Germanica

53 | 2013

Littérature et cinéma dans l'espace germanophone
contemporain : jeux intermédiaires, modes de transfert,
adaptations

Die Augen der anderen

Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Vincent Pauval

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2293>

DOI : 10.4000/germanica.2293

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 227-248

ISBN : 9782913857322

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

« Die Augen der anderen », *Germanica* [Online], 53 | 2013, Online erschienen am: 30 Dezember 2016, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2293>

Die Augen der anderen

Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Vincent Pauval¹

*In diesem Gespräch, das am Samstag, den 14. September 2013 aufgezeichnet wurde, geht der bedeutende Autor und Filmemacher Alexander Kluge (*1932) auf seine außergewöhnliche Schaffensphase seit Ende der 1980er Jahre und insbesondere seit der Jahrtausendwende ein. Während dieser in Frankreich weniger bekannten Zeitspanne seiner künstlerischen Entwicklung erscheint ein beeindruckendes Volumen an literarischen Schriften, die derzeit vollständig ins Französische übertragen werden². Was Kluges Filme betrifft, so wurden diese anlässlich einer*

1. — ATER, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Spezialist und Übersetzer von Alexander Kluge.

2. — Das erste von den erst kürzlich in französischer Sprache erschienenen Werken Alexander Kluges ist der in Zusammenarbeit mit dem Maler, Fotografen und Bildhauer Gerhard Richter entstandene Geschichten- und Bilderband *Décembre* (deutsch : *Dezember*), Zürich-Biel, Diaphanes, 2012 (übersetzt von Hilda Inderwildi und Vincent Pauval). Siehe hierzu auch den etwa vierzigseitigen ebendieser Zusammenarbeit gewidmeten Teil der Kunstzeitschrift *Fario*, n°12, Paris, 2013, mit weiteren Erzählungen Kluges, die Gerhard Richter gewidmet und mit Abbildungen aus dessen Werk versehen sind. Dieser Teil beinhaltet außerdem einen nachträglichen Kommentar des hier publizierten Text-Bild-Zusammenhangs durch die Übersetzer Hilda Inderwildi und Vincent Pauval sowie ein Interview des Autors durch Vincent Pauval. Anlässlich der vom 14. Oktober 2012 bis 27. Januar 2013 erfolgten Ausstellung um Anselm Kiefer in der Galerie Thaddaeus Ropac erschienen ferner *16 histoires pour Anselm Kiefer* (*16 Geschichten für Anselm Kiefer*, übersetzt von Hilda Inderwildi und Vincent Pauval) im Ausstellungskatalog der Galerie (*Anselm Kiefer. Die Ungeborenen*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Pantin, 2013). Unter der Leitung von Vincent Pauval soll ab Herbst 2014 Kluges gesamtes Erzählwerk in mehreren Bänden beim Verlagshaus P.O.L. unter dem Titel *Chronique des sentiments* erscheinen.

Retrospektive an der Cinémathèque française (Bercy) vom 24. April bis 3. Juni 2013 gezeigt, ein volles Jahr nachdem das internationale Kurzfilmfestival in Clermont-Ferrand im Winter 2012 einige seiner jüngeren Arbeiten präsentierte. Zeitgleich fand in der Maison des Sciences de l'Homme in Clermont-Ferrand ein interdisziplinäres Kolloquium (« Alexander Kluge et la France – Pour une levée en masse de la narration »³) unter der Leitung von Éric Lysøe und Vincent Pauval statt, das dem französischen Leser erstmals einen Gesamteinblick in das umfangreiche Werk dieses Autors bot, dessen wissenschaftliche Aufarbeitung in Frankreich noch relativ neu ist. Das nachfolgende Gespräch bezieht sich auf Kluges Überlegungen zu Film und Literatur, auf ihre Interaktionen und Modalitäten im zeitgenössischen historischen und medialen Kontext.

VINCENT PAUVAL: Wie haben Sie das Jahr 1989 und den Beginn der sogenannten „Wende“ erlebt?

ALEXANDER KLUGE: Eher passiv. Ich stamme aus einem Ort, Halberstadt, der auf dem Gebiet der DDR liegt und wo mein Vater bis 1979 gelebt hat. Ich habe diesen Ort 1946 schon verlassen. Ich habe mich in der Bundesrepublik dann eingelebt. Es war mir eigentlich fremd, dass ein „wiedervereinigtes Deutschland“ entsteht, dem ich entwöhnt war. Auch die Hauptstadt Berlin ist mir im Grunde als Hauptstadt eher fremd. Ich bin in dem Sinne ein Patriot der Bundesrepublik, der alten Bundesrepublik mit Hauptstadt Bonn, die näher nach Westen liegt.

V.P.: Als im Jahr 2000 Ihre *Chronik der Gefühle*⁴ erschien, haben Sie geäußert, dass Sie nach der deutschen Wiedervereinigung wieder verstärkt geschrieben haben. Wie erklären Sie sich das?

A.K.: Das hat eigentlich mit der Wiedervereinigung wenig zu tun, sondern damit, dass die Zeit nach 1991, nach Ende des Kalten Kriegs, mir als ein Neuanfang erschien. Für meine Kinder schien mir hier ein Augusteisches Zeitalter zu beginnen, für das es sich lohnt, die Erfahrungen der Vorzeit aufzubewahren. Es sind ja bittere Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges, es sind Erfahrungen der Zwischenkriegszeit, und der Eindruck des Kalten Kriegs, der mir unheimlich war. Das hieß für mich: „Unheimlichkeit der Zeit“⁵. Jetzt war dieser Albtraum

3. — Die Beiträge des Kolloquiums erscheinen in Kürze bei den Presses Universitaires Blaise Pascal (PUBP) in Clermont-Ferrand.

4. — Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000. Auf 2000 Seiten vereint dieses *Opus magnum* sämtliche der bis Ende der 1970er Jahre in Einzelbänden erschienenen erzählerischen Texte Kluges, zuzüglich hunderter „Geschichten“, die der Autor seitdem verfasst hat, ohne diese bis dahin als Sammelband veröffentlicht zu haben.

5. — Titel eines umfangreichen Erzählbandes von Alexander Kluge : *Neue Geschichten. Hefte 1 – 18 ›Unheimlichkeit der Zeit‹*, Frankfurt am Main, Suhrkamp,

plötzlich von unseren Schultern genommen. Das hatte weniger mit der deutschen Wiedervereinigung zu tun, als damit, dass im weltpolitischen Maßstab eine offensichtliche Entspannungsmöglichkeit sichtbar wurde, die wir übrigens bis 2013 jetzt schon wieder vertan haben.

V.P.: Dennoch erlebten zahlreiche Autoren den Zusammenbruch des Ostblocks auch als den Verfall einer Utopie, die Ihnen ein Motiv, eine Anregung war.

A.K.: Ich habe den Ostblock nicht als Utopie empfunden. Wie Heiner Müller oder andere Autoren, die diese Frage beschäftigt hat, gehe ich eigentlich in meiner Emotion zurück auf das Ende des Ersten Weltkrieges 1917-1918. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Politik allgemein auf den Prüfstand gestellt und als zu leicht befunden. Der Sozialismus ist für mich vor allem auf diese Frage konzentriert: Warum kann die produktive Klasse der Menschen eine solche Kriegskatastrophe nicht verhindern? Eine Politik und eine Politikerklasse, die den 1. August 1914 nicht zu vermeiden wusste, verlieren ihre Autorität. Darüber habe ich viel nachgedacht, nicht als Kind, das während eines Bombenangriffs 1945 im Luftschutzbunker sitzt, wohl aber in den Jahren zwischen 1977 bis 1989, also vom „Deutschen Herbst“ bis zur „Wende“.

V.P.: Plötzlich meinte man, nach dem damals erschienenen Buch von Fukuyama⁶, das Ende der Geschichte sei eingeläutet. Was hielten Sie von diesem Gedanken?

A.K.: Ich würde vom Gegenteil sprechen: die Geschichte kommt wieder bei uns an. Sie hat 1914 einmal ausgesetzt und einen Albtraum beschert, Auschwitz eingeschlossen, und kehrt 1989 und heute zurück. Es hat mich verwundert, dass die Zahlungen für den Young-Plan, der die Erfüllung der Reparationszahlungen nach dem Versailler Vertrag ermöglichte, 1990 erst abbezahlt waren. Solange ziehen sich historische Kausalketten hin.

V.P.: Was interessierte Sie bis dahin am Thema „Deutsche Geschichte“ und was interessiert Sie heute, in einem Zeitalter der Globalisierung, an ihr?

A.K.: Die deutsche Geschichte ist inzwischen sehr viel uninteressanter geworden, aber sie ist insgesamt ein Laboratorium aller Irrtümer, die ich mir politisch vorstellen kann. Deswegen empfinde ich einen Transfer der Erfahrungsgehalte auf künftige Generationen, also

1977. Diese Erzählungen bilden heute das Kapitel 8 im zweiten Band der *Chronik der Gefühle*.

6. — Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte*, Reinbek, Kindler Verlag, 1992.

die Nacherzählung, als wesentlich. Die deutsche Geschichte ist bis in die Wurzeln hinein ein Laboratorium des Unglücks. Und diese Unglücksgeschichte soll man erzählen und so ist sie dann auch nicht auf Deutschland begrenzt, denn der Erfahrungsgehalt gilt für die ganze Welt.

V.P.: Ihr Freund Heiner Müller erklärte unmittelbar nach der Wende, „Deutschland sei ein gutes Material für Dramatik, bis zur Wiedervereinigung“⁷ gewesen. Wie würden Sie diese Haltung kommentieren?

A.K.: Ich selber bin kein Dramatiker, betrachte also weder das Deutschland vor der Wiedervereinigung noch das Deutschland nach der Wiedervereinigung unter dem Gesichtspunkt der Dramatisierung. Für die episch-poetische Methode, die mir vertraut ist, kann ich den Unterschied von vorher und nachher nicht ganz erkennen. Es gibt nach wie vor Themen wie beispielsweise „500 Jahre Reformation“ oder das Thema der Bauernkriege, die nun ebenso 500 Jahre her sind, die aber nach wie vor aktuell bleiben, selbst wenn sie in der Realpolitik keine Rolle spielen. Vergangenheiten leben im Innern der Menschen fort. So etwas bildet, wie Walter Benjamin sagt, Prismen und Kristalle. Ob es als Drama darstellbar ist, weiß ich nicht. Ich bin sicher, dass es kein Stoff für Theaterereignisse, wohl aber ein Gegenstand der Forschung ist, also für narrative Kommentare.

V.P.: Häufig nennen Sie Heiner Müller in einem Zug mit ihren Lieblingsvorbildern Ovid, Tacitus und Montaigne. Wie kommt es zu einer solchen Konstellation?

A.K.: Sehen Sie, die *Metamorphosen* von Ovid enthalten die für mich relevante literarische Form. Es handelt sich um Variationsketten, und die bilden einen Zusammenhang. Aber mein Zugang zur Antike geht immer über jemanden, den ich als gegenwärtig empfinde, also zum Beispiel über Ossip Mandelstam, der ja genauso Ovid liebt und sogar sein Spätwerk nach Ovids *Tristia*⁸ benannt hat, ebenso wie über Heiner Müller, der Ovid sehr genau versteht und mit dem ich sehr viele Gespräche über ihn geführt habe. Ovid wird dadurch für mich Zeitgenosse. Und ganz ähnlich ergeht es mir mit Montaigne, der mit seinen Kommentaren, seinen *Essais*, für mich eine literarische Form darstellt, die in der Literatur unerfüllt geblieben ist. Ich wäre stolz,

7. — Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht – Leben in zwei Diktaturen – Eine Autobiografie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1992, S. 267.

8. — Ossip Mandelstam, *Tristia*. Gedichte 1916–1925. Hg./Ü: R. Dutli. Ammann, Zürich, 1993.

wenn ich als ihm und seiner Art zu schreiben verwandt und als sein Gefolgsmann erkennbar wäre.

V.P.: Inwiefern vermochte ein Dichter aus der DDR wie Heiner Müller Ihre Auffassung von Literatur zu beeinflussen? Was verband Sie?

A.K.: Wir sind füreinander poetische Verwandte. Wir sind beide slawischer Herkunft durch einen Teil unserer Vorfahren. Wir können beide so sprechen wie man sich an den Orten, an denen wir geboren sind, ausdrückt. Wir haben verwandte Temperamente. Obwohl dichterisch etwas ganz Verschiedenes dabei herauskommt, verfügen wir über ein gemeinsames Grundwasser.

V.P.: Sie haben zwischen 1987 und 1995 im Rahmen Ihrer Fernsehmagazine zahlreiche Gespräche mit Heiner Müller geführt⁹. Inwieweit unterscheiden sich diese Sendungen von herkömmlichen Autorengesprächen?

A.K.: Sie unterscheiden sich zunächst dadurch, dass sie den Regeln des Fernsehens nicht folgen. Heiner Müller antwortet ja nicht auf Fernsehfragen, sondern er antwortet auf die Fragen eines Autors. Ich betrachte das im Grunde als eine Form der Literatur: dass man mündlich miteinander konferiert und dieses festhält. Die Form davon ist in meinen Augen oft freier als die geschriebene Form. Einer konzentriert sich auf den Anderen. Meist antwortet übrigens Heiner Müller nicht direkt, sondern nach einer halben Stunde und spricht zwischendurch über etwas anderes. Beide senken die Ich-Schranke. Das entspricht dem, was Heinrich von Kleist von der „allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“¹⁰ sagt.

V.P.: Kann denn überhaupt das Fernsehen als eine Art Fortsetzung von Literatur oder Film gelten? Tendiert das Fernsehen nicht eher dazu, sowohl das eine wie auch das andere zu verdrängen?

A.K.: Sagen wir mal so: Dazu ist das Fernsehen nicht in der Lage, weil die Literatur gegenüber dem Fernsehen autonom ist. Einerseits habe ich noch nicht irgendwelche bedeutende literarische Werke oder Leistungen oder Formen im Fernsehen entdecken können. Andererseits ist das Fernsehen ein Leitmedium: Wenn etwas Ungewöhnliches pas-

9. — Diese Gespräche sind vollständig verfügbar über eine durch die Universität Bremen und die Cornell University Library gemeinsam erstellte Webseite: <http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/index.php>

10. — Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in : *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart, Reclam, 2000, S. 340-346.

siert, wie zum Beispiel der 11. 09., dann schalte ich instinktiv dieses Medium ein, als würde ich durch das Fenster auf den Marktplatz gucken, so wie jemand früher durch das Fenster auf den Marktplatz blickte, ob etwas los ist. Ein Leitmedium besitzt das Vertrauen der Menschen, dass alles Wichtige dort zuerst verkündet wird. Das ist inzwischen gar nicht mehr wahr, denn es würde ja im Internet viel schneller kommen, aber es ist noch eine gewohnte Bahnung, wie auch ein Marktplatz selbst dann noch eine Bahnung bleibt, wenn da keine Märkte oder Aufläufe mehr stattfinden. Es lohnt sich, in ein solches Leitmedium das Beste, was wir haben, nämlich Musik und Literatur, spurenweise einzubringen und zwar ohne Veränderung, nicht televisiv überarbeitet, sondern als Fremdkörper. Das entspricht einem Findlingsblock, also den Steinen, die aus dem hohen Norden durch Gletscher in das Flachland hineingetragen wurden, wo sie von der Natur her nicht hingehören. Ähnlich ist es mit der Poetik im Fernsehen, sie ist möglich an entlegenen Plätzen, meist nachts.

V.P.: Oder führt nicht die Erstellung solcher Programme umgekehrt zu Literatur, also wenn z.B. die erwähnten Gespräche zwar bilderlos, aber verschriftlicht in Buchform erscheinen? Welchen Wert oder welche Bedeutung haben für Sie solche Sammlungen von O-Tönen?¹¹

A.K.: Das sind Protokolle. Es wäre jedoch kein Zufall, wenn die Abschriften dieser Gespräche dann anschließend von Schauspielern zum Beispiel in Paris an der *Comédie Française* aufgeführt würden. Das kann man gut angucken, es sieht sehr eigenartig aus und wirkt sehr fremd. Im Grunde entsprechen die Gespräche einer ursprünglichen narrativen Form, die auf Mündlichkeit beruht. Mündlichkeit beruht ja nicht darauf, dass ein Dichter sich in einen Saal setzt und seine Texte vorträgt, sondern darauf, dass Antworten stattfinden. Das Ideal ist die Runde. Im 11. Jahrhundert gab es in der Provence eine *convention*, dass sich Menschen nachts versammelten, Lieder sangen, danach eine Geschichte erzählten, dann wieder Lieder sangen und wieder Geschichten erzählten. Das ist eine Urform des Literarischen, nämlich die der *Chantefable*, und gleichzeitig ist es die Urform der Oper, ehe es sie gab.

V.P.: Inwiefern entspricht Ihre Rolle hierbei der eines Autors, wo doch in solchen Gesprächen Ihre Person meistens an den Rand rückt?

11. — Die Gespräche wurden von Kluge großteils in zwei Bänden herausgegeben: « *Ich schulde der Welt einen Toten* » (Berlin, Rotbuch, 1995) und « *Ich bin ein Landvermesser* » (Berlin, Rotbuch, 1996). Auf Französisch erschienen beide Bände unter den Titeln *Esprit, pouvoir, et castration* (1997) und *Profession arpenteur* (2000) bei den éditions Théâtrales (in der Übersetzung von Eleonora Rossi und Jean-Pierre Morel).

A.K.: Meine Rolle entspricht der eines unsichtbaren guten Geistes. Diese Gespräche gehen ja animistisch vor sich. Wenn Leute untereinander begeistert sind, fangen sie an zu erzählen. Wenn sie in Not kommen, und es in der Not einen Moment Pause gibt, fangen sie ebenfalls an zu erzählen. Wenn sie der Not glücklich entkommen sind, fangen sie an zu erzählen. Scheherazade ist die Grundform, und das entspricht einem der *Chantefable* vergleichbaren Prinzip, es ist nur entfalteter, weil der Orient mehr Zeit hatte, so etwas zu entwickeln. Aber es gibt nicht nur die Scheherazade vom Bagdad der *Märchen aus Tausend und einer Nacht*, sondern es gibt von den Westmuslimen in Spanien, dieser großen Kultur von Cordoba, eine sogenannte Schwestersammlung davon: die *Hundert und eine Nacht*, wo die Geschichten noch rudimentärer, noch mündlicher erscheinen als in den berühmten *Märchen aus Tausend und einer Nacht*. *Hundert und eine Nacht* ist ein Idol von Literatur, ein kollektives Buch, eine Sammlung, und zwar eine westislamische und spanische Sammlung im Gegensatz zur persischen Sammlung.

V.P.: Entfaltet der Autor in Ihnen sich inzwischen nicht viel mehr als Schriftsteller?

A.K.: Wenn Sie es so sagen, fällt mir auf, dass ich ungefähr seit dem Jahr 2000 eigentlich deutlich mehr schreibe und mich auf diesem Gebiet offensiver verhalte, mehr ausprobiere als in anderen Medien. Ich führe es darauf zurück, dass ich mich aufgrund des ungeheuren Wirklichkeitsdrucks, der von den Medien ausgeht, und der schon einerseits etwas Belebendes und Herausforderndes, andererseits aber auch etwas Lähmendes hat, sozusagen stärker auf die Oase „Buch“ zurückziehen möchte. Intuitiv suche ich also nach einer Höhle, einer Oase, einem starken Gefäß, das schützt gegen dieses Riesenunternehmen, das Gefäße auch zertrümmert. Das veranlasst nicht das Medium selber, sondern das ist bewirkt durch die Stärke der Partizipationen, die hinter dem Medium stehen. Die Nutzer stellen gierige, auch kannibalistische Forderungen.

V.P.: Nicht zuletzt bezeichnen Sie die Herstellung solcher authentischen Dialoge, die Sie auch literarisch verarbeiten, ja sogar fiktional abwandeln und variieren, als „Film“. Als solche wurden u.a. Ihre Gespräche mit Heiner Müller in der Cinémathèque in Paris gezeigt. Wie ist diese Bezeichnung zu verstehen?

A.K.: Wenn Sie meine Filme anschauen, dann werden Sie in Miniaturform die gleiche Art von Gesprächen finden. Auch unter den Dingen, die die Kamera beobachtet und die gleichzeitig im Text kommentiert werden. Man sieht zum Beispiel eine Pfütze im Bild und sieht, wie

der Wind das Wasser kräuselt. Das ist ein Bild für sich. Und der Kommentar sagt dazu: diese Pfütze hat Zeit. Währenddessen eilt die Handlung auf einen Kriegszustand zu. Das ist meine Art, die ich für Film halte. Sie ist damit vergleichbar, zuzusehen, wie sich zwei Menschen lange aufeinander konzentrieren. Es ist genauso ein Stück Film, wie wenn ich eine Liebeszene inszeniere. Wenn ich jetzt eine Liebeszene inszeniere, würde ich übrigens auch keine Dialoge oder sonstige Spielanleitungen geben, sondern ich würde einen Ausschnitt bilden, in dem zwei Darsteller sich authentisch fühlen und tatsächlich Liebe empfinden. Sie müssen sich nur erinnern.

V.P.: Wobei es wohl weniger um die Frage der Fiktionalität geht, als um die der Authentizität.

A.K.: Dass etwas authentisch ist, hängt in der Tat nicht davon ab, ob es ausgedacht ist, also einem Wunsch oder einer subjektiven Verformung entspricht, oder ob es objektiv bzw. anfassbar ist. Die Worte „fiktional“ oder „originär“ sind reine Verwaltungseinteilungen, bilden Rubriken. Es ist jedoch nicht egal, ob ich zum Beispiel Dialoge schreibe und ein Darsteller sagt diese auf und formt sie, usw., oder ob ich den Darsteller in eine Rolle versetze und er darf improvisieren. Beide Methoden sind aber gleichrangig. Es geht ja nicht darum, in der Literatur oder im Film „Wahrheit“ zu entwickeln oder darum, richtig und falsch zu unterscheiden, sondern es sind Spannungsverhältnisse, Gleichgewichtsverhältnisse, Ströme, Wahrnehmungsfelder, mit denen wir umgehen. Den Unterschied zwischen fiktional und dokumentarisch kann ich insofern gar nicht verstehen. Aber dass ein Erfahrungsgehalt authentisch und direkt ist, das kann man sehr gut überprüfen, und insofern gilt das Prinzip der Authentizität. Ohne das kann man einen Dialog wegschmeißen.

V.P.: Wie ein Filmdialog zur Literatur werden kann, spiegelt sich besonders deutlich in Ihrer Geschichte *Filmische Herstellung eines Textes*¹². Da erzählen Sie, wie eine der berühmtesten Szenen aus Ihrem ersten Spielfilm *Abschied von Gestern* zustande kam, wo die Heldin Anita G. mit ihrer Zimmerwirtin in einen Streit gerät...

A.K.: ... denn Anita kann ihre Miete nicht zahlen und wird rausgeschmissen. Aber den Dialog, den diese beiden Frauen, also meine Schwester als Anita G.¹³ und die Wirtin als eine gediegene Frankfurter

12. — Siehe die Erzählsammlung von Alexander Kluge, *Geschichten vom Kino*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2007, S. 267-269.

13. — Die Schwester Alexander Kluges, Alexandra Kluge, spielte mehrere Hauptrollen in den ersten Kinofilmen ihres Bruders, so auch jene von *Anita G. (Abschied von Gestern, 1965)*.

Zimmervermieterin miteinander führen, den erfinden diese Personen in ihrer Erregung, wie ich ihn so kaum schreiben könnte. Ich stelle also als Autor lediglich eine Situation her, die den Personen ermöglicht, dass sie sich aufregen. Das gelingt nicht künstlich. Es entsteht etwas zwischen den Menschen, das eigentlich nur der Film aufnehmen kann. Ein Schriftsteller könnte dies nachschreiben, aber imitieren oder erfinden kann man das nicht. Meine Schwester ist schon einmal an einem ganz anderen Ort aus einer Wohnung rausgeworfen worden und sie versteht überhaupt, was es bedeutet, rausgeworfen zu werden. Und ihr Gegenüber, die Vermieterin, hat schon in anderen Jahren mit zwanzig verlogenen Mietern Ärger gehabt. Der ganze gestaute Ärger geht in diese Szene hinein. In dem alchemistischen Gefäß, das wir Szene nennen, kommt etwas zum Ausdruck, was nur im Moment gar nicht vorhanden ist. Dieses Szenische ist genauso schöpferisch und konzentrierend tätig, wie der Kopf des literarischen Autors, aber es findet außerhalb von dessen Kopf statt, denn der Autor kann hier nur den Rahmen setzen.

V.P.: Was Sie hier beschreiben, entspricht doch im Grunde genau dem, was Bachtin am Beispiel der Poetik Dostojewskis¹⁴ als Dialogismus theoretisch fundiert hat. Diskurse und Redeformen, die der Situation vorangehen, werden durch Sie aktualisiert und reaktiviert...

A.K.: Ganz genau! Und ich setze hier im Film einen Zusammenhang, der im realen Leben so nicht vorkommt. Im realen Leben wäre da kein Filmteam vorhanden, da wären auch keine weiteren Szenen, die dem Ereignis vorangehen oder ihm folgen. Aber diese Konzentration, die ich damit erzeuge, gibt dieser Frau, die sich ja sonst nicht auf ihren Gesamtärger konzentriert, die sich sozusagen nur „normal“ ärgert, die Fähigkeit, ein Konzentrat an Ärger, nämlich eine Darstellung, einzubringen. Gleiches passiert mit meiner Schwester, die sich nicht dauernd schimpfend durch die Welt bewegt. Sie ist ein freundlicher Mensch, kann sich aber hier jetzt so erregen, dass sie fast zänkisch antwortet. Und so setzt eine Rede die andere voraus. Die beiden steigern sich eine Weile gegenseitig, um schließlich auf einem Plateau stehenzubleiben, bis die Szene mit dem Rauswurf endet. Das ist eine Form der Erzeugung von Authentizität – ob sie nun literarisch oder filmisch sei, ist hier ziemlich egal – die nicht mit den normalen Vorstellungen oder mit einem Drehbuch arbeitet, also mit Texten, die in der Studierstube ausgedacht wurden, denn so etwas können Sie in

14. — Michail M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewskis*. Hanser, München 1971.

keinem Atelier herstellen. Und diese Methode ist von der *Nouvelle Vague* abgeguckt.

V.P.: Aber wäre es heute nicht richtig zu sagen, dass Sie vom Autorenfilmer, der in den 1960er Jahren dem Vorbild der französischen *Nouvelle Vague* folgte, inzwischen zu einem Filmproduzenten geworden sind, der zunehmend das Kollektiv in den Mittelpunkt stellt; der den Autor Kluge sozusagen verschwinden lässt, indem er Kooperation in den Vordergrund stellt?

A.K.: Sie haben ganz recht. Das nennt man „operative Methode“, was im Grunde nicht neu ist, denn die finden Sie vorbereitet in den Revolutionsfilmen der Russen, bei Pudowkin¹⁵ oder bei Tretjakow¹⁶. Und auch Godard¹⁷ hat nicht nur unglaublich viel vom Stummfilm, sondern auch vom russischen Film übernommen.

V.P.: Ein jüngeres, überaus eindrucksvolles Beispiel für dieses Prinzip der Kooperation ist Ihr beinahe neunstündiger Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike*¹⁸. Wäre es berechtigt, zumindest auf formaler Ebene, auf eine Kontinuität zu Ihren ebenfalls sehr engagierten Kollektiv-Filmen der 1970er und 1980er zu schließen?

A.K.: *Deutschland im Herbst*¹⁹ ist im Grunde das Formenfeld, welches ja neu ist, weil es ein kollektiver Film ist, der einer bestimmten politischen Erregung entstammte. Und davon wäre *Nachrichten aus der ideologischen Antike* sozusagen die Fortsetzung mit anderen Mitteln, wobei ich hier einen ganz großen Vorteil habe, da ich mit der Optik von Eisenstein²⁰ arbeiten kann. Man kann ja einen Mann, den man verehrt, wie ich Eisenstein verehere, wie eine Kameralinse verstehen, und gewissermaßen durch ihn hindurch gucken, und mit dieser imaginären Kamera kann ich dann aufnehmen. Das ist etwas, was wir bei den Kollektivfilmen der 1970er und 1980er Jahre gelernt haben, was man aber auch großzügiger anwenden kann, wie das auch hier der Fall

15. — Wsewolod Pudowkin (1893-1953).

16. — Sergei Tretjakow (1892-1937).

17. — Jean-Luc Godard (*1930) ist nach wie vor eine wichtige Referenz für Kluge, der *À bout de souffle* (1960) als einen seiner Lieblingsfilme bezeichnet. Ein äußerst interessantes Gespräch zwischen Kluge und Godard („*Blinde Liebe*“) findet sich auf der DVD n°15 der Gesamtausgabe von Kluges Kinofilmen: *Sämtliche Kinofilme*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2007.

18. — Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Berlin, Filmedition Suhrkamp, 2008.

19. — Alexander Kluge, *Sämtliche Kinofilme*, DVD n°9 (*Deutschland im Herbst*, 1978).

20. — Sergei M. Eisenstein (1898-1948), sowjetischer Filmemacher, Regisseur von *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), *Oktober* (1928) und *Iwan der Schreckliche* (1944).

ist. Deswegen ist es auch kein Zufall, dass Tom Tykwer²¹ in diesem Film den hinreißenden zehnminütigen Beitrag über den Warenfetisch bei Marx gemacht hat. Das hat er brillant gemacht. Es ist ja durchaus unüblich, so etwas zum Thema eines Films zu machen. Also das Kooperative geht hier durch den ganzen Film. Oder nehmen Sie den Beitrag von Werner Schroeter im gleichen Filmzusammenhang. In dessen Inszenierung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* sind seine Sänger als Marinesoldaten aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* gekleidet: die revolutionäre Glut, das vermittelt dieser Film, entspricht der Liebesglut in Richard Wagners Oper. Auch dieser Beitrag bezieht sich genau auf das Kooperative. Schroeter ist leider gestorben. Aber ich arbeite mit ihm noch genauso zusammen, wie vorher, als er noch lebte. Genauso wie Heiner Müller für mich gegenwärtig ist, obwohl er starb. Es gehört für mich zum Autoren-Begriff, dass die Versammlung aller literarischen und filmischen Heiligen immer gegenwärtig bleibt. Sie bilden das Arsenal der poetischen Optiken, neben den klassischen Optiken der Kamera, die es gibt. Die sind aber nur die technischen Instrumente. Die wahren Instrumente sind die Augen der Anderen.

V.P.: Die früheren Kollektiv-Filme entsprachen noch der Spielfilmlänge. Angesichts der Spiellänge von *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, welche Vorzüge hätte heute in Ihren Augen die DVD?

A.K.: Die DVD erlaubt eine Form, die sich ohnehin im Internet durchsetzen wird, nämlich dass man Filmzusammenhänge so umfassend macht, wie es dem Thema entspricht. Wir haben zum Beispiel im nächsten Jahr den hundertsten Jahrestag vom Beginn des Ersten Weltkrieges. Diesen Weltkrieg kann man meiner Meinung nach nur prismatisch darstellen. Man muss den Blick darauf aus Frankreich, aus Deutschland, aus England, aus den Balkanländern, aus Istanbul oder aus Jerusalem zusammenfügen. Mich erschüttert zum Beispiel die Trauer der Soldaten und Menschen in Paris in der Silvesternacht 1918 über so viele Tote im eigenen Land und über eine so lange Strecke des Elends. Die Sieger trauern. Währenddessen in Berlin: die Besiegten speichern Ressentiments im Herzen und lassen sich von Unterhaltungsfilmen berieseln. Man bemerkt rasch, dass wir eigentlich eine Erzählung des Ersten Weltkriegs überhaupt noch gar nicht haben. Und diese Aufgabe ist in neunzig Minuten nicht zu bewältigen.

21. — Tom Tykwer (*1965), deutscher Filmemacher, einem breiteren Publikum bekannt durch Filme wie *Lola rennt*, 1998 oder *Das Parfum : Die Geschichte eines Mörders*, 2006 nach dem gleichnamigen Roman von Patrick Süskind. Zur Wirkung Kluges auf das neue deutsche Kino seit den 1980er Jahren siehe auch Pierre Gras : *Good bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Arles, Jacqueline Chambon (coll. « Rayon Art »), 2011, S. 255-297.

Sie können es in einer Minute oder in zehn oder dreißig Stunden machen, aber sie können es nicht in neunzig Minuten mit Hilfe einer Handlung machen. Und da bietet die DVD entscheidende Vorzüge. Um auf den Gewässern der Erfahrung zu navigieren, können Sie entweder Dampfer nutzen, oder Sie können ein Floß bauen. Mit einem Floß kommen sie vom Missouri über den Mississippi bis nach New Orleans und sogar noch ein Stück weiter. Das Floß können Sie nach Belieben vergrößern und verkleinern, und das ist ein sehr robustes Prinzip, wenn auch kein Fertigbau wie ein Dampfer. So ähnlich ist die DVD zu gebrauchen. Sie ist ein Zwischenmedium, worauf man etwas solange lagern kann, bis man aus dem Geiste des Internet eine ähnliche Art der Konzentration erzeugt hat. So wie es in den Großstädten das Opernhaus gibt, eine Stätte der musikalischen Konzentration. Wenn man sie nicht hätte, alle nur in ihren Wohnblöcken und dem Gebäude der Börse Lieder trällern würden, dann gäbe es keine Oper.

V.P.: *Überhaupt scheint es, dass Sie in Nachrichten aus der ideologischen Antike, worin sich tatsächlich u.a. auch Ausschnitte aus Opern befinden, die künstlerischen Mittel viel direkter und umfassender reflektieren als in früheren Werken. Nicht zuletzt geht es hier um einen Entwurf von Eisenstein aus dem Krisenjahr 1929, nämlich um das Projekt, Karl Marx' Hauptwerk *Das Kapital* zu „kinofizieren“: Wie man sich das vorstellen?*

A.K.: Sie können das Werk von Karl Marx ganz gewiss nicht kinofizieren, aber Sie können Elemente daraus so herausfordernd in Szenen verwandeln, dass Sie neugierig auf Marx werden. Wenn Sie zum Beispiel den Begriff des Warenfetischs nehmen und dies in die Formel „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“ übersetzen, welche bedeutet, dass in jedem Ding, das von Menschen produziert wird, ein Stück Arbeit und Lebenszeit der Menschen steckt – das ist das, was Marx als das Spirituelle in der Warenwelt, als deren Grundelement sah – dann können Sie diese Analyse an Einzelheiten verblüffend darstellen. Und die Reaktion der Menschen darauf können Sie auch wieder darstellen, wenn Sie so etwas nehmen wie Eisensteins Idee, der ich eine Szene gewidmet habe: es geht um die Concierges von Paris, also die in der französischen Revolution entstandenen Wächterinnen der Häuser, die eigentlich die Fahne der Revolution lange Zeit getragen haben und ohne die gewissermaßen in Paris nichts funktioniert. Die haben ihre Ersparnisse noch während des Zarenreiches in der Transsibirischen Eisenbahn angelegt, und später sagt die Sowjetregierung, dass die Coupons dieser Anleihen nicht mehr ausbezahlt werden. Daraufhin kam keine Kommunistische Partei in den Pariser Wahlen mehr zu einem Sieg. Das bewirkten die Concierges von Paris. Die Geschichte

ist nicht meine Idee, sondern die von Eisenstein, das wollte er verfilmen. Und da er es nicht verfilmen konnte, weil ihm dies verboten war, kann ich doch in meiner Filmsammlung diese Szene abbilden. Ich finde eine solche Perspektive hochinteressant. Sie führt gleich zu einer zweiten, denn man liest das *Kapital* von Marx oft sehr mühselig. Man kann aber diesen politischen Schriftsteller beobachten, wie er den Krimkrieg beschreibt – die exakteste Beschreibung von einem Krieg, die ich kenne. Da hält er in diesen täglichen Berichten für eine amerikanische Zeitung fest, wie die Zarenregierung eine Anleihe herausgibt, die dann von belgischen, französischen und britischen Bankern unter die Leute gebracht wird. Diese finanziert dann die russischen Geschosse, die erst auf die Expeditionsarmee der Franzosen, Italiener, Türken und Engländer auf der Krim abgeschossen werden. Das ist eine hochinteressante Verbindung und wieder eine Metapher, anhand der man die Abstraktheit des Warenverkehrs und des Geldverkehrs – die Globalisierung des Geldes, während der Krieg lokal bleibt – etwas besser versteht.

V.P.: Dahinter verbirgt sich also mitunter die Frage, wie es letztlich möglich sei, scheinbar trockene, vielleicht sogar etwas verstaubte philosophische Begriffe in lebendige Bilder zu verwandeln...

A.K.: Und dies kann man. Zumindest ist dies ein Anspruch, den wir gewissermaßen heute als Ausgräber, als Archäologen der Literatur, des Films und der Geschichte haben sollten. Die Moderne hat längst stattgefunden. Vieles ist ja schon erzählt, aber es ist noch nicht genügend in einen Zusammenhang gesetzt. Diese archäologische Eigenschaft, die jeder selbstbewusste Poet heutzutage haben sollte, kann man sehr gut erfüllen, indem man etwas wieder ausgräbt, transkribiert, umformt, ausstellt, darstellt, in einen Zusammenhang einfügt.

V.P.: Und zum Beginn der noch währenden Finanzkrise nehmen Sie diesen Faden wieder auf, indem Sie durch virtuelle Kooperation mit dem Eisenstein des Krisenjahres 1929 das Werk Marx' wiederbeleben: Ist insofern dieser Film nicht auch als ein Gegenentwurf zu Fukuyama zu interpretieren?

A.K.: Ich habe zwar an Fukuyama nicht gedacht, weil dieser mir eigentlich ziemlich fremd ist. Ich schreibe ja keine Thesenbücher in dem Sinne, also Kampfbücher, denn diskursiv schreibe ich gar nicht. Aber die Methode die darin besteht, induktiv Einzelheiten so ernst zu nehmen, dass man hinterher das Ganze verstehen kann und nach deren Ergebnissen man auch nicht zu Fukuyamas Thesen kommen kann, das ist etwas ganz Relevantes. Das ist die Methode, die ich wiederum von Montaigne beispielsweise gelernt habe, der

ja auch nicht mit einem Gesamtkonzept operiert und anhand einer Gesamtthese entscheidet, dies sei gut und dies sei böse, sondern induktiv in Einzelheiten, allerdings mit den ganzen Quellen der Antike versorgt, überhaupt erst Aufmerksamkeit erzeugt. Als Relais-Station zur Antike ist Montaigne eine OASE DER AUFMERKSAMKEIT. Und dies brauchen wir heute im Internet: Schwerpunkte, Kraftfelder, gravitative Felder der Aufmerksamkeit. Das ist eigentlich das, was wir machen, denn Thesen müssen wir nicht erzeugen, das machen Menschen von selbst. Wenn Sie also den Fukuyama jetzt in diese Alchemistenküche einführen und ihn somit gewissermaßen in ein Säurebad stellen, dann werden Sie merken, dass es kein Gold ist.

V.P.: Eisenstein erklärte selbst, er käme nicht umhin, Gattungsbegriffe der Literatur für die noch relativ junge Filmkunst zu verwenden: auch hier hätte seine Herangehensweise James Joyce sehr viel zu verdanken gehabt²². Wie würden Sie das Verhältnis zwischen diesen beiden Künsten heute sehen?

A.K.: Es ist völlig unverändert. Wenn zum Beispiel im Jahre 1929, ausgerechnet in der Woche des Finanzcrashs in New York Joyce und Eisenstein in Paris zusammensitzen und ausbaldornen, wie man einen Film über Marx' *Kapital* herstellen kann, dann haben die beiden eine sehr enge Verbindung. Der bereits fast blinde Joyce, der die Bilder und Skizzen, die Eisenstein ihm vorlegt, bestimmt nicht sehen könnte, gibt diesem dennoch den Mut, eine freie, nicht-lineare Erzählform anzuwenden. Hier bereichert also die Literatur den Film eminent und der Film wiederum ist etwas, was einiges von dem, was Joyce nur kryptisch in Worte fassen kann, in Szenen verwandelt. Insofern wäre die Zusammenfügung von Joyces Programm mit dem von Eisenstein ebenso aktuell und modern im Jahr 2014, wie es das schon 1929 war.

V.P.: Welche besondere Rolle spielt nun in Ihrem Film Ovid, der in seinem Hauptwerk alle Metamorphosen zusammenfasst und erzählerisch aneinanderreicht? Wie weit ist es von der Geschichte Arachnes bis zur Kinoleinwand?

A.K.: Arachne, die Netzwerkerin, ist mein Symbol für das Internet. Diese Frau macht Kleider (= Texte) und darauf malt sie die ganze Weltgeschichte. Wenn ich etwas auf meine Haut streife, wie die Kleidung, dann ist das wie eine zweite Haut. Und auf diese zweite Haut malt sie mikroskopische Erzählungen. So siegt sie im Wettstreit

22. — Siehe dazu den Aufsatz von Tobias V. Powald, « *L'antique, l'authentique : Alexander Kluge ou les métamorphoses d'Hermès* », in : *Germanica*, n°45, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 2009, p. 125-141. Abrufbar unter : <http://germanica.revues.org/832>.

mit der Göttin Athene, die das gleiche versucht, aber nicht erzählt, sondern mit Prinzipien arbeitet. Diese Weberin ist Athene überlegen. Dafür wird sie bestraft, denn die Göttin verwandelt sie in eine Spinne. Ovids Arachne ist gewissermaßen die Göttin des Internets, des Zusammenhangs im Film und im Internet – soweit im Netz ein Zusammenhang ist – also irgendein Gott könnte den Zusammenhang im Netz sogar sehen und lesen. Wir als Individuen werden das nicht können, denn für uns ist dies alles ein wenig zu viel. Jetzt gibt es aber sozusagen das Abbild, also das Prisma. Ich möchte eine Frage von vorhin nochmal aufgreifen: Wo im Internet ist die Stelle, die in einer Großstadt das Opernhaus einnimmt? Ich rede ja hier mit Metaphern, wenn ich sage, dass man Brunnen graben soll, dass man Oasen bilden soll, wenn zu viel Silizium bzw. Wüste ringsum ist. Wenn man in einem Meer nicht schwimmen kann, von Küste zu Küste, von Irland in die USA – das ist ein bisschen zu viel für einen Schwimmer – dann brauche ich Gefährte, also Dampfer, Flöße, ich kann auch Zeppeline oder U-Boote nehmen, aber Sie verstehen: Diese Formgestalten sind im Internet noch erst im Kommen. Ich glaube allerdings, dass geistige Vorgänge gravitative Wirkung haben und dann auch entdeckt werden, aber erst nach einer Weile, wie eine Flaschenpost. Diese Eigenschaft von Oasen im Internet fordert im Grunde die Poetik heraus. Ich stelle mir vor, Balzac, der ein Unternehmer war, würde heute mit uns arbeiten. Er würde doch sicher sagen, man müsse zu den Romanen, die es in großer Fülle gibt, nicht noch weitere Roman-Konstellationen hinzufügen, er würde den ROMAN IM INTERNET fordern. Konzentrate, die niemandem gehören. Die Komplettierung von Edward Snowden wäre ein Honoré de Balzac, der im Internet wirklich Erzählung schafft.

V.P.: In Ihrem Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike* befasst man sich ebenfalls sehr vielseitig mit Schrifttexten, die gelesen, vorgelesen, gesungen, rezitiert, buchstabiert, analysiert, diskutiert werden. Was soll das bewirken und was daran ist filmisch?

A.K.: Abgeleitet habe ich das ja zunächst einmal aus dem Stummfilm, denn der Stummfilm kennt Titel. *Doktor Mabuse* von Fritz Lang²³ transportiert die Handlung eigentlich überhaupt nur durch Titel und ist dann frei in der filmischen Improvisation, in der Paraphrase zwischen den Titeln Szenen zu schaffen, die nicht mit informativem Dauerdiallog belastet sind. Das kann sich vom Theater sehr weit entfernen, weil

23. — Fritz Lang (1890-1976), Regisseur des bekannten Films *Metropolis* (1927), ist in gewisser Weise der Auslöser für Kluges Filmkarriere : auf Empfehlung von Theodor W. Adorno hin nahm Kluge an den Dreharbeiten des Zweiteilers *Der Tiger von Eschnapur* (1958) und *Das indische Grabmal* (1959) teil. Der Film *Doktor Mabuse, der Spieler* (*Docteur Mabuse le joueur*), den Kluge hier erwähnt, stammt aus dem Jahr 1922.

die geschriebenen Texte führen. Und diese Fähigkeit des Stummfilms übernehme ich, weil für mich natürlich ein geschriebenes Wort genauso ein Bild enthält wie eine Abbildung. Wenn wir heutzutage ein Zuviel an Bildern haben, eben dadurch, dass die Überredungskraft der Werbung zu all den Bildern, die im Fernsehen um Erfolg buhlen, hinzutritt, so sind diese Bilder sozusagen stark verbraucht. In dieser Umgebung bin ich Ikonoklast. Es ist übrigens so, dass gute Filme Bilder zerstören: sie ersetzen schlechte Bilder durch wenige gute.

V.P.: Häufig zeigen Sie auch schriftfilmische Passagen, ja ganze Erzählungen, welche erfordern, am Bildschirm gelesen zu werden, so dass die Wirkungen von Film und Literatur einander unterstützen, ergänzen, oder zumindest die hiermit verbundenen Aufmerksamkeiten zusammen zu fließen scheinen. Was wird mit dieser Form bezweckt?

A.K.: Das ist einfach der natürliche Ausweg : wenn ich durch ein Bild nicht überzeugen kann, oder ein Bild vorbereiten oder gegen andere Bilder isolieren muss, dann kann ich das tun, indem ich das mit der Abbildung durch Schriften abwechsle, die man lesen und unter denen man sich etwas vorstellen muss. Außerdem besteht dies nie nur aus Schrift allein, es wird begleitet durch Musik und es sind ja auch Bilder dazwischen. Sie können förmlich messen, dass die Bilder, die dann in diese Schrift eingefügt sind, sehr intensiv wirken und im Gedächtnis bleiben. Das könnte man jetzt testen, aber ich mache es ja nicht aus wissenschaftlichen, sondern aus narrativen Gründen, weil ich absolut sicher bin, dass das eine moderne und notwendige Erzählform ist.

V.P.: Wird an solchen Werken nicht deutlich, dass als ein gemeinsamer Nenner die Montage steht, nämlich die Montage als wichtigstes Kunstmittel des Films aber nicht zuletzt auch als auktorialer Eingriff, der ebenfalls – man denke nur an Dada – auf Literatur zurückführt?

A.K.: Wir haben ja zusammen mit Marthaler und anderen einen etwa sechsstündigen Film über Dada gemacht. Und Sie haben ganz recht, denn im Grunde gehört Dada zur Filmkunst. In den Künsten des 20. Jahrhunderts gibt es eigentlich diesen Unterschied zwischen Film und Wort nicht, denn die Literatur des 20. Jahrhunderts und 21. Jahrhunderts ist nicht ganz identisch mit der vorangehenden Literatur. Also Joyces *Ulysses* hat zwar mit der Antike und mit Homer zu tun, aber gleichzeitig ist es etwas ganz Innovatives und Neues, was Homer ja nicht gemacht hätte, und in dieser Hinsicht ist die Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre eigentlich ein Erbe, das wir nicht fortsetzen, indem wir es verwerfen, sondern indem wir es festigen, auf seine

Wurzeln verfolgen. Wir graben unsere Brunnen auf der Basis der Moderne, wobei man erstaunlicherweise merkt, dass die Moderne nicht neu ist und Modernität schon in der Antike existiert, also längst schon existierte, bevor sie als Moderne zusammengefasst wurde. Hier ist jetzt im 21. Jahrhundert eine Notwehrsituation entstanden, dadurch, dass inzwischen sieben Milliarden Menschen auf der Erde leben, von denen sehr viele an den Netzen partizipieren. Gierige Konzerne können diese großen Menschenmassen ähnlich wie auf einem Reichsparteitag des Dritten Reichs versammeln, so dass die geballte Masse von Millionen Zuschauern an einem Abend für eine Stunde um die Fernsehanstalt sich vereinigt: eine Autobahn des Geistes, über die eine einfache Schildkröte nicht so leicht hinüberkriechen kann. Und sogar Füchse werden angefahren. Egal, was sie machen, als Einzelmensch, bzw. als Autor sind Sie zunächst einmal eher machtlos gegenüber dieser ungeheuren geballten organisierten Ladung, eher ohnmächtig gegen diesen Reichsparteitag des Vergnügens.

V.P.: Inwiefern erwies sich in einem solchen Zusammenhang für einen Autor der Rückgriff auf Montage als entscheidend?

A.K.: Wir montieren und die können nicht wirklich montieren. Wir haben die Kunstmittel. Die Montage ist viel wichtiger als das Bild selbst. So können Sie zum Beispiel Gedankengebäude oder emotionale Zusammenhänge montieren. Das Narrativ ist im Grunde extrem reich und dies äußert sich prismatisch, je mehr Sie die Montagewirkung als Form des Reichtums verstehen, also der Vielfalt, der Polyphonie der Bilder, der Polyphonie der Bedeutungen, der Polyphonie der Pausen zwischen den Bedeutungen, der Polyphonie der Wiederherstellung der Autonomie einzelner Gegenstände auch ohne Bedeutung, also gewissermaßen der Fähigkeit, Sinn zu entwickeln und den HUNGER NACH SINN zu befriedigen, aber auch auf dem Gegenpol Autonomie und FREIHEIT VON SINNZWANG zu erzeugen. Das sind sehr subtile und sehr feine, niemals grobe Mittel, und alle zusammen bilden sie einen Reichtum.

V.P.: Wie würden Sie die Montage vom Zitat unterscheiden, welches doch häufiger mit der Literatur assoziiert wird?

A.K.: Das Zitat ist ein Mittel der Montage. Ein Zitat bezieht sich immer auf etwas und bleibt nie ohne Zusammenhang. Das ist ja kein Rückgriff, sondern man holt etwas aus einem anderen Zusammenhang in einen neuen, wo es sich verändert.

V.P.: Würden Sie bei *Nachrichten aus der ideologischen Antike* von einem Montage-Film oder eher von Essay-Film sprechen, womit wir

ebenfalls wieder bei einer im Ursprung literarischen Bezeichnung wären?

A.K.: Das können Sie wahrscheinlich eher bestimmen als ich, denn ich bin ja kein Kritiker. Ich würde das auch als Chronik verstehen können. Essay ist es deswegen vielleicht nicht, weil es ja viele unmittelbare Szenen enthält und auch nicht argumentiert wie ein Essay. Aber ich habe auch nichts gegen die Bezeichnung „Essay“. Wenn Sie das Wort so auffassen wie Montaigne, dann können Sie das gut sagen.

V.P.: Sowohl in der Literatur als auch im Film soll die Montage Kontraste ja sogar Epiphanien und letztlich Unterscheidungsvermögen ermöglichen: wenn Sie diesen Gedanken erläutern möchten.

A.K.: Ich glaube, dass alles, was wir als Autoren können, gleich ob wir von Film, von Musik oder von Literatur reden, auf die Stabilisierung und die Zuspitzung von Unterscheidungsvermögen, das heißt auf die Sammlung von Unterschieden hinausläuft. Epiphanie hingegen bedeutet, dass ich durch die Dinge hindurch ein zweites inneres Bild hervorrufe, das etwas Wesentliches bezeichnet. Bei Adorno und Walter Benjamin entspricht dem theologischen Begriff der Epiphanie der des „dialektischen Bildes“. Das besondere Unterscheidungsvermögen besteht hier zwischen dem äußerlich sichtbaren und einem im Grunde unsichtbaren Bild, eben der Epiphanie.

V.P.: Letztlich geht es um das Sammeln von Material, welches die Vorstellungskraft des Lesers oder Zusehers stimulieren soll; Material, das die innere Erfahrung erst möglich macht, so wie es Eisenstein verstand, für den der innere Monolog bei Joyce ein Mittel darstellte, das begriffliche Denken in sinnliches, emotionales Denken zu übersetzen...

A.K.: Es gilt alles drei gleichzeitig, wie wenn Sie drei Landkarten übereinander legen, und damit bekommen Sie eine Art Konstellation, einen Zusammenhangs- oder Erzählraum. Der narrative Raum entsteht nie eindimensional, nie nur durch Buchstaben, nur durch Bilder, nur durch Begriffe, nur durch Emotionen oder nur durch sinnliche Aufzählung. Alle diese Ebenen sprechen miteinander, ähnlich wie die Noten in einem polyphonen Musikstück ja auch miteinander ringen, Spannungen erzeugen, kommunizieren: Das Ganze ist das Narrativ.

V.P.: Aber wenn sowohl der Film als auch die Literatur „im Kopf“ des Zuschauers entstehen, beruht dies doch vielmehr auf elementaren Erfahrungen als auf der Technik, wodurch sie ermöglicht wird.

A.K.: Unterschiede sind elementar und gleichzeitig stellen sie einen Zusammenhang her. Zwischen beidem besteht kein Widerspruch. Nehmen Sie einmal an, wir Warmblüter, wir Menschen, haben von unseren Vorfahren zunächst einmal die elementare Unterscheidung zwischen heiß und kalt ererbt. Und das ist für uns lebensnotwendig, denn es darf weder zu heiß noch zu kalt sein, wir müssen uns eine Umgebung suchen usw., was unsere Vorfahren alles sehr geschickt getan haben. Auf dieser elementaren Unterscheidung zwischen heiß und kalt bauen alle komplexeren Unterscheidungen auf: nah/fern, giftig/nützlich, gut/böse. Die komplexeren Unterscheidungen fordern eine besonders hohe Stufe des Unterscheidungsvermögens. Man muss sie immer neu elementarisieren. Den moralischen Unterscheidungen liegt wiederum etwas Einfaches zugrunde, dass nämlich die Mehrheit des Menschengeschlechts im Laufe der Evolution nur übrig blieb aufgrund ihrer natürlichen Gutmütigkeit oder anders gesagt: wegen sozialer Kooperation. Diese Eigenschaften sind besonders vertrauenswürdig. Für moralische Regeln allgemein gilt das nicht unbedingt. Und alles dies zu unterscheiden, fällt in französischer Sprache leichter als in meiner eigenen, weil die lateinischen Sprachen die Unterschiede pflegen. Ein Buch von Lévi-Strauss ist sozusagen eine narrative Sammlung von Unterscheidungsvermögen. Insofern sind auch Filme von Jean-Luc Godard Sammlungen von visuellen, sinnlichen und gedanklichen Unterscheidungsvermögen.

V.P.: Auch Robert Musil war sich der besonderen Wirkungspotentiale der seinerzeit vor allem visuellen Erfahrung des Kinos wohl bewusst, deren Bedeutung er aber vor allem vom symbolischen Eindruck der Bilder ableitete²⁴. Würden Sie diese Haltung teilen?

A.K.: Ich würde zunächst zögern, denn der symbolische Eindruck von Bildern schafft keine neuen Bilder und ist dem Unterscheidungsvermögen eher hinderlich. Wenn Sie sich einen Film anschauen, der keinen symbolischen Gehalt hat – einen Slapstickfilm zum Beispiel können Sie angucken, ohne auf den Sinn zu achten –, also einen Film ohne Sinn, das wäre auf jeden Fall besser. Ernst Lubitsch erzählt seine Filme oft frei von Sinnzwang. Das ist für mich attraktiver als wenn er sich mit einem lehrreichen Film wie *Sein oder Nichtsein*²⁵ befasst, dessen symbolische Handlung Hitler betrifft und wo die Filmbilder rasch zu Transporteuren der Bedeutung werden.

24. — Siehe Robert Musils Essay: « Ansätze zu neuer Ästhetik: Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. » In : Der Neue Merkur, März 1925. Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Herausgegeben von Adolf Frisé. Band II: Essays und Reden. Kritik. Rowohlt, Reinbek 1978, S. 1137-1154.

25. — *To be or not to be* von Ernst Lubitsch (1892-1947) kam 1942 in die Kinos.

V.P.: Die Handlung aus Musils berühmtem Roman-Fragment *Der Mann ohne Eigenschaften* führt uns zurück in das Jahr 1913, ein Jahrgang, der die Filmkunst noch in ihren Anfängen kannte, die man später als *Primitive Diversity* bezeichnete und auf die Sie sich noch hundert Jahre später berufen. Was ist daran so aktuell und wie realisiert sich diese populäre Form der Darstellung heute?

