

Das Österreichische Film-museum in Wien zeigt vom 22. Januar bis zum 19. Februar eine Werkretrospektive Ihrer filmischen Arbeiten, wobei Klassiker als auch neue Werke zu sehen sein werden. Wie kommt es zu dieser bunten Mischung, nach welchen Kriterien haben Sie ausgewählt?

Tatsächlich bekam ich für die Retrospektive eine Vorgabe. Die eine Hälfte sollten alte Filme, die andere neue Filme aus dem 21. Jahrhundert sein. Dazu gab es einige, die Pflichtprogramm waren, wie zum Beispiel »Deutschland im Herbst«. Wichtig war es mir, möglichst verschiedene Filme auszuwählen und dabei auch solche, die noch nie zu sehen waren, wie etwa »Auf Messers Schneide: Das Jahr 1929«. Den habe ich vor einigen Jahren gemacht und er beschäftigt sich damit, was abgesehen von der Weltwirtschaftskrise sonst noch 1929 passiert ist und wohin das Jahr auch führte.

Sie mussten also bei der Auswahl eine Lücke schließen. Sind die Filme, die Sie ausgewählt haben, jene, von denen Sie hoffen, dass sie bleiben werden, also den Zahn der Zeit überstehen?

Das kann ich nicht entscheiden. Das entscheiden die Zuschauer, ob Filme wie »Cosmic Miniatures« in der Zukunft noch gesehen werden. Ich mache die Filme nicht mit Blick auf ihre Überlebensfähigkeit, glaube aber, dass sie robust sind.

Woher kommt mit 94 Jahren die Energie, weiterhin jährlich Bücher zu schreiben, Filme zu machen, Ausstellungen zu organisieren?

Das gehört zu meinem Leben. Ich mache Arbeiten, die mich interessieren und mich gerade bewegen oder beschäftigen.

Das sind äußerst verschiedene Dinge. In Ihren jüngsten Filmen oder Büchern gewinnt man fast den Eindruck von freier Assoziation – ein Thema führt zum Nächsten, Dinge werden parallelisiert oder in Analogien gesetzt. Es passiert viel gleichzeitig.

Ja, das mache ich aus mehreren Gründen. Wenn ich in einem Film zum Beispiel drei Szenen gleichzeitig zeige, dann kann ich mehr differenzieren und muss nicht alles linear erzählen. Ich kann bei einer ganzen Erzählung verharren oder in die Vertikale gehen. Bei Othello kann jemand an die Tür klopfen und ihn beim Morden stören. Die Handlung wendet sich. Ich könnte dann alle Geschichten, bei denen der Mord unterbrochen wird, erzählen. Das finde ich befriedigend und tröstend, dass es so etwas gibt. Nur lügen darf ich nicht. Ich kann so aber etwa erzählen, dass es auf der Krim ein Sonderkommando gab, das mit Morden beschäftigt war, und könnte in einem anderen Bild davon erzählen, dass es Kameradschaftsfeiern am Abend gab und die am nächsten Morgen blau waren. Die haben die Gefangenen vergessen, die dann abgehauen sind. So kommt es zu einem anderen Ergebnis, weil sie die Gefangenen aufgrund der vorherigen Nacht nicht erschossen haben. Dass man den Mord versäuft oder verschläft, ist keine gute Tat, aber das Ergebnis, dass der Krieg stolpert, ist eine gute Tat, und so kann ich vieles gleichzeitig darstellen und gehe weg vom Linearen.

Sie montieren viel. Bei Ihrer Bildsprache, besonders bei den neuesten Filmen, wird man unweigerlich an Sergej Eisenstein erinnert. Ein ganz wesentlicher Unterschied ist allerdings, dass Sie heute digital arbeiten. Inwiefern hat sich durch



RONALD GRANT ARCHIVE/MAGO

Alexander Kluge beim Dreh seines Films »Abschied von gestern« (1966)

»Ein Glücksfall, wenn man abrüsten darf«

Mit Eisenstein und KI am Gegenalgorithmus arbeiten.

Ein Gespräch mit Alexander Kluge



PRIVAT

■ Alexander Kluge, geboren am 14. Februar 1932 in Halberstadt, ist Filmemacher, Fernsehproduzent, Schriftsteller, Drehbuchautor, bildender Künstler und Rechtsanwalt. Kluge wurde in den 1960er- und 1970er-Jahren als einer der einflussreichsten Vertreter des Neuen Deutschen Films bekannt, den er in Theorie und Praxis mitbegründet und weiterentwickelt hat.

die Digitalisierung die Art, wie Sie arbeiten und Filme machen, verändert?

Ja, Eisenstein war mein Lehrmeister. Die Art, wie ich arbeite, hat sich im Grunde nicht wirklich verändert, vielleicht etwas verschoben. Ich habe aber mehr Möglichkeiten. Ich kann zum Beispiel QR-Codes in meine Bücher geben, die zu Videos führen. So kann ich viel mehr erzählen und anders, als es sonst möglich wäre. Eisenstein musste noch ganz anders montieren. Ich kann heute, wie schon gesagt, drei Bilder gleichzeitig in meinem Film nebeneinander laufen lassen. So komme ich näher an die Zuschauer heran und kann Erfahrungen anders nutzen.

Der Begriff der Erfahrung scheint mir in Ihrem Werk eine

ganz besondere Bedeutung zu haben. Was ist Erfahrung? Es wird mehr sein als ein Synonym für Geschichte.

Erfahrung ist, was für Sie in Ihrem Leben relevant ist. Fürs Leben wichtig – das ist Erfahrung. Die Haut zum Beispiel hat eine Erfahrung. Ihr Ohr hat eine Erfahrung. Es kann Gleichgewicht herstellen. