oder ob es sich um ein seltsames Kollektiv enorm produktiver und unvorhersehbarer Künstler handelte, die unter diesem Namen agierten.«¹ Die Verunsicherung, von der Ben Lerner berichtet, kann vermutlich jeder nachvollziehen, der sich mit den Arbeiten Alexander Kluges näher befasst. Dies mag zunächst damit zu tun haben, dass dieses quantitativ kaum noch zu überschauende Œuvre sich transversal über die Medien Literatur, Theorie, Film und Fernsehen verzweigt und in jedem dieser Bereiche einen solchen Umfang aufweist, dass die Idee, dies könne das Produkt einer einzelnen Person sein, tatsächlich abwegig erscheinen mag. Man würde hinter den vielen Buchseiten und DVDs wohl eher einen Schriftsteller, einen Filmemacher, einen Philosophen und einen Fernsehautor vermuten, die alle intensiv miteinander im Gespräch sind und permanent produzieren. Rechnete man dann noch Kluges Rolle als Medienpolitiker hinzu, der anderen ihre Produktionsbedingungen geschaffen und gesichert hat, so ließe sich behaupten: Kluge ist sein eigenes Kollektiv, immer wieder ein anderer und doch derselbe oder dieselben. Bereits in dieser verengten Perspektive wird klar, dass es nicht um so etwas wie die Selbstidentität eines Autors, einer Autorschaft geht. »Ich denke, weil ich davon absehen kann, dass ich ich bin«² betont er immer wieder. Wie lässt sich das verstehen?

Wenn bei Alexander Kluge von Autorschaft die Rede ist, so geht es nie um die Behauptung einer singulären Subjektposition, sondern vielmehr um die Vermessung und das Erweitern des eigenen Erfahrungshorizonts im Austausch mit anderen:

1 Alexander Kluge/Ben Lerner, *Schnee über Venedig. Der Kluge-Lerner-Container*, Leipzig 2018, S. 20.

2 Alexander Kluge, *In Gefahr und Größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, hg.v. Christian Schulte, Berlin 1999, S. 280.

Es genügt nämlich nicht, daß *ich* etwas fühle oder *für mich* denke: ich muß auch darüber erzählt hören: **Das ist Öffentlichkeit.** Es sind also immer zwei Köpfe, zwei Körper da, auch wenn ich allein dasitze: das eine bin ich; das andere ist eine großartige Inszenierung, mehr als 1000 Jahre alt und nicht von Einzelnen gemacht, Geschichte, Kultur, Eßgewohnheiten, Verhaltensweisen im Alltag, Musik, Film, Glück, Unglück usw. Es ist etwas Reiches.³

Das hier im Begriff der Öffentlichkeit angedeutete Weltverhältnis ist immer responsiv. Es speist sich aus den Erzählungen anderer, die ihrerseits das eigene Fühlen, Denken, Sprechen oder Schreiben anregen und damit Antworten evozieren, die immer schon präformiert sind durch vielfach angeeignete und transformierte kulturelle Überlieferungen bzw. – wie es in Adornos Essaytheorie heißt – durch das, »was andere schon getan haben.«⁴ Dieses bereits Vorhandene sich anzueignen, zu sammeln, zu kommentieren und – um die eigene Perspektive angereichert – erneut in Umlauf zu bringen und so neue Aneignungen zu ermöglichen – diese Dynamik konstituiert eine Form von Autorschaft, die nur in Gesellschaft stattfinden kann. Für Kluge ist jeder menschliche Ausdruck ein gesellschaftlich situierter Ausdruck, in dem sämtliche Prägungen eines Lebenslaufs mitsprechen. Er ist immer schon kollektiv verfasst und beeinflusst durch Kooperationen⁵ und subkutane Mitteilungsflüsse, die ein isoliertes, selbstidentisches Sprechen unmöglich machen: Selbst- und Weltverhältnisse regulieren einander permanent.

Diese – quasi kulturanthropologisch begründete – plurale Autorschaft reicht bei Kluge daher weit über die tatsächliche Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler_innen und Theoretiker_innen (wie etwa Oskar Negt, Helge Schneider oder Gerhard Richter) hinaus; ausgehend von der Überzeugung, dass die Vergangenheit keineswegs tot ist, konstruiert Kluge imaginäre Kollektiva, in denen Ovid, Müller, Montaigne, Benjamin, Godard u. a. in wechselnden Konstellationen über Epochengrenzen hinweg zusammenarbeiten. »Es ist eine Täuschung, dass ich Literatur alleine schreibe, die schreibe ich auch in Gesellschaft, nur ist die meist tot.«⁶ Schreiben ist in dieser Perspektive immer auch aktive Erinnerungsarbeit, Arbeit am kulturellen Gedächtnis. Nicht aber im Sinne einer offiziellen Gedächtniskultur, die letztlich doch nur – verwaltungsförmig – über die Bedeutung von Vergangenheit befinden würde. Kluge strapaziert unsere Vor-

3 Klaus Eder/Alexander Kluge, »Vorwort«, in: *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, hg. v. Alexander Kluge. Frankfurt/M. 1983, S. 5f., hier: S. 6.

4 Theodor W. Adorno, »Noten zur Literatur«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 11, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1997, S. 10.

5 Siehe dazu: *Alexander Kluge-Jahrbuch 4*: »Stichwort Kooperation. Keiner ist alleine schlau genug«, hg. v. Rainer Stollmann, Thomas Combrink u. Gunter Martens, Göttingen 2017.

6 »Alexander Kluge im Gespräch mit Michaela Melián«, in: Michaela Melián, *Rückspiegel*, Leipzig 2009, S. 57.

stellungskraft, in dem er uns mit den Toten in ein und denselben Geschichtsraum stellt, so wie der »Totenführer« Arthanabases am Projekt der »ZUSAMMENFÜHRUNG DER TOTEN UND DER LEBENDEN« arbeitet.⁷ Dieses Projekt ist geleitet von der Idee jener Historischen Apokatastasis, der Heimholung aller, von der auch Walter Benjamins und Franz Kafkas Geschichtsdenken geprägt ist und die in Kluges Fiktion auf die Stärkung der Protestvermögen, auf »die vollständige Versammlung derjenigen, die das schärfste Motiv besitzen, der Unglücklich-Toten« in der Gegenwart zielt.⁸ Dies ist vielleicht der zentrale Punkt in Kluges Konzept von Autorschaft: Sich selbst und die eigenen Ausdrucksformen zum Medium von Vergewärtigungen zu machen, Potenziale der Vergangenheit zu evozieren und damit die Frage in den Raum zu stellen: Was würde es bedeuten, wenn dies wirklich möglich wäre und Geschehenes nachträglich geändert werden könnte? Von dieser Logik des *Als-ob* – einer Art Kraftreserve, die auch »die nicht verwirklichten Möglichkeiten« der Vergangenheit, die »lost causes«⁹ einbezieht – sind die ästhetischen Verfahren, seine konstellativen Montagen, die immer wieder Partikel disparater Überlieferungen zitieren und zu unvorhersehbaren Gefügen verknüpfen, angetrieben:

Meine Verbindung zu den Metamorphosen von Ovid kann ich nicht in einem Film darstellen. Und ich kann es auch nicht in Musik umsetzen. Wenn ich die Chance dazu habe, würde ich mich gern bewegen zwischen Rede, Text, Bewegtbild, Musik, Foto. Die Arbeit würde sich immer ändern.¹⁰

Plurale Autorschaft adressiert aber auch einen Zukunftshorizont, nämlich die unabsehbar vielen künftigen Aneignungen der Arbeiten Kluges (und anderer), die nach dem Prinzip der Flaschenpost – »to whom it may concern« – auf ihre Geschichte warten und immer wieder anders zur Lesbarkeit gelangen. Selbstverständlich gilt dies mehr oder weniger für alle Formen kultureller Überlieferung. Kultur insgesamt ist ein Transformationsprozess, dessen interne Wirkungslinien unentwirrbar in einem sich permanent verändernden Geflecht ineinander und durcheinander laufen. Alexander Kluges Pluriversum ist ein rhizomatisches Modell dieses lebendigen Archivs, das – mit einem Lieblingszitat Siegfried Kracauers – zugleich die Welt ist, »diese Erde, die unsere Wohnstätte ist«,¹¹ und in der jede/r irgendwie verortet ist. Es gehört zu Kluges Grundüberzeugungen, dass jeder Mensch Autor_in seines/ihrer Lebens ist und dass es die

7 Alexander Kluge, *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, Frankfurt/M. 2006, S. 47.

8 Alexander Kluge, *Die Patriotin. Texte/Bilder 1–6*, Frankfurt/M. 1979, S. 254f. [meine Umstellung, CS]

9 Siegfried Kracauer, »Geschichte – Vor den letzten Dingen«, in: ders., *Werke* Bd. 4, hg. v. Ingrid Belke, Frankfurt/M. 2009, S. 218.

10 Kluge/Lerner, *Schnee über Venedig*, S. 93.

11 Gabriel Marcel zit. n. Siegfried Kracauer, »Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit«, in: ders., *Werke* Bd. 3, hg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M. 2005, S. 467.

Aufgabe der kulturellen Produktion ist, die dafür – für die Orientierung in einer unübersichtlicher werdenden Welt – notwendigen agentiellen Fähigkeiten von Menschen herauszufordern und zu stärken. Darin läge die Verwandtschaft zwischen Autorentätigkeit und Hebammenkunst.

Alexander Kluge

Was ein Mensch ist, nach Ingenieur Schäfer

Um mechanisch nachzubauen, was ein Hirn vermag, sagte Ingenieur Schäfer, wäre einschließlich aller Verstärker ein Aggregat in der Größe von Groß-London erforderlich. Das würde als menschliches Hirn aber nur in Gesellschaft anderer tätig, die gleich dazugebaut gehören. Das heißt Untertunnelung des Ärmelkanals, Tunnels und Überbauung des Atlantik bis zu den Azoren usw. Nun kommen aber erst noch die Hände, Füße, der Atem als der gierigste Teil und (dazwischen das übrige) die Zellen, die die gesamte Gattungsgeschichte voraussetzen, so daß ich – vergleichbar einem Pfahldorf – die gesamte Fläche des Planeten ingenieurmäßig überbaut hätte, um auch nur *einen* Menschen zu haben, der wirklich funktioniert.

»Gehirnradius«

Im Institut von Leonid Wasiljew in Leningrad ging es um die psychophysische Gehirnstrahlung. Für kurze Momente konnte man in den Räumen des Instituts ein Gesumme der Seelenlampen erzeugen. Für den materialistisch geschulten Menschen war es aber möglich, dies als »physische Strahlung« aufzufassen.

- Wenn man mit einem Menschen, den man liebt, beieinanderliegt, besonders in der Morgenstunde, wenn die Körperkräfte erwachen, so kann jeder Mensch das Strömen dieser Kräfte spüren.
- Es ist nicht bloß warm?
- Überhaupt nicht.
- Es ist auch nicht geistig?
- Es ist begeisternd. Aber tatsächlich ist es der »Sinnenlärm«, so wie das Geräusch zweier Städte, die Lichterfluten einer Stadt, die von einem Fluß durchflossen wird, beide Seiten der Stadt wirken mit ihren Lichtermassen aufeinander.

Die Biokosmisten erklärten Menschen des Sozialismus, also Vereinigte Menschen, zu einer Art physiologischer Stadt. So wie die Stadt Menschen in Häusern von mehreren Stockwerken stapelt, ja, diese sich in Luftschiffen und Flugzeugen und in Sternenstädten, die sich weit über den Wolken befinden, in die dritte Dimension (von der Flachheit der Äcker aus betrachtet) erheben, so stapeln sich die elementaren Eigenschaften der Menschen in der sozialistischen Gesellschaft. Sie bilden eine zweifache Industrie: in den Fabriken und in ihren Beziehungen untereinander als GESELLSCHAFTLICHE FABRIK.

Es ist bekannt, daß Lenin in seiner Schrift über *Materialismus und Empirio-kritizismus* (gegen Alexander Bogdanow gerichtet) jede Art von Geisterglauben ablehnte. Nun hat kein Biokosmist je von Geistern gesprochen. Sie alle sind konsequente Materialisten. Sie sind es aber im Geiste der Heiligen und Bischöfe der Spätantike. Dies ist ein russisches Vorrecht. Der Körper eines Toten, der bei Öffnung des Sarkophags keinerlei Zeichen von Verwesung zeigt, bezeugt dessen Heiligkeit. Für die Revolution aber geht es darum, dieses VERSPRECHEN DER

UNSTERBLICHKEIT, das zu Unrecht die christlichen Propagandisten vorge-tragen haben, unter den realen Bedingungen des Wissens, der Arbeit und der Vergesellschaftung unserer Republik durchzusetzen.

- Sie meinen Unsterblichkeit und Wiedererweckung der Toten metaphorisch, z. B. als Museumsprojekt? Oder als Projekt der Einbalsamierung?
- Überhaupt nicht.

Zeitweise arbeiteten 46 Institute der Akademie der Wissenschaften in verschiedenen Orten Rußlands an dem revolutionären Projekt »Neue Menschheit«, d. h. AUFERSTEHUNG DER TOTEN, Verjüngung und schließliche Unsterblichkeit der Lebenden, Gleichberechtigung der Ungeborenen.

- Das Politische muß sich der Kritik der Ungeborenen unterwerfen?
- Was sonst?

Die enorme Robustheit der Insekten. Randolph Menzel, Zoologe und Neurobiologe: die Evolution des Gehirns bei uns und den Bienen

ALEXANDER KLUGE: Die Bienen kommen wie die Menschen aus Afrika.

RANDOLF MENZEL: Sie kommen früher aus Afrika, nicht vor fünf oder zehn Millionen Jahre, sondern vor über 800 Millionen oder 300 Millionen Jahre (je nachdem, welche Vorfahren man dazu zählt). Wenn man die meint, die sozial gelebt haben als bestäubende Insekten, ist es 30 Millionen Jahre her.

KLUGE: Sie haben ein Gehirn, das von uns aus gesehen klein ist, in Proportion zu ihren Körpern nicht ungewöhnlich klein. Das ist anders gebaut als unseres.

MENZEL: Es ist winzig, aber es sind auch kleine Tiere. Auf ihren Körper bezogen ist es kein anderes Verhältnis als zu unserem Gehirn, also zwanzig, dreißig Prozent, aber von der Energieaufnahme, vom Volumen, nur fünf Prozent. Es ist nicht anders gebaut als unser Gehirn, wenn man auf die Zellebene schaut. Die einzelnen Nervenzellen sind genauso verschaltet wie unsere Nervenzellen. In der Kompaktheit sind sie anders als unsere Gehirne gebaut. Sie haben keine Schichten, die aufgefaltet sind, sondern eher ein Volumengehirn wie Vögel oder Reptilien. Auf die Weise können sie ihre knapp eine Million Nervenzellen dicht packen und ein kleines Volumen reinpressen.

KLUGE: Es gibt Tiere, die haben keine Gehirne, aber ein feines Netzwerk von Nerven.

MENZEL: Zum Beispiel die Medusen oder die Polypen und auch manche von diesen frühen Wurmartigen, die flach sind, die auch schon ein Vorderende und ein Hinterende haben, ein Oben und ein Unten. Die haben häufig nur kleine Knoten und sonst Stränge, die sich durch den Körper ziehen. Sie verteilen die Zuständigkeiten über den ganzen Körper, eine Art Netzwerk. In dem Moment aber, wo es ein Vorne und Hinten gibt, ist die Situation eine andere. Das Vorne, von der Bewegung her, ist zuerst den Reizen und dem Risiko ausgesetzt. Da müssen die Sinnesorgane besonders dicht gedrängt sein, dort sollen auch die Wege zum Gehirn, der Verarbeitung, kurz sein, denn es braucht Zeit, bis die Erregung der Nerven in eine Kommandozentrale kommt. Dort müssen sie untereinander relativ schnell agieren. Der Geruch, das Sehen und das Spüren müssen zusammenwirken, um Gefahren zu interpretieren oder Nahrung zu er-

kennen. Deswegen findet sich in dem Moment, wo Tiere ein Vorne und Hinten haben (wenn sie nicht mehr so rund wie Medusen, sondern wie Würmer gebaut sind), eine Versammlung von stark verschalteten Nervenzellen weiter vorne, am Kopfende. Dann können diese flachen wurmförmigen Gebilde entweder auf den Bauch fallen oder auf den Rücken in der Evolution.

KLUGE: Die auf den Rücken Gefallenen sind die Neumünder.

MENZEL: Die behalten den alten Mund bei von dieser Gestalt der Entwicklung. Das sind diejenigen, die letztlich bis zur Biene führen, also die Insekten, auch die Krebse, die Schnecken und die Tintenfische, all die großen Gruppen gehören dazu. Die haben die alte Mundöffnung beibehalten. Daher haben sie ihr Gehirn an einer Stelle oberhalb des Schlunds. Da wird ein Bauchmark gebildet. Sie verteilen die Zuständigkeiten auf die Segmente des Körpers nach unten und machen das mit einem Bauchmark, während wir ein Rückenmark haben.

KLUGE: Um das Bauchmark herum ist der Panzer?

MENZEL: Da kann ein Panzer sein, aber Tintenfische sind weich, die haben das nicht. Die haben im Prinzip einen gleichen Aufbau.

KLUGE: Um diesen Schlund herum bildet sich eine Stadt der Nerven.

MENZEL: Dort spielt sich vieles ab, da muß gut und schlecht unterschieden werden, da müssen die Gefahren erkannt werden, da müssen die Wege kurz sein, da müssen viele Interaktionen möglich sein. Da wird die Schaltzentrale eingebaut.

KLUGE: Wie heißen die Neumünder?

MENZEL: Deuterostomia.

KLUGE: Die haben den späteren Kopf, unsere Art von Hirn und das Rückgrat, gruppiert um welchen Ausgang?

MENZEL: Sie haben auch den Kopf oberhalb des Schlunds, aber sie lassen das, was vom Gehirn ausgeht und sich durch den Körper zieht, weiterhin oberhalb des Darms (des Ösophagus und des Schlunds) bis hin zum Enddarm. Die anderen behalten das bei, weil sie auf die andere Seite gefallen sind. Die haben ein Bauchmark. Die Bienen haben eine reichhaltige Wahrnehmung der Welt, sie haben ein ausgezeichnetes Sehen. Vielleicht nicht in der Auflösung des Raums, da nehmen sie grob gepixelt wahr. Aber sie haben ein schnelles Auge, sie können mit bis zu 300 Hertz Bewegungen auflösen. Sie haben ein ausgezeichnetes Farbsehen, sie können Lichtphänomene wahrnehmen, die wir nicht wahrnehmen können wie zum Beispiel das linear polarisierte Licht. Durch die Sonne und den großen Bogen, den die Sonne über den Zenit zurücklegen würde, sind alle diese Schwingungsrichtungen in einem bestimmten regelmäßigen Muster symmetrisch angeordnet. Wenn die Sonne nicht sichtbar ist, sich zum Beispiel hinter Wolken oder Bergen befindet, wenn sie untergegangen oder noch nicht aufgegangen ist, kann die Biene aufgrund dieses Polarisationsmusters sehen, wo die Sonne stehen würde. Den Azimut der Sonne in der Richtung kann sie aus diesem

Polarisationsmuster erkennen. Das ist für ihre Sonnenkompass-Orientierung nützlich, denn sie verwendet die Sonne für ihre Navigation. Sie muß die Uhrzeit wissen, um zu erkennen, wo die Sonne steht. Das ist an jedem Erdteil verschieden, vom Längen- und Breitengrad abhängig. Sie muß jeweils für ihren Standort diesen Zusammenhang lernen. Den kann sie aus der Sonne direkt entnehmen oder aus dem Polarisationsmuster. Sie hat auch sonst eine reichhaltige Wahrnehmung der Welt; sie kann riechen, sie kann feine Bewegungen, also Vibrationen, Luftbewegungen registrieren mit ihren Sinnesorganen. Sie kann etwas wahrnehmen, von dem wir keine Vorstellung haben, nämlich elektrostatische Felder.

KLUGE: Den Erdmagnetismus.

MENZEL: Das ist etwas anderes. Für den Magnetismus hat sie auch einen Sinn, ob sie ihn bei der Navigation verwendet, wissen wir nicht, aber sie berücksichtigt ihn. Es gibt noch die elektrische Komponente der Welt. Wenn ich einen geladenen Körper habe und ihn bewege, sendet der ein Feld aus. Darauf beruhen die Motoren und die Generatoren für Elektrizität, wenn man Elektronen pumpt durch die Leitung. Das können die Bienen spüren, weil sie selbst geladen sind. Sie fliegen durch die Luft, die voll geladener Teilchen ist. Sie haben eine wachüberzogene Oberfläche, die keinen Strom leitet. Da bleiben die Ladungen hängen. Da stapeln sich diese Ladungen auf der Haut. Dann kommt sie zurück und trägt 400, 500 Volt, die nicht wegfließen können. Die Bienen können wahrnehmen, wenn eine Bewegung stattfindet wegen der zeitlichen Modulation dieses elektrischen Feldes und weil sie es übernehmen können in ihre eigene Welt. Auf die Weise ist es wie ein anderes Sinnessystem, steht es ihnen zur Verfügung im dunklen Stock.

KLUGE: Mesmer hat versucht, damit zu experimentieren. Wir Menschen haben auch eine Elektrizität. Er hat eine naturärztliche Philosophie daraus entwickelt. Das ist eine Mode im 18. Jahrhundert. Aber wir haben im Grunde keine Sensibilität dafür.

MENZEL: Wenn wir uns selbst aufladen durch ein Nylonhemd, dann knallt es an der Tür, da entladen wir uns. Aber unsere Oberfläche ist leitend, wir werden das sofort wieder los. Unser Gehirn und unsere Sinnesorgane sind geschützt gegenüber dieser Einwirkung, da kann sich nichts anstauen, wir lassen das wegfließen.

KLUGE: Auch in der Nacht können die Bienen ihre Erwartung auf den Orient, auf den Sonnenaufgang, neu ausrichten. Sie können sich nächtlich orientieren?

MENZEL: Sie fliegen nicht in der Nacht aus. Aber sie haben die Möglichkeit, sich mit diesem Schwänzeltanz, dem berühmten von Karl von Frisch entdeckten Kommunikationssystem, über Orte in der Welt zu verständigen. Den zeigen sie durch eine Bewegung an, die relativ zur Schwerkraft durchgeführt wird, weil sie auf einer senkrechten Wabe sind im dunklen Stock. Sie können das tagsüber

dazu verwenden, eine Futterstelle anzuzeigen oder, wenn sie schwärmen, eine neue Niststelle. In der Nacht tanzen sie auch. Warum sollten sie in der Nacht tanzen und sich was mitteilen, obwohl sie nicht ausfliegen können?

KLUGE: Sie erzählen keine Geschichten, das ist nicht Geselligkeit.

MENZEL: Ob sie Geschichten erzählen, ist eine spannende Frage, weil sie sich an etwas erinnern. Karl von Frisch hat das ausgenutzt. Er hat die Bienen den Tag über an eine Futterstelle dressiert, die einen Duft hatte. Dann hat er ihnen in der Nacht diesen Duft in den Stock reingeblasen. Dann haben sie diese Futterstelle angezeigt und zwar richtig für die Uhrzeit in der Nacht. Sie erleben die Welt nicht so, daß die Sonne rückwärts läuft. Dann würde sie, wenn sie am Abend im Westen untergeht, vom Westen nach Osten laufen und die Sonnenprojektion, der Azimut, wäre von oben auf die Scheibe Erde. Aber die Sonne könnte auch im Kreis laufen, die Erde würde sich richtig drehen, sagen wir als Scheibe. Dann würde die Projektion von unten sein, das gibt dieselbe Richtung. Wir können nicht wissen, ob die Bienen die Uhr so laufen lassen in ihrer inneren Uhr, daß die Sonne entweder rückwärts oder weiter im Kreis läuft. Unabhängig davon verwenden sie die richtige Uhrzeit, um im Tanz die richtige Stelle relativ zur Sonne anzuzeigen. Wenn die Biene schwänzelt und die Richtung relativ zur Sonne ausdrückt in ihrem Schwänzeltanz, relativ zur Schwerkraft, sagt sie zum Beispiel: Ich tanze jetzt 30 Grad nach oben. Dann heißt das für die nachfolgende Biene: Wenn Du rausfliegst, mußt Du die Sonne, die im Augenblick da steht, dreißig Grad links von Dir liegen lassen. Dann fliegt sie in diese Richtung aus und sie teilt ihr außerdem noch mit, wie weit das ist. Jede Bewegung ist sechzig Meter, peng heißt sechzig Meter und dann macht sie peng-peng-peng-peng-peng.

KLUGE: Man kann das nicht sehen, es ist keine unmittelbare Erfahrung, die sie wiedergibt?

MENZEL: Sie hat ein genetisches Programm, das hat sich in der Evolution schrittweise entwickelt. Weil sie schrittweise ein Höhlenbrüter geworden ist, hat sie das früher gegenüber der Sonne ausgedrückt. Jetzt muß sie es übersetzen in die Schwerkraft, das ist ein evolutiver Schritt. Das ist vereinbart genetisch. Jede Biene muß wieder neu lernen, dieses in die Welt einzufügen. Ursprüngliche Bienen haben im Freien gelebt. Die ursprünglichen, sozialen Insekten dieser Art, diese Hautflügler, haben auch schon in Höhlen gewohnt. Dann sind sie ins Freie gegangen und unsere Honigbiene ist sekundär wieder in die Höhle zurückgegangen.

KLUGE: Eine Kunsthöhle?

MENZEL: Unter natürlichen Bedingungen ist das ein hohler Baum oder ein Felsspalt und das ist eine Höhle. Die Imker bauen Kästen, um sie in eine Kunsthöhle zu bringen. Aber es ist in jedem Fall dunkel, da kann sie die Sonne nicht sehen. Sie muß das in einer symbolhaften Übertragung in eine andere Wahrnehmung bringen. Das tut sie, indem sie es auf die Schwerkraft bezieht. Sie

nimmt ihre Uhr mit, überträgt das, fühlt die Zahl der Bewegungen, welche die Tänzerin macht mit ihrem elektrischen Sinnessystem. Dann fliegt die Biene raus, die dem Tanz gefolgt ist, mit einer Erwartung. Ist diese Sorte von Erwartung ein Indiz für Intelligenz? Sie muß auch Entscheidungen treffen: Fliege ich zu der Blüte, die von dieser tanzenden Biene angezeigt wird oder fliege ich zu einer anderen, die von einer anderen tanzenden angezeigt wird? Wenn sie im Schwarm ist, muß sie sich entscheiden. Sie müssen sich auch untereinander mit einer symbolhaften Kommunikation beeinflussen, damit alle dieselbe Entscheidung treffen, denn der Schwarm darf nicht auseinanderfallen. Das tun sie, indem sie wie in einem Seminar Argumente austauschen. Dann stoppen sie sich gegenseitig.

KLUGE: Als Experimentator haben Sie die Futterquelle weggenommen und jetzt fliegen die Bienen nicht etwa nach Hause, beratschlagen neu, sondern sie ändern die Entscheidung und fliegen zu einem Ersatzziel.

MENZEL: Und zwar auf dem kürzesten Weg in einer direkten Bahn, die sie noch nie geflogen sind. Es kann sogar sein, daß die Biene zwei solche Alternativen hat, etwas, was sie selbst erfahren hat und etwas, was ihr im Tanz mitgeteilt worden ist. Nun fliegt sie entsprechend der Tanzinformation und da ist nichts. Wir haben dafür gesorgt, daß nur zwei Bienen unten im Gras versteckt eine Futterstelle haben, welche die anderen nicht wahrnehmen können. Die finden sie nicht. Dann fliegt sie zu ihrer alten Stelle zurück. Da ist inzwischen auch nichts mehr, denn wir haben die Futterstelle weggeräumt. Alles ist nur in ihrer Vorstellung der Welt. Sie kann die kürzesten Wege wählen dazwischen und sie muß Entscheidungen treffen, das Eine oder das Andere.

KLUGE: Bis sie stirbt oder verhungert, würde sie weitermachen, von ihrem Thymos, ihrem Conatus her, wie Spinoza sagt.

MENZEL: Sie kann nach Hause zurückkehren, kann sagen, ich war nicht erfolgreich. Das tut sie auch und dann vergewissert sie sich, indem sie anderen Tänzern folgt. Wenn die wieder die gleiche Richtung anzeigen, macht sie es erneut und sucht noch mal danach aus. Sie hat die Möglichkeit, etwas zu entscheiden auf einer symbolhaften Ebene, weil sie diese Entscheidung bereits schon trifft, während sie noch nicht ausgeflogen ist.

KLUGE: Machen die Bienen einen Unterschied zwischen weit zurückliegend und eben noch?

MENZEL: Wohl über Tage, denn sie können zum Beispiel in der Nacht das anzeigen, was sie am Tag erlebt haben. Sie können nach mehreren Wochen, wo sie nicht ausfliegen konnten, sich erinnern und wieder den Tanz vollführen. Sie können aus einem stabilen Langzeitgedächtnis, was ihr Leben lang andauert, im Winter sechs, sieben Monate, Inhalte aufrufen.

KLUGE: Das sind Zustände zwischen Neuronen in diesem kleinen Hirn. Diese Zustände bleiben erhalten, sie verwittern nicht.

MENZEL: Deswegen ist die Biene ein spannendes Modellobjekt für die Neurowissenschaften. Das Gehirn ist in hohem Maße einfacher als ein Säugetier-Gehirn. Es hat außerdem eine Art von Konstruktion, die dem wissenschaftlichen Zugriff und der Methodik entgegenkommt. Es kann selbst noch lernen und man kann sogar diese Stellen, wo die Veränderungen dauerhaft, neu durch Lernen eingestellt werden, im Mikroskop abbilden. Auf die Weise kann man bildhaft ein Muster des Inhalts von einem Gedächtnis darstellen. Wir können es nicht verstehen. Verstehen und auslesen, was der Inhalt ist, kann nur eine Biene. Da braucht man das ganze Gehirn dazu. Wir können zumindest ein hohes Maß von Korrelat für das finden, was den Inhalt ausmacht. Dann kann man genauer danach suchen.

KLUGE: Wie lange leben Bienen?

MENZEL: Im Sommer kann eine Biene sechs, acht Wochen leben. Im Winter, wenn sie in der Traube überwintert, lebt sie vom Herbst bis zum Frühjahr. Das können sieben, acht Monate sein. Wenn sie in Kanada ist, ist der Frühling spät und der Herbst früh. Dieses Langzeitgedächtnis, was sie in Stufen entwickelt (ein Kurzzeitgedächtnis, ein Mittelzeitgedächtnis, ein Langzeitgedächtnis), ist lebenslang, stabil und zuverlässig.

KLUGE: Das ist kommunizierbar über 50 000 Individuen, die sich untereinander verständigen.

MENZEL: Es kann einzelne oder wenige geben, die alles wissen. Dieses Regelsystem führt zu einer Art Superorganismus, einem intelligenten Schwarm.

KLUGE: Das heißt Emergenz, der Schwarm ist besser als seine Teile.

MENZEL: Natürlich gibt es diese emergenten Eigenschaften; ein Schwarm muß zum Beispiel Entscheidungen treffen. Diese Entscheidungen werden von einer geringen Zahl von Informanten, von Agenten, die sich auskennen, getroffen, weniger als ein Prozent. Das Emergente ist keine Eigenschaft der Masse, sondern eine Eigenschaft von wenigen, die das untereinander aushandeln. So ist es auch in der Kolonie. Die Kolonie als Ganzes hat kein Wissen, sie ist nach wie vor das parzellierte, das teilhafte Wissen der einzelnen intelligenten Gehirne. Die müssen als einzelne, draußen im Freiland, nur auf sich gestellt schwierige, lebensbedrohliche Entscheidungen treffen. Aber wenn sie in der Sozialität sind, müssen sie sich auf einfache Mechanismen zurückziehen. Die müssen angeboren, robust sein. Die dürfen nicht durch Lernen von den einzelnen Gehirnen verändert werden. Die Kolonie ist als Superorganismus entsetzlich dumm, denn sie hat wenige Regeln, die dafür sorgen, daß es harmonisch verläuft. Damit es harmonisch verläuft, müssen die einzelnen Tiere ihre Individualität zu einem hohen Maß aufgeben, sie müssen Gruppenmitglieder sein.

KLUGE: Es geht um die Senkung der Ich-Schranke.

MENZEL: Die Masse der Menschen folgt auch eher einfachen Strukturen. Der komplexe einzelne Mensch ist intelligenter als die Masse. Die Intelligenz addiert

sich nicht in der Masse, sie muß zu einem vereinbarten Medium werden. Das muß auf stabilen und bei den Bienen auf angeborenen Grundlagen beruhen. Dann setzen sie einfache Formen der Kommunikation ein.

KLUGE: Bürgerkrieg gibt es nicht?

MENZEL: Es gibt Schlachten zwischen Bienenvölkern, auch eine Schlacht der weiblichen Arbeiterinnen mit den Männchen, die sie dann rausschmeißen, die Drohnenschlacht. Die Männchen werden rausgeworfen, wenn sie ihr Geschäft erledigt haben, nämlich die Königin befruchtet haben. Es gibt auch eine kämpferische Situation am Stockeingang. Da ist etwas zu verteidigen, ein hoher Wert. Das Volk, 50 000 Tiere, hat am Ende des Herbstes, das ganze Jahr, kiloweise Honig eingetragen. Die freuen sich nicht, wenn der Imker ihnen das wegnimmt. Der Imker muß sich einpacken und gegen wehrhafte Verteidiger schützen, sonst würde er, wenn er es ungeschickt macht, unfreundlich empfangen werden. Sie verteidigen sich als Gesellschaft und sie verteidigen das, was sie erreicht, was sie gesammelt haben.

KLUGE: Wenn der Imker den Honig entnommen hat, läßt er genügend da, damit die Bienen überleben können. Aber die sind auf karge Kost gesetzt.

MENZEL: Da gibt es verschiedene Traditionen bei den Imkern. Die Heideimker lösen ganze Völker auf. Sie nehmen den Honig weg und töten die restlichen Bienen ab oder verkaufen sie in südliche Gegenden. Unsere Imker ersetzen den wertvollen Honig durch eine billige Zuckerlösung. In dem Moment, wo wir Zucker herstellen können aus Rüben, seit dreihundert Jahren, hat sich das Imkergeschäft verändert. Der billige Rübenzucker wird den Bienen gegeben, damit sie überleben können. Im Winter müssen sie sich warm halten, sie bleiben bei 33 Grad in ihrer Wintertraube und die muß sich aufheizen; es kann draußen -10 oder -20 Grad Celsius sein. Diese Energiereserve, die sie mit Honig gesammelt haben, muß der Imker ihnen ersetzen. Dann kann er den wertvollen Honig wegnehmen. Aber es gibt auch eine Imkerschaft, die wesensgemäßer die Bienen hält. Dann nehmen sie ihnen nur so viel weg, daß sie überwintern können und sorgen dafür, daß, wenn das knapp wird, weil der Winter lange dauert, nachgefüttert wird mit Zuckerlösung.

KLUGE: Gibt es Aufstände gegen die Königin? Es gibt einen Wechsel von Königinnen.

MENZEL: Die alte Königin, die sich gegen eine junge nicht mehr durchsetzen kann, weil sie nicht mehr von den Arbeiterinnen unterstützt wird, muß in einem Schwarm ausziehen. Die nimmt vor allem die älteren Bienen mit und auch jüngere.

KLUGE: Die alten Bienen nehmen jüngere Rollen an, verjüngen sich, leben länger.

MENZEL: Die älteren, erfahrenen Arbeitsbienen, wenn es genügend von ihnen gibt im Schwarm, können zurückfallen in den Zustand von Pfliegerinnen. Sie

können dann wieder besser lernen. Sie haben ihr Gehirn so umgestellt, daß sie sich wie junge Bienen verhalten, obwohl sie alte Bienen sind.

KLUGE: Das ist eine Vitalreserve?

MENZEL: Das ist eine Vitalität, die wiederholt werden kann und die sich in der Erneuerung des Gehirns oder dem gestoppten und revertierten Alterungsprozeß des Gehirns entsprechend niederschlagen muß.

KLUGE: Die Universität Paris hat eine unzufriedene Fronde von Professoren und sie gründen die Universität Prag und werden noch mal jung. In Prag kommt es wieder zu einem Exodus und die Universität Freiburg wird gegründet. Gibt es häufig Fälle von Neotenie in der Evolution? Junge Lebewesen werden nicht erwachsen. Sie verjüngen sich nicht. Der umgekehrte Weg ist zu sehen; sie werfen das Alter ab und das, was nach der Geschlechtsreife kommt, vermehren sich und bringen einen Fortschritt durch Auslassen zustande.

MENZEL: Berühmt ist der Axolotl. Es gibt fast in jeder Tiergruppe Beispiele dafür. Eigentlich ist es ein seltenes Phänomen innerhalb der großen Gesellschaft von Tieren. Aber es ist ein Weg, wie in der Evolution das Risiko des Alters reduziert und daher die Fähigkeit, schon frühzeitiger Fortpflanzung zu betreiben, eingerichtet wird.

KLUGE: Durch dieses Auslassen fehlt auch ein Hemmnis. Die Enkel der Blumenkinder der Protestbewegung von 1968 aus Berkeley und Stanford sind heute in Silicon Valley tätig. Sie sind fähig, den Inhalt fast völlig auszulassen, was wir Europäer nicht machen würden. Dadurch bekommen sie die Leichtigkeit, die erforderlich ist, Algorithmen zu bilden, in einer neuen Weise und zu sagen: Wir können Plattformen und Technologien so anlegen, daß sie die Welt beherrschen. Wir dürfen uns nur nicht am Inhalt vergreifen, der ist zu schwer. Dann fallen wir herunter. Die haben sich nicht geschlechtlich fortgezeugt, aber intellektuell und organisatorisch haben sie sich auf der Jugendebeane vermehrt.

MENZEL: Das würde bedeuten, daß der mentale Ballast vermieden wird, der mit der Einsicht in die Komplexität kommt und der im Alter Verantwortung mit sich bringt.

KLUGE: Der Geist kann sich von einem Stück Körper befreien. Das Programm kann sich leichter machen, indem es sich einengt, indem es fortläßt.

MENZEL: Das ist der Fall in der wesentlichen Wurzel, die wir als Säugetiere in dieser Evolution erlebt haben.

KLUGE: Wir sind Mangelmutanten.

MENZEL: Es war eine besondere Sorte von Deuterostomien, die ein Rückenmark haben. Die sind als Larven diejenigen gewesen, welche die neue Evolutionslinie hin zu den hochentwickelten Säugetieren gebildet haben. Das sind die Manteltiere, Tunicata. Diese Manteltiere sind langweilig als adulte Tiere. Da sitzen sie am Boden, strudeln vor sich hin und tun nichts Gescheites. Aber als Larven schwimmen sie aufgeregt mit einem Rücken, einer Wirbelsäule und einem Rü-

ckenmark im Wasser herum. Wenn sie zu alten Tieren werden, schmeißen sie das alles weg und setzen sich nieder. Die Evolution ist von den Larven ausgegangen. Das ist eine der großen Entwicklungslinien in der Evolution im Tierreich. Die Larven von Insekten spielen im Verlaufe der Sozialentwicklung eine enorme Rolle. Als Medium gelten sie dafür, daß gesponnen, daß ein Faden gezogen werden kann. Sie sind ein Medium, aber sie sind nicht in diesem Sinne Ausgangspunkt einer neuen Entwicklungslinie.

KLUGE: Unter uns Menschen gibt es Perioden im 12. Jahrhundert, im 18. Jahrhundert oder 1929, wo die Verjugendlichung ein Ideal ist. Könnte die Jugend sich untereinander so verbinden, dann mag die Welt zerschmettert werden, aber wir marschieren voran. Das ist eine Geistesrichtung gewesen, die auch auslassen will.

MENZEL: Wenn der Bauer zum Beispiel sein Rapsfeld aus gebeizten Samen mit Pestiziden hat wachsen lassen, sterben bei den Bienen viele von den Sammel-tieren, welche die älteren sind, kommen nicht zurück, verirren sich. Plötzlich ist das Volk ohne ältere Generation. Dann werden die jungen Tiere schneller zusammenfinden. Das Volk reguliert das. Das ist die hohe Robustheit in der Entwicklungslinie. Das geschieht bei solch einem Superorganismus, der viel genetisches Programm hat, aber trotzdem flexibel auf die Umstände der Umwelt reagiert.

KLUGE: Sie haben messen können, daß das Tänzeln auch als eine elektrische Funktion von den Nachfolgebienen wahrgenommen wird. Eigentlich ist es ein musikalischer Vorgang.

MENZEL: Das ist gut erfaßt, weil wir uns diese elektrischen Signale in ihrer zeitlichen Modulation als Ton darstellen. Wir hören dann, ob und wie sie schwänzelt und welche Entfernungen sie angibt, wie geschickt und richtig und ohne Fehler sie das macht. Das ist für uns als Zuhörer eine Art Ton, ein Lied, eine Sinfonie, eine Art von Orchester. Wir lassen uns das akustisch darstellen, und die Bienen nehmen es auch mit ihrem Hörorgan auf. Sie haben kein Gehör wie wir, was auf Druckwellen reagiert, sondern sie haben ein Gehör, was auf Luftbewegung reagiert. Mit den Haaren des Körpers und mit den Antennen hören sie Bewegungen. Auf die Weise hören sie die zeitliche Modulation des elektrischen Feldes von einer Tänzerin. Wir haben kein solches Organ, wir haben ein Trommelfell. Deswegen brauchen wir einen Lautsprecher.

KLUGE: Das elektrische Feld bewegt sich so, wie dieses Polarisationsfeld der Sonne sich vorher schon bewegte. Die Bienen haben eine andere Sinneswelt.

MENZEL: Sie haben eine andere Welt, in der sie leben und arbeiten. Ich habe versucht, das für das Farbensehen zu machen, weil sie, wie wir auch, ein trichromatisches Farbensehen haben. Sie haben keinen Rotrezeptor, können kein Rot sehen, das ist für sie Schwarz. Sie sehen dafür Ultraviolett, und wir können kein Ultraviolett sehen. Sie haben also Ultraviolett, Blau und Grün. Die Sonne ist Grün für sie. Die Blumen sehen alle anders aus, aber die Blumen haben ihre

Farben entwickelt für die Bienen – nicht für uns. Wir schauen die Blumenblätter nett an, aber für die Bienen sind die Farben da. Wir haben versucht, diese Welt für uns sichtbar zu machen, indem wir den UV-Rezeptor Blau darstellen, den Blau-Rezeptor Grün darstellen und den Grün-Rezeptor Rot darstellen. Dann können wir es in einer Farbmischung darstellen, weil die gleichen Farbmischungsregeln gelten. Dann sehen wir mit unserem Farbsehsystem so, wie die Bienen die Blumen sehen. Da sieht man Muster auf den Blüten, die wir sonst nie wahrnehmen. KLUGE: Es gibt einen Versuch: Eine Biene saugt Nektar, ihr Hinterleib ist durchschnitten. Wie bei Münchhausen läuft die Flüssigkeit hinten raus, bis sie stirbt. Es findet keine Reaktion, keine Veränderung des Verhaltens statt. Da würden Sie Zweifel anmelden.

MENZEL: Dieses Experiment ist von Karl von Frisch angegeben worden und die Beobachtung dient als Indiz dafür, daß die Bienen keine Schmerzwahrnehmung haben. Wie kann es sein, daß ein Tier weitersaugt, wenn man den Hinterleib abgeschnitten hat, wenn es eine Schmerzwahrnehmung hat? Auch innerhalb eines Körpers muß man damit rechnen, daß verschiedene Teile schmerzempfindlich sind und andere nicht. Unser Gehirn hat keine Schmerzempfindung. Wir können Operationen am offenen, freigelegten Hirn machen, ohne daß eine Schmerzwahrnehmung damit verbunden ist. Es gibt Teile, die Schmerzwahrnehmung haben können. Vielleicht hat dieser Hinterleib, der eine Stoffwechselmaschine ist, keine Schmerzwahrnehmung. Das bedeutet nicht, daß alle anderen Teile nicht über eine Schmerzwahrnehmung verfügen können.

KLUGE: Sie sagen, daß durch die modernen Arten in der Landwirtschaft, Chemie zu verbreiten, die Bienen gequält werden können. Sie können auch alkoholisiert, also trunken werden, ausfallen und daran sterben.

MENZEL: Sie sterben daran, daß sie nicht mehr nach Hause zurückfinden. Sie können als einzelnes Tier nicht lange überleben. Sie sterben bei hohen Dosen, weil diese eingesetzten Pestizide in der Landwirtschaft als Pflanzenschutzmittel auf das Gehirn wirken. Sie wirken in kleinen Dosen und subletal, also nicht tödlich in geringen Mengen und verändern das Verhalten. Diese Veränderung des Verhaltens auf der Ebene des Einzeltiers ist gut studiert und zeigt, daß diese Pestizide das Verhalten wie eine Droge verändern können, so daß ihr Verhalten (Navigation, Kommunikation über den Schwänzeltanz) nicht mehr normal funktioniert. Das Spannende für die Wissenschaft daran ist, daß auf der Stockebene, der ganzen Gemeinschaft, diese Gefährdung des einzelnen Tiers nicht unmittelbar so drastisch sich auswirkt. Deswegen kann gesagt werden, daß das Bienenvolk nicht so gefährdet ist, obwohl vielleicht zehn Prozent gestorben sind oder nicht mehr zurückfinden, weil diese soziale Gemeinschaft aufgrund ihrer Regelvorgänge und ihrem hohen Maß an Robustheit vieles wegregelt und wir sehen es nicht. Aber das ist eine fehlgerichtete Aufmerksamkeit von uns, denn die wirkliche Gefährdung in der Umwelt ist nicht auf die Bienen bezogen, die diese

enorme Robustheit haben, sondern auf Hummeln, Wildbienen, anderen Insekten und die Ökologie, also die Umweltsituation insgesamt. Deswegen können Bienen Hinweise sein, aber sie sind viel robuster als alle anderen.

Kooperation. Zur praktischen Arbeit mit Alexander Kluge

Barbara Barnak war am 17. Dezember 2017 zu Gast beim Alexander-Kluge-Workshop am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und berichtete von ihrer Zusammenarbeit mit Alexander Kluge. Aus diesem Bericht ist der folgende Text entstanden.



Kooperation

Lassen Sie mich von Ben Lerner und dem *Angelus Novus* erzählen. Ich war mit Herrn Kluge auf einer Tagung in Princeton und anschließend hatten wir noch weitere Veranstaltungen in New York (im MoMA, in den Anthology Film Archives und im Goethe-Institut) – ich würde diese Reise als meine Feuertaufe

bezeichnen. Herr Kluge wurde von der Universität Princeton zu dieser Tagung eingeladen¹ und Devin Fore, ein Mitarbeiter des German Departments, stellte ihm den Schriftsteller Ben Lerner vor. Wenig später trafen Sie sich im Goethe Institut wieder und haben gemeinsam Texte vorgelesen. Es wurden Filme gezeigt und es gab Musik. So arbeitet Herr Kluge häufig, er verbindet bei Veranstaltungen gerne diese drei Komponenten. Im folgenden Jahr wurde Ben Lerner nach Venedig zur Ausstellung eingeladen.² Dort hat Herr Kluge ihn interviewt. Dieses Interview wurde am nächsten Tag direkt geschnitten, damit es noch Teil dieser Ausstellung werden konnte. Das heißt, Herr Kluge und ich saßen am Morgen des Eröffnungstages zusammen, haben das Material gesichtet und daraus einen zehnminütigen Beitrag zusammengeschnitten. Dasselbe galt für Rachel Kushner, die er auch aus Amerika hat kommen lassen. Auch da haben wir ad hoc einen Beitrag geschnitten, um ihn in der Ausstellung zu zeigen. In seinem Interview mit Herrn Kluge erwähnte Ben Lerner ein Bild von Paul Klee, *Angelus Novus* (1920). Dieses Bild hat Herrn Kluge sehr fasziniert, sodass es ein Exponat der Pluriversum-Ausstellung im Museum Folkwang wurde. Nach einigem Austausch mit der Kuratorin Anna Fricke wurde es um die Klee-Bilder *Stachel, der Clown* und *Seiltänzer* (1923) ergänzt. Klees *Seiltänzer* hat Kluge wiederum so beeindruckt, dass er es zum Anlass genommen hat, einen Film dazu zu machen. Dieser Film nennt sich *Die Vernunft ist ein Balance-Tier* (2017) ... nur damit Sie eine Vorstellung davon haben, wie Kooperation im Kluge-Kosmos funktioniert.

TeamViewer und Skype

Unsere gemeinsame Arbeitsweise hat sich durch neue Technologien verändert. Herr Kluge rief mich oft an, weil er gemerkt hatte, dass ich diejenige bei dctp bin, die er bei technischen Problemen ansprechen kann. Und es kam halt vor, dass Herr Kluge bei seinen E-Mails nicht weiterkam oder dass sein Drucker nicht gedruckt hat oder Ähnliches. Also versuchte er mir telefonisch seine Probleme zu erklären, was nicht wirklich gut funktioniert hat. Irgendwann bin ich auf die Idee gekommen, dass es hilfreich wäre seinen Bildschirm zu sehen und habe uns beiden das Programm TeamViewer installiert. Einerseits ist es ein Segen, andererseits hat es meinen Arbeitsbereich enorm erweitert. Mittlerweile ist es so, dass Herr Kluge sagt: »Kommen Sie mal rüber!« Dann weiß ich schon, ich mache jetzt TeamViewer an und geh auf seinen Computer. Er öffnet dann einen Film von seiner Dropbox, die übrigens ein weiteres ganz wichtiges Element unserer ge-

1 Alexander Kluge: A Narration. Alexander Kluge at Princeton. October 20–21, 2016

2 »The Boat is Leaking. The Captain Lied«, mit Anna Viehbrock und Thomas Demand, Fondazione Prada, Venedig 2017.

meinsamen Arbeit ist, weil wir zu jeder Zeit auf dasselbe Material zugreifen können, er lässt den Film anlaufen, kommentiert ihn und gibt Anweisungen. Die Timecodes, die er mir für Schnitte angibt, sind allerdings nicht sehr präzise, wenn wir mit TeamViewer arbeiten. Je nachdem, wie schnell die Internetverbindung gerade ist, funktioniert die Übertragung nicht in Echtzeit, das heißt, man muss ein bisschen nach Gefühl gehen.

Ein weiteres hilfreiches Tool ist Skype. Am Anfang war es Herrn Kluge ein bisschen fremd, aber mittlerweile funktioniert das hervorragend. Bei der Ausstellung im Museum Folkwang wurden zum Beispiel sehr viele Filmstills für den Katalog benötigt und es erschien mir sinnvoll, sie auszudrucken, mit der Bezeichnung des entsprechenden Ordners und mit dem Namen der Datei, um die Auswahl zu erleichtern. Das ist für Herrn Kluge aber zu unpraktisch gewesen. Für ihn ist es angenehmer, sich die ganzen Filmstills einmal auszudrucken, also ein Still auf ein DIN-A4-Blatt – aber leider ohne Bezeichnungen. Er hatte dann ganz viele davon auf seinem Schreibtisch – sein Schreibtisch ist immer voll mit Material –, und dann überlegte er sich, ok, das gefällt mir, das gefällt mir... Aber wie sollte ich jetzt rauskriegen, welches Filmstill er meinte? Zuerst hat er versucht die Bilder zu beschreiben, das hat natürlich nicht gut funktioniert. Dann sind wir irgendwann dazu übergegangen zu skypen. Er nahm das Filmstill, das er haben wollte, hielt es bei Skype hoch, ich machte schnell einen Screenshot – die Reihenfolge ist dabei durchaus wichtig – und so hat er mir 20 Bilder angezeigt. Ich habe dann anhand der Screenshots im Dropbox-Ordner nach den Bildern gesucht. Es gibt mittlerweile mehrere hundert Filmstills in dieser Dropbox. Das kostet Zeit, ist aber momentan tatsächlich eine recht effektive Möglichkeit, an diese Bilder heranzukommen.

Diese Filmstillauswahl wurde später an den Verlag geschickt, der den Katalog herausbrachte. Der Verlag versuchte seinerseits Vorschläge zu machen, Herr Kluge war damit aber nicht immer einverstanden. Also ging das ganze Prozedere von vorne los: Filmstills bei Skype angezeigt, neue Bilder geschickt, und so ging das, bis die Deadline wirklich fast gesprengt war. Ich hatte schon Sorge, aber Herr Kluge war ganz entspannt. Vermutlich ist das einfach die Erfahrung, dass er genau weiß, wann er etwas zu einem Ende bringen muss. Er will auch über wirklich jedes Detail die Kontrolle behalten und damit meine ich wirklich jedes Detail. Ein Beispiel: Als die Folkwang-Kuratorin anrief und dringend eine Abholung organisieren wollte, ging ihm das nicht schnell genug und er wollte mit der Spedition verbunden werden. Manchmal hat man das Gefühl, am liebsten würde er dem Fahrer persönlich sagen, an welcher Tür er klingeln muss, bei welchem Namen, wann er genau kommen soll usw. Wir versuchen ihm so etwas abzunehmen. Es ist eine Gratwanderung, wie man da vorgeht.

Dropbox, Final Cut und Greenscreen

In der Regel läuft die Organisation, Administration und Korrespondenz mit allen Projektverantwortlichen über meine Kolleginnen und mich. Andererseits arbeite ich Herrn Kluge auch ganz konkret zu. Er zeigt zu unterschiedlichen Anlässen Filme. Dafür hat er ein professionelles Team in München, welches den Schnitt übernimmt und produziert. Diese Dateien werden in einen Dropbox-Ordner geladen, ich schneide sie gegebenenfalls mit Final Cut noch einmal um, lade sie wieder hoch. Herr Kluge sichtet dieses Material und bewertet, ob es für ihn funktioniert oder nicht. Dieser Prozess kann ein paar Mal hin- und hergehen, bis er dann entweder anhand einer von mir erstellten Schnittliste oder anhand des hochgeladenen Materials im Studio das Endprodukt erstellt. In letzter Zeit sind wir dazu übergegangen, dass ich mit HD-Material arbeite, das heißt, wir können es direkt für Ausstellungen benutzen. Das Tolle an der Zusammenarbeit mit Herrn Kluge ist, dass er mich von Jahr zu Jahr dazu gebracht hat, neue Sachen zu lernen und auszuprobieren. Mit Final Cut hatte ich vor fünf Jahren keinerlei Berührungspunkte. Schnitt fand ich zwar immer interessant und hätte es gerne gelernt, aber die Zeit ließ das nicht zu. Herr Kluge hat mich dazu animiert, es zumindest so weit zu beherrschen, dass es für unsere Zusammenarbeit funktioniert.

Ich erinnere mich zum Beispiel an einen Helge-Schneider-Dreh vor einem Greenscreen im Grillo-Theater, Essen. Jetzt hatte ich ein bisschen Final Cut-Erfahrung, aber mit dem Greenscreen zu arbeiten, war noch einmal eine andere Geschichte. Herr Kluge wollte, dass ich ein Theaterbild suche und auf den Greenscreen lege, so wie er es vom Münchner Team gewohnt ist. Ich habe mehrfach versucht ihm das auszureden, aber er hat mich gepusht: »Na, das kriegen Sie schon hin, Sie schaffen das, das wird gut, das sieht gut aus!« Also habe ich eine Stunde daran herumgefummelt und gehofft, dass es auch auf der großen Leinwand einigermaßen gut aussehen wird, was es überraschenderweise tat. Ja, insofern schafft es Herr Kluge andere immer wieder zu Neuem zu motivieren. Er fordert einen heraus und letztendlich wird es dann so, wie er es sich vorstellt. Da ich in der Produktion bin, will ich seine Ideen realisieren und möchte ihm da nicht reinreden. Er hat so viel Erfahrung und weiß ganz genau, was er will und was er tut. Man kann immer Ideen vorschlagen und die nimmt er gerne auf. Er ist da durchaus offen, aber letztendlich ist es seine Arbeit, sein Produkt. So fühlt es sich für mich zumindest an. Das Wort Mitspracherecht ist vielleicht das falsche, aber alle, mit denen er regelmäßig arbeitet, sind für ihn auch deshalb interessant, weil sie ein Anregungspotential haben.

Zeitdruck

Wenn man mit Herrn Kluge zusammenarbeitet, stellt man fest, dass er immer in sehr unterschiedlichen Intensitäten an seinen vielen Projekten arbeitet, die meistens parallel bearbeitet werden. Manchmal weiß man gar nicht, womit er sich gerade genau beschäftigt. Wenn er intensiv mit seinem Lektor Herrn Dr. Combrink an seinen literarischen Texten arbeitet, ist es ruhiger bei uns. Ich arbeite ja für die dctp, also die Produktionsfirma, die bei RTL und bei SAT.1 die Sendungen *10 vor 11* und *NEWS & STORIES* gezeigt hat.

Man bekommt das Gefühl, Herr Kluge lässt Deadlines gerne so nah wie möglich an sich herankommen. »Deadlines kann man immer noch ein bisschen schieben!« Das habe ich über die Jahre oft gehört. Für mich ist er wie ein guter Student, der genau weiß, wann der letztmögliche Zeitpunkt ist, um ein Projekt zu beginnen. Dieser Zeitdruck führt meines Erachtens auch dazu, dass er dabei das beste Ergebnis rausholt, aus sich selbst und aus seinen Mitarbeiter_innen. Dasselbe gilt für Veranstaltungen. Herr Kluge arbeitet wirklich bis zuletzt, also bis fünf Minuten vor Veranstaltungsbeginn an ihnen. Bei der Auswahl zur Benjamin-Wand im Museum Folkwang hat er eine Stunde vorher im Büro angerufen, meine Kollegin solle ihm Texte ansprechend designen, damit man diese noch an die Wand pinnen könne. Das passierte dann wirklich um 5 vor 12: »Schnell, Sie haben eine E-Mail aus meinem Büro, drucken Sie mir das doch aus!« Dann breitet er alles vor sich aus, sucht aus, was er möchte und das kommt dann an die Pinnwand.

Es ist wichtig, wie die Kurator_innen mit ihm arbeiten, wie geschickt sie sind. In Stuttgart zum Beispiel wollte Herr Kluge einen Bildschirm bespielen, den wir aber nicht bespielen konnten. Herr Kluge ist mit diesem Wunsch an mich und den Kollegen aus Stuttgart herangetreten, während wir an den Tablets arbeiteten. Das heißt, wir konnten das in dem Moment einfach nicht realisieren, außerdem war die Technik dafür noch nicht fertig. Er ist dann also zu den Techniker_innen gegangen und hat sie gebeten, die Installation des Bildschirms vorzuziehen. An diesem Tag war das aber nicht umsetzbar und ich glaube, eine_r der Techniker_innen ist dann an die Kuratorin herangetreten. Sie hat Kluge dazu gebracht, gemeinsam mit ihr an Schriftstücken für die Ausstellung zu arbeiten. Einfach, um seine Aufmerksamkeit auf eine andere wichtige Sache zu lenken, die ebenfalls noch erledigt werden musste.

Natürlich versucht man immer, seinen Wünschen entgegenzukommen und diese zu realisieren. Ich sage auch gerne, wenn mich jemand nach meiner Jobbeschreibung fragt, ich versuche Dinge möglich zu machen für Herrn Kluge. Insofern ist die Zusammenarbeit kurz vor Veranstaltungen immer sehr spannend. Je vorbereiteter ich bin, umso besser ist es. Das heißt, ich muss mir vorher schon überlegen, was haben wir in den letzten Ausstellungen gemacht, worauf

liegt gerade der Fokus bei Herrn Kluge? Aus diesem Grund versuche ich, das ganze Material immer dabei zu haben. Wir vereinbaren zum Beispiel eine Liste mit fünf Filmen, aber im Gespräch mit anderen, mit der Kuratorin, mit Helge Schneider, oder wer gerade dabei ist, kann sich das schnell ändern und er sagt mir dann: »Ja, aber haben Sie auch *den* Film dabei?« Würde ich also nur mit den angesagten fünf Filmen kommen, würde ihn das nicht glücklich machen. Ich muss adäquat reagieren können. Darum bin ich dazu übergegangen, alle Festplatten der letzten Veranstaltungen mitzunehmen, um auf möglichst alles vorbereitet zu sein, was da kommen könnte.

»Pressetermine mag Herr Kluge nicht.«

Ein Teil meiner Arbeit besteht darin, Pressetermine zu koordinieren. Kurz vor der Eröffnung einer Ausstellung oder eines Events mag Herr Kluge Pressetermine nicht besonders. Zu diesem Zeitpunkt ist er sehr konzentriert, sodass er wenig Interesse hat, selbst Interviews zu geben. Aber es geht nun mal nicht anders und für die Häuser ist die Pressearbeit natürlich wichtig. Das heißt, ich muss versuchen, es so zu koordinieren, dass man irgendwie eine Lücke findet, in der Herr Kluge auch die Ruhe hat und sich die Zeit nehmen kann, um mit der Presse zu sprechen. Veranstaltungen, wie die Ausstellungen *The boat is leaking. The captain lied* in Venedig oder *Pluriversum* im Museum Folkwang, nutzt er nämlich auch um selbst zu produzieren.

Wir hatten letztes Jahr im Museum Folkwang eine Veranstaltung mit Helge Schneider und Herr Kluge wollte am Tag zuvor mit ihm drehen. Die Kuratorin der Veranstaltungsreihe, Isabel Hufschmidt, hatte dafür ein Theater organisiert. Die beiden waren dann spontan im Kostümfundus und haben eine Menge Kostüme zusammengetragen. Häufig wissen Kluges Kooperations- und Gesprächspartner_innen gar nicht so genau, was sie erwartet. In Venedig gab es auch so einen Fall. Herr Kluge wollte mit Ben Lerner und Rachel Kushner drehen und hatte auch noch weitere Gesprächspartner eingeladen. Er wollte die Interviews in den Museumsräumen führen, die befanden sich aber noch im Aufbau. So kam es zu der Situation, dass beim Dreh die Techniker_innen gebeten wurden, überall den Ton auszuschalten. Allerdings wurde Thomas Demand nicht informiert. Demand wurde dann nervös, weil aus seiner Sicht der Ton im Museum ausgefallen war, also rief er bei seinem Studio an und fragte, ob etwas mit den Filmen nicht in Ordnung sei. Später stellte sich heraus, dass Kluge aufgrund seiner Dreharbeiten den Ton hatte runterschalten lassen. Herr Kluge hat davon nicht viel mitbekommen, denn Demand kam zu mir und ich war der Blitzableiter. Das war aber völlig in Ordnung, weil ich ihn da selbstverständlich verstehen konnte.

Vieles von dem so produzierten Material wird mehrfach genutzt, auch für Fernsehsendungen. Vom Interview mit Ben Lerner, das wir in Venedig geschnitten haben, gibt es ebenfalls eine Langfassung. Diese wurde vom Studio in München anschließend für die Kultursendungen zusammengeschnitten. Kluge verbindet also das eine immer mit dem anderen. Dabei kommen neue Produktionen heraus, dennoch würde ich auch nicht sagen, dass es immer etwas komplett Neues ist. Er schafft es, das Material zu nehmen, in neue Collagen und Zusammenhänge zu setzen und dadurch etwas Eigenständiges zu kreieren. Ich persönlich empfinde das als eine seiner ganz großen Stärken.



Meet – present – produce – repeat

Herr Kluge hat langjährige Mitarbeiter_innen, wie Michel Gaißmayer und Claudia Toursarkissian, die ihm Vorschläge für Interview-Partner_innen machen, wobei sie sich meist nach Buchneuerscheinungen richten. Nach welchen Kriterien sie genau auswählen weiß ich gar nicht, denn dieser Prozess geht nicht über unser Büro, die beiden sitzen in Berlin. Aus diesen Vorschlägen wählt er danach aus, wie es gerade so passt, würde ich sagen. Wieso und wann Herr Kluge zum Beispiel Joseph Vogl trifft, das verrät er mir nicht und ich frage ihn auch nicht, aber es gibt immer wieder gemeinsame Interviews. Es gibt auch keinen Jahresdrehplan. Ich habe mehr den Eindruck, wenn wieder neue Sendungen benötigt werden, wird produziert und Herr Kluge versucht das immer mit Ver-

anstaltungen zu verbinden. Zeitverschwendung ist, glaube ich, das Schlimmste, was er sich vorstellen kann. Oder nichts zu tun. Wenn er irgendwo eingeladen ist, zum Beispiel in Berlin zur Brecht-Benjamin-Ausstellung,³ dann kommt auch das Berliner Drehteam. Dort hat er drei bis vier Interviews geführt, wenn nicht sogar mehr. Das geht dann Schlag auf Schlag. Er schafft es, über Stunden Interviews zu führen, ruht sich eine halbe Stunde aus und später sitzt er auf dem Podium und liest noch einmal eineinhalb Stunden Texte. Alle um ihn herum sind platt – man sagt es ihm natürlich nicht – und er ist noch voller Energie und arbeitet durch.

Wir sind bei dctp zu fünft und er hat in München nochmal drei bis vier Leute und verschiedene Kamerateams, das Team ist also gar nicht so extrem groß. Es gibt das Berliner Drehteam, ein Kamerateam in Bonn und eines in München. Je nachdem, wo er sich gerade befindet, holt er sich eins von diesen Teams zur Seite. Das sind Leute, mit denen er schon seit Jahren oder Jahrzehnten zusammenarbeitet. Es ist schwierig, in Kluges engeres Team zu kommen, aber wenn man einmal drin ist, arbeitet er intensiv mit einem zusammen. Das bekam ich bei meiner Feuertaufe in Princeton zu spüren. Ich nenne das deshalb so, weil ich vorher gar nicht bei den Veranstaltungen dabei war. Mit Filmvorführungen hatte ich zuvor nichts zu tun und plötzlich saß ich in Princeton in einem Raum, wurde kurz eingewiesen und musste die Filme abspielen. Da hat sich Kluge wohl gedacht: »Irgendwie improvisiert die das schon, wenn es drauf ankommt.«

3 »Benjamin und Brecht. Denken in Extremen«, Akademie der Künste Berlin (2017/18).

Eine Flaschenpost von Alexander Kluge: Protokoll einer Ausstellung

Am 10. März 2016 trat Alexander Kluge zusammen mit Hannelore Hoger und Sir Henry in Köln auf. Diese Veranstaltung im Rahmen der lit.-Cologne war weit mehr als eine Präsentation der wenige Monate zuvor erschienenen Publikation *Kongs große Stunde*, die den Anlass gab. Mit viel Leichtigkeit navigierte Kluge durch den kurzweiligen Abend; mit Filmen, Musik, Gedichten und Kurzgeschichten. Sir Henry am Klavier mit Gesang, Hannelore Hoger rezitierte, sang und interpretierte – alles wohl dosiert improvisiert. Performative Elemente trafen auf Film und machten *Die Chronik des Zusammenhangs*, so der Untertitel des neuen Buches, greifbar und sinnlich erfahrbar. Die intermedialen Fragmente gingen auf der Bühne neue Allianzen ein. Voraussetzung dafür war die Arbeit im Raum. Kluge selbst aber versteht sich keineswegs als Raumkünstler. Dazu passt, dass Konstellation und Gravitation bei Kluge zusammenhängen, das eine ist ohne das andere nicht denkbar, Bewegung und Veränderung ist den Anordnungen inhärent. Denn »Zusammenhänge sind«, mit den Worten von Oskar Negt, »nicht Fragmente, sondern Fragmente in ihrer Bewegungslogik«.¹ Was würde dieses Universum erst im Ausstellungsraum sein? Alexander Kluge gefiel die Idee einer Ausstellung im Museum Folkwang auf Anhieb: Essen und das Ruhrgebiet als Standort, das Gebäude von David Chipperfield als Ort und die Folkwang-Idee eines offenen Kunstbegriffs als Bezugspunkt. Das Unterfangen stellte sich als ein Glücksfall für das Museum heraus, denn schnell wurde klar, dies wird keine Ausstellung über Alexander Kluge, sondern eine Ausstellung von Alexander Kluge. Ohne Umschweife wechselte er in ein recht unbekanntes Terrain und schuf eine ganz eigene, ganz neue Konstellation. Er erklärte, entweder schreibe ich oder ich mache Filme, beides entstehe nicht parallel. Das Ausstellungsvorhaben forderte eine andere Arbeitsweise. Und tatsächlich geht Kluge als Ausstellungskünstler nicht in Kluge als Filmemacher oder Autor auf. Zunächst

1 Richard Langston, »Das ist die umgekehrte Flaschenpost«. Ein montiertes Interview mit Oskar Negt und Alexander Kluge, in: ders. et al. (Hg.), *Glass Shards. Alexander Kluge-Jahrbuch 2*, Göttingen 2015, S. 47–76, hier S. 61.

verfasste ich ein Konzept für eine Ausstellung in vier Räumen. Kluge war es wichtig auf eine Grundidee reagieren zu können. Doch erst nach Weihnachten 2016, gute acht Monate vor der Eröffnung, nahm das Projekt an Fahrt auf. Alexander Kluge schickte aus dem Winterurlaub eine Skizze. Bevor die Filme überhaupt existierten – denn alles sollte neu produziert werden – hatte Kluge ein Schema von Saal 2 *Die Lebenszeit als Währung* angefertigt (Abb. 1). An den vier Ecken angeordnet waren »Kosmos und Pluriversum der Sterne«, »Im Rausch der Arbeit«, »Ernstfall Liebe« und der »Ernstfall Krieg«. In die Mitte des Blattes schrieb er »Artistik versus Bodenhaftung«, »Unterscheidungsvermögen«, »Fliegerbombe in Vitrine« und vieles mehr. Damit fing es an. Kluge übernahm das Prinzip Raum in sein Werk. Genauer wurde der Raum zur Voraussetzung der noch zu produzierenden Arbeiten. Es wurden fünf Räume, dann sechs und letztlich sieben Räume und es gab auch einen achten Raum, dieser blieb aber aus Platzmangel unrealisiert, deswegen aber nicht weniger wichtig. Kluge sprach von einem gemeinsamen Subtext aller Räume und einer in der Tonlage gleichbleibenden emotionalen Ansprache der Besucher*innen. Die neue Öffentlichkeit – die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung – hat Kluge von Beginn an mitgedacht. Sein besonderes Anliegen war es, die roten Fäden seines Werkes in der Ausstellung sichtbar zu machen. Denn Kluges Werk ist zwar plurimedial und universell, aber es ist auch in sich geschlossen. Es ist extrem anschlussfähig und seine Offenheit lebt aus dem gekonnten Wechsel zwischen Kürze und Fülle, welcher zahlreiche Öffnungen und Schlupflöcher für Betrachter*in und Leser*in bereithält. Man denke an die umfangreichen Bücher voller Kurzgeschichten, die stundenlangen Filme auf DVD, die Minutenfilme, an die scheinbare Unbegrenztheit der dctp-Webseite oder an wiederkehrende Aphorismen wie »Die Vernunft ist ein Balance-Tier« oder »Die gescheiterte Hoffnung«. Die Herausforderung lag nun darin, Themen und Pfade in die Gehege zu setzen, welche die Wände der einzelnen Räume umschließen und einen Saal zum anderen führen. Die für Kluge charakteristische Materialfülle und Multiperspektivität und auch das Moment des Unabgeschlossenen, der ständigen Ausdehnung und des Ausschnitthaften sollte im räumlichen Parcours erhalten bleiben, obwohl er Grenzen setzt. Ein Balanceakt.

Fast beiläufig erwähnte Alexander Kluge die Arbeit an einem anderen Ausstellungsprojekt. In der Fondazione Prada in Venedig entstand eine wunderbare Ausstellung zusammen mit Thomas Demand und Anna Viebrock, kuratiert von Udo Kittelmann. Wie in einem Kaleidoskop setzen sich darin die Fotografien und Filme von Thomas Demand, die Architekturen von Anna Viebrock und die Filme von Alexander Kluge in den imposanten Räumen eines venezianischen Palazzos zu einem stimmigen Gesamtkunstwerk zusammen. Kluge war hier vor

Kosmos und „Pluriversum der Sterne“

„Im Rausch der Arbeit“

- Bilder aus der Vergangenheit der Industrie
- Kartographierung der Welt mit Silicon Valley als Mittelpunkt (Zerspiegel)
- 1m² in der Mitte Afrikas („Wo mein Urahn herkommt“)

Artistik versus Bodenhaftung

Menschen hausen in ihren Lebensläufen.
 Sie sind Eigentümer ihrer Lebenszeit.
 Lebenszeit als Währung, wenn sich einer dem Internet widmet.
 Schenken von Lebenszeit in einer Gesellschaft, die auf der „Gabe“ von Marcel
 Mauss beruht, in der Liebe.
 In der Musik, Im Ernstfall (Krieg oder bei Rettung, dessen was ich liebe).

Vitrine mit einer Fliegerbombe
 - Die Bombenräumer im Keller FILM
 - Die Bombe als Pflug FILM
 - „The sky stops painting and starts criticism“
 Text als Plakat
 - „Häuschen“ versus Bombe

Vitrine von Anselm Kiefer
 „Hirnhäuslein“

Unterscheidungsvermögen

kalt/heiss, Nähe/Ferne, Teleskop/Mikroskop, ruhig/in Gefahr, oben/unten

Ernstfall Liebe

Ernstfall Krieg

„Es kommt auf die Sekunde an, bei einer schönen Frau“
 „Die Wahrheit ist Äonen alt“

Abb. 1: Schema zu Saal 2 von Alexander Kluge.

allem als Filmemacher präsent.² Erst nach der Eröffnung von *The Boat Is Leaking*. *The Captain Lied* Mitte Mai 2017 kam unser Ausstellungsprojekt in die entscheidende Phase. Wir arbeiteten nun mit einem 3D-Programm, um jeden einzelnen Raum vorab mit allen Details zu visualisieren (Abb. 2). Doch dann geschah etwas Einschneidendes: Seine Schwester Alexandra Kluge starb am 11. Juni. Nicht, dass sie zuvor nicht präsent in der Ausstellung gewesen wäre, doch jetzt – so zumindest mein Eindruck – wurde sie zum Ankerpunkt. »Sie war die Dichterin, ich ihr Schreiber«, erklärte Kluge. Am Ende der Ausstellung platzierten wir ein Bild von Alexandra und Alexander Kluge bei den Dreharbeiten zu *Abschied von gestern* (BRD 1966, Abb. 3), in der Nähe war der ganz neu

2 Es sollten viele weitere Ausstellungsprojekte folgen. Das Museum Folkwang konnte das 21er Haus des Belvedere in Wien für eine Kooperation gewinnen, wo die Ausstellung in neuer Form vom 06.06.–30.09.2018 gezeigt wurde. Vgl. zu Kluges Ausstellungstätigkeit auch Lilian Haber, »Movement as driving element and Mode of Reflection in Alexander Kluge's cooperations with Female Artists«, in: Richard Langston et al. (Hg.), *Alexander-Kluge-Jahrbuch 6. The Poetic Power of Theory*, Göttingen 2019, S. 273–290. Zu ergänzen wäre, dass Kluge im Haus der Kunst bereits 2007 die *Mehrfachbilder für 5 Projektionen (für Hans Richter)* gezeigt hat und seit 2017 jedes Jahr neue Ausstellungsprojekte hinzukommen. Darunter sind die Ausstellungen *Pluriversum* im Filmmuseum München, *Die Macht der Musik. Die Oper – Tempel der Ernsthaftigkeit* im Museum Ulm, *Gärten der Kooperation* im Württembergischen Kunstverein Stuttgart.

von Kluge produzierte Film *Für meine Schwester* zu sehen, und auf der letzten Seite der Publikation zur Ausstellung setzte Kluge ein Bild von Alexandra.



Abb. 2: 3D-Simulation für Saal 3 © Mia Boysen.



Abb. 3: Installationsansicht Saal 6, *Alexander Kluge – Pluriversum*, Museum Folkwang. © Museum Folkwang, Essen, Foto: Jens Nober.

Aber fangen wir von vorne an: Die Ausstellung hat genau genommen eine Vielzahl von Anfängen.³ Einer davon ist die Flaschenpost, deren Botschaft Kluge kurz vor der Eröffnung auf ein Stück Papier schrieb, zusammenrollte, in die von uns beschaffte durchsichtige Flasche legte und versiegelte. Ich weiß bis heute nicht, was darin steht. Aber das scheint auch nicht von entscheidender Bedeutung. Die Flaschenpost als Denkfigur verweist auf die Ausstellung selbst. Die Besucher*innen nehmen wahr, betrachten und lesen, was Kluge ihnen überlassen hat. Damit definiert Kluge die Kommunikationsform der Ausstellung, zeigt seine eigene Abwesenheit und die Nachträglichkeit der Rezeption an und auch, dass er die Ansprache der Besucher*innen im Blick hatte beim Einrichten der Räume.⁴ Schließlich geht es Kluge stets um eine Öffentlichkeit und den Austausch mit dieser. Das war auch einer der Gründe warum von Beginn an klar war, dass wir die Ausstellung durch ein umfangreiches Bühnenprogramm ergänzen werden. Mit dem musealen Ausstellungsformat erreichte Kluge eine neue Öffentlichkeit und das auf gänzlich neue Art und Weise. Kluge »zeigte« sich im ersten Ausstellungsraum zudem als Arachne, die unermüdliche Weberin aus der griechischen Mythologie. Der Film *Arachne, die Spinne* präsentiert die Methode seiner Arbeit, das Weben, das Spinnen, das Verknüpfen und vielleicht auch das Einverleiben, um der Vergangenheit das Verständnis für die Gegenwart abzurufen. Umgeben wurden diese beiden Setzungen von einer wandfüllenden Sternenkarte. Dieser erste Raum mit Begriffen war zunächst von mir als kuratorischer Einführungsraum gedacht, doch Kluge nahm das selbst in die Hand. Genauer handelte es sich schließlich um einen Sternenhimmel der Begriffe in einer Konstellation. »Die Philosophie der Fußsohle«, »Hautnähe«, »Strategie von unten«, » $\sqrt{-1}$ « und die »Öffentlichkeit« sind nur einige daraus. So bot sich über die Begriffe ein Blick in das Kluge-Universum und zugleich waren dies die roten Fäden, welche die Besucher*innen aufnehmen konnten, um sie im Parcours weiterzuverfolgen. Sie selbst agierten wie Arachne, die Spinne. Wie elementar die Kommunikation mit den Rezipient*innen für Kluges Werk seit jeher ist, zeigt beispielsweise schon ein Hinweis im Vorwort zu *Geschichte und Eigensinn*: »Vom Leser wird bei diesem Buch Eigeninteresse erwartet, indem er sich die Passagen und Kapitel herausucht, die mit seinem Leben zu tun haben. [...] Mehr als die Chance, sich selbstständig zu verhalten, gibt kein Buch.«⁵ Die Ausstellung gibt diese Möglichkeit in besonderem Sinne, in ihr sind die Dinge zwar fest verortet, aber sie treffen körperlich auf die Besucher*innen, die sich ihren eigenen Weg suchen

3 Vgl. dazu die Raumliste am Ende dieses Textes.

4 Kluge hat in einem Interview geäußert, dass ihn insbesondere »die umgekehrte Flaschenpost, sozusagen das Flaschenecho« interessiere, dies könnte die Reaktion der Ausstellungsbesucher sein. Richard Langston, »Das ist die umgekehrte Flaschenpost«, S. 50.

5 Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Bd. I: *Geschichtliche Organisation der Arbeitsvermögen*, Göttingen 2016 [Orig. 1981], S. 9.

und ihre Verweildauer selbst bestimmen. Eigens für die Ausstellung stellte Kluge auf meine Anregung kurze Texte und Bilder zusammen, die wir als Plakate drucken ließen. Auf dem ersten hieß es ganz direkt: »Wo Du nicht lieben kannst, da gehe vorüber«. Frei nach Friedrich Nietzsche liegt hier auch ein Kern der Produktion und Rezeption von Ausstellungen, sind es doch zugleich körperliche Konfrontationen und Angebote, die darauf warten, im Gegenüber lebendig zu werden. Den Besucher*innen begegnen als nächstes – und wir befinden uns noch bei einem weiteren Anfang – zwei Bilder von Paul Klee: *Angelus Novus* (1920) und *Stachel, der Clown* (1931, Abb. 4). Wer kennt *Angelus Novus* nicht, aber wer hat das Bild, welches grundsätzlich nicht mehr verliehen wird, je im Original gesehen? Walter Benjamins Ausführungen zum Bild sind untrennbar mit dessen Popularität und letztlich auch seiner Bedeutung verbunden. Man könnte es als eine visuelle Denkfigur bezeichnen, tief im kollektiven Gedächtnis verankert. Zwar hat Kluge die Provenienzzgeschichte des Bildes nie erwähnt, aber sie hängt mit seiner eigenen und der deutschen Geschichte eng zusammen, ist es doch bekanntlich von seinem ersten Besitzer, Walter Benjamin, an Theodor W. Adorno gegangen, der es, wie in Benjamins Testament vermerkt, an Gershom Scholem weitergab, dessen Erben es schließlich an das Israel Museum in Jerusalem schenkten. Da es aufgrund seiner Fragilität nicht mehr verliehen werden kann, zeigten wir in der Ausstellung den Ausdruck einer Fotografie des Bildes. Daneben hing *Stachel, der Clown* als originale Lithografie aus dem Besitz von Alexander Kluge. Als rein kuratorische Entscheidung wäre dies schwer zu argumentieren, umso mehr zeugen beide vom Bildverständnis Kluges. Darin geht es nicht um die Frage einer Gleichwertigkeit oder um die Materialität, sondern primär um die mit dem Bild verbundenen Ideen, die Ideen von Klee, diejenigen von Benjamin und seine eigenen. So ist es Kluge wichtig, dem ernsthaften *Angelus Novus* mit seinem fatalen Gegenwartsbegriff einen Mit- und Gegenspieler an die Seite zu stellen: den praktisch veranlagten und stets vergnügten Stachel. Würden diese beiden so verschiedenen Wesen zusammenarbeiten, wären sie in der Lage, etwas Bedeutendes zu schaffen, so Kluges These. Damit stellte Kluge an diesen vielleicht letzten Anfang der Ausstellung eine Kooperation, diejenige der beiden Figuren sowie seine eigene mit Paul Klee und damit das Zusammendenken mit anderen, und nicht zuletzt das Zusammendenken von Geschichte, Gegenwart und Zukunft. Die Einbeziehung von Bildern, von Fotografien, Kunstwerken und vielem mehr ist dabei keineswegs ein Novum in Kluges Œuvre. So befindet sich, um bei *Geschichte und Eigensinn* zu bleiben, eine Seite weiter das Foto einer jungen Frau und daneben eine Wiedergabe der Augenbewegungen mit welchen das Bild von einer Versuchsperson abgetastet worden ist (Abb. 5).⁶ Dabei

6 Es handelt sich um eine Versuchsanordnung von Yarbus, die in »Eye-movements and Vision«

entsteht der Eindruck, die betrachtende Person zeichne das Bild mit den Augen nach, es entsteht beim Wahrnehmen als Skizze noch einmal. Überträgt man dieses Prinzip auf die Ausstellungsräume, so werden aus ihren Konstellationen Netze, je eigene, aber welche mit Schwerpunkten und eher beiläufig Erfahrenem. Daraus ließe sich ableiten, dass die Bewegung des Denkens den Ausschlag im Werk Kluges gibt, des eigenen Denkens, aber mehr noch des Lesenden und Betrachtenden. Das soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass für dieses Denken die Verbindung zwischen Intellekt und Gefühl wesentlich ist. Jedes Steinchen, jeder Stern und jede Scherbe liegt bereit zur Verknüpfung. Im bereits erwähnten Saal 2, *Die Lebenszeit als Währung*, gab es die drei großen Projektionen *Arbeit. Anti-Arbeit*, *Industrie 4.0*, *Chronik / ›Lebenszeit‹* und *Blick in den Abgrund der Sterne*, ein Triptychon auf drei Monitoren mit *Nachricht vom Tausendfüßler (Liebe)*, *Nachricht von ruhigen Momenten* und *Ernstfall Krieg*, dazu ein Textplakat zur Lebenszeit und eines zum Balanceakt, mit Klees *Seiltänzer* aus dem Jahr 1923, sowie Objekte, deren Status gleichermaßen ungewöhnlich wie ungeklärt ist, die Kluge aber ganz selbstverständlich in den Raum integriert hat: eine Fliegerbombe aus dem 2. Weltkrieg, eine Geburtszange, ein Fernrohr, eine Lupe und ein Teleskop (Abb. 6). Sie waren wie die Dreh- und Angelpunkte im Netz des Raumgefüges, an ihnen kreuzten und bündelten sich die Erzähl- und Bedeutungsstränge. Die Filme verband zudem ein Rhythmus sowie das Zusammenspiel und die Kontraste zwischen den Äonen der Erdgeschichte, den Weiten des Alls, über die Arbeitswelten bis hin zu Einzelschicksalen: der letzte Sonnenaufgang, den eine sterbende Frau im Krankenhaus erlebt oder der Moment, in dem Kluges Vater über einen Pflasterstein stürzte – ein fataler Unfall, von dem er sich nicht mehr erholen wird – oder die Geschichte eines Majors, der im Kessel von Stalingrad festsitzt und dessen Versuch, »Geld gegen Rettung« einzutauschen, er mit dem Leben bezahlt. Das Größte und das Kleinste treten in einen Zusammenhang rund um Geburt, Arbeit, Krieg, Liebe, die Erde, das All, Ruhe und Tod.

Im Parcours folgte das sogenannte *Arbeitszimmer*, gewidmet Kluges zwei Leidenschaften: der Literatur und dem Film. Hier waren zahlreiche Publikationen von Kluge selbst und seinen literarischen Bezugspunkten zu finden, eine Bibliothek zur Einsicht und Vertiefung für die Besucher*innen (Abb. 7), zudem zwei Pinnwände voller gesammelter Materialien zur Neuschreibung von Benjamins Passagenarbeit und der Neuverfilmung von Kubricks nie fertig gestelltem Napoleonfilm. Kluge selbst steht im Austausch mit seinen Zeitgenoss*innen, aber ganz selbstverständlich auch mit Walter Benjamin, Aby Warburg oder Sergej Eisenstein, und regte dazu auch die Besucher*innen an.

1967 veröffentlicht worden war. Vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Bd. I, S. 11.



Abb. 4: Installationsansicht Saal 2, Alexander Kluge – *Pluriversum*, Museum Folkwang. © Museum Folkwang, Essen, Foto: Jens Nober.

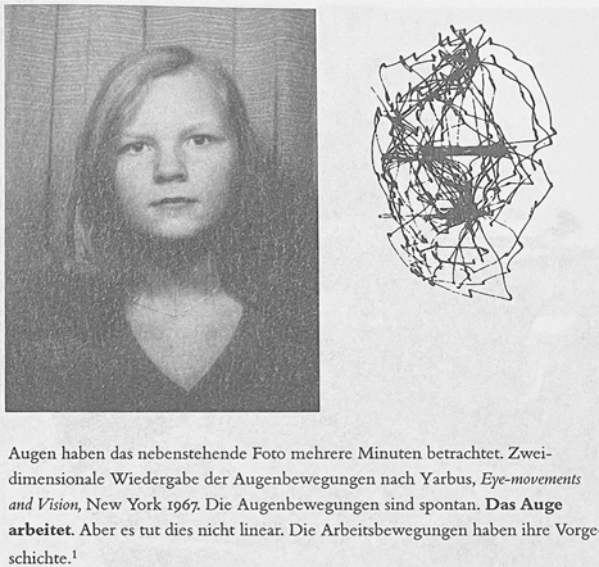


Abb. 5: Aus *Geschichte und Eigensinn*.



Abb. 6: Installationsansicht Saal 2, *Alexander Kluge – Pluriversum*, Museum Folkwang. © Museum Folkwang, Essen, Foto: Jens Nober.



Abb. 7: Installationsansicht Saal 3, *Alexander Kluge – Pluriversum*, Museum Folkwang. © Museum Folkwang, Essen, Foto: Jens Nober.