A.K.: *Primitive Diversity* verweist auf die Anfangsform des Films bevor findige Produzenten damit anfangen, das Theaterschema auf die Filme zu stülpen und damit dreiaktige Dramen, Unterhaltung, und Wirksamkeit pflanzen. Im Probierverhalten des frühen Kinos zeigen die Einminutenfilme etwas Hinreißendes: einfache Vielfalt. So kommen Bilder zustande, die Sie vorher noch nie gesehen hatten, und das ungesehene Bild ist etwas, was im Film ganz selten vorkommt, denn Sie brauchen ja für den normalen Hollywoodfilm oder für den Gebrauchsfilm lauter Bilder, die durch ihren Sinn und ihren Symbolgehalt sofort verständlich sind und übersetzt werden können. Irgendwie hat ein solcher Film etwas von Esperanto. Aber ein wahrer Film ist eine Kette von Überraschungen, denn alles, was die Kamera spontan aufnehmen kann, und wo sich also kein menschlicher Verstand dazwischen mischt, ist überraschend. Wenn Sie ein Gebüsch sorgfältig aufnehmen, samt Milben und was man dort alles sehen könnte, dann bekommen Sie eine unbekannte Welt zu sehen und befinden sich wie auf einem fremden Planeten. Sie würden eigentlich keine Handlung wiedererkennen, wenn Sie wirklich filmisch arbeiten. Der Film ist ein radikales Mittel, das von selbst verfremdet, denn es verfremdet, indem es erkundet. So wird erkennbar, dass die Verhältnisse anders sind als die Bedeutungen, die wir draufstülpen.

V.P.: In einer Ihrer Geschichten, in der es um das Projekt einer Verfilmung des *Mannes ohne Eigenschaften* geht, wird über den Aspekt eines „Films ohne Eigenschaften“ diskutiert, mit Verweis auf den berühmten „Roman ohne Eigenschaften“ von Musil, wo sich eben dieser Aspekt in einem durchgreifenden Essayismus äußert. Inwiefern erscheint Ihnen dies als eine adäquate Lösung?

A.K.: Robert Musil vereinigt alle diese Formen, und alles, was wir jetzt hier besprochen haben, würde sich bei Musil finden. Wenn ich jetzt die Aufgabe hätte, mit den Augen von Musil, und also mit den Augen eines Augusttages aus dem Jahr 1913 anfinde, unser 21. Jahrhundert zu beschreiben, dann würde ich mit dem zweiten, d.h. mit dem unvollendeten Teil des *Mannes ohne Eigenschaften* beginnen. Musil selbst bezeichnet das, wenn er ganz am Ende seines Riesenbuches in einem Fragment von zehn Zeilen erwähnt (er lebt inzwischen in Genf und

blickt auf die Bewegungen des Jahres 1941 in Europa), dass Ulrich mit seinen Augen von 1913 den Zweiten Weltkrieg beschreiben sollte.

V.P.: Wie wäre es Ihrer Meinung nach möglich, diesen Roman als solchen überhaupt zu verfilmen?

A.K.: Ich würde ihn in Fragmente zerteilen, so wie er insgesamt ein Fragment ist. Gerade weil ich Musil so ernst nehme. Besser einen Absatz aus seinem Roman zu verfilmen, als den ganzen Roman zu verfilmen, denn der beruht ja nicht auf einer Handlung, die Sie in einen Drehbuchtext kleiden könnten. Es ist nicht so, dass das Verhältnis von Ulrich zu seiner Schwester das Wesentliche ist, sondern der Sommertag, an dem die Blüten niederfallen und der für beide unvergesslich ist. Dies ist das Thema und nicht das Inzestverhältnis zwischen den Geschwistern. Was mich hingegen an dieser Szene ganz besonders reizt, sind zwei ganz verschiedene Dinge. Das eine ist, dass er auf eine meisterhafte Weise ein Bild malt, wie meines Erachtens auch Gerhard Richter²⁶ einen Sommertag zu malen vermag. Das andere ist, dass sich hier alle Sommertage vor dem großen Krieg spiegeln. Für mich ist jeder große Sommertag mit herrlicher Sonne nicht Gegenstand eines Rilke-Gedichts, sondern Gegenstand der unruhigen Erwartung, dass auf den Sommer 1914 der Kriegsausbruch folgte. Dasselbe habe ich im Sommer 1939 als Kind erlebt. Und im gefährlichsten Moment des Kalten Krieges, wie ich jetzt gerade festgestellt habe, war ich ein sommerlich-glücklicher Vater meiner jungen Tochter, die gerade 21 Wochen alt war, während ich auf den Festspielen in Venedig einen Film zeigte. Es war wie gesagt Sommer, und ich saß in einer Strandhütte am Lido mit meiner Frau und diesem Kind, und war glücklich und wurde von einem Fotografen der *Cahiers du cinéma* fotografiert. Und 2013 habe ich erfahren, dass zur Zeit dieser Idylle die gefährlichste Woche des Kalten Krieges stattfand, weil nämlich die Russen und die Amerikaner (Reagan/Andropow) einander tödlich missverstanden hatten. Anders als heute in Syrien hatte die eine Seite gar nicht erkannt, was die andere so erregte. Auf den Schrottcomputern der Moskauer Raketenüberwachung waren Zeichen zu sehen, als ob Angriffsraketen für einen Enthauptungsschlag der russischen Führung den Nordpol überflogen. Das erwies sich hinterher als Irrtum. Aber beinahe wäre der Kalte Krieg in jenem Spätsommer 1983 in einen Heißen Krieg übergegangen. Sommer und äußerste Gefahr, Idylle und Abgrund liegen nahe beieinander, und insofern verwandelt sich, durch die Erfahrung des Jahrhunderts, eine Sommerszene aus Musils Werk in diese Perspektive, die mit dem von Musil beschriebenen Augenblick gar nichts mehr zu tun hat. Gleichzeitig bildet aber sein Roman, der

26. — Zu den gemeinsamen Arbeiten Richters und Kluges siehe Fußnote 1.

ja die MÖGLICHKEITSFORM behandelt, geradezu die Aufforderung und das Gefäß dafür, dass man so etwas assoziiert.

V.P.: Wie wäre folglich der Meinungsunterschied zu deuten, der im Dialog Ihrer nach Musils Roman benannter Geschichte *Der Mann ohne Eigenschaften*, zwischen einem „deutschen Autorenfilmer“ und einem Produzenten ausgetragen wird ?

A.K.: Es handelt sich hier, wenn Sie so wollen, um eine autobiographische Geschichte, die nur ein klein wenig übertrieben ist. Eine Haltung, wie die dieses jungen Autorenfilmers, halte ich für die Möglichkeit, kühne, moderne, neue und überraschende Filme zu machen. Wahr ist auch, dass diese kaum eine Mehrheit finden dürften, wenn doch die Verleihpropaganda und die Gewöhnungen in eine ganz andere Richtung gehen. Daher bauen wir zum Beispiel im Fernsehen auf sogenannte „Zapperfallen“. Da im Fernsehen an einem Samstagabend alles ziemlich identisch ist, zappen die Zuschauer hin und her, sehen dieses Identische und suchen darin, was sie am meisten interessiert. Wenn aber jetzt etwas ganz Unbekanntes kommt, und es geschieht überhaupt nichts von dem, was im Fernsehen sonst geschieht, sondern Sie hören plötzlich zwei Leuten zu, die Direktoren eines Max-Planck-Instituts für Astrophysik sind. Und die erzählen sich etwas über Schwarze Löcher oder Sterneninseln, die nur 300 Lichtjahre vom Weltenanfang entfernt sind. Dies tun sie in ihrer Art von Abkürzung und in der Wissenschaftssprache, die sich unter ihnen ausgebildet hat, was zunächst einmal völlig unverständlich klingt. Doch erstaunlicherweise werden Sie finden, dass Sie eine ganze Rotte von jungen Menschen, also eine richtige momentane Mehrheit in der Zielgruppe auf diese Zapperfalle vereinigen können. Sie sehen etwas Unbekanntes, und das interessiert sie mehr als das gesamte Attraktive und Bekannte überhaupt. Insofern haben wir Poeten einen Verbündeten in allen Menschen, die Selbstbewusstsein haben.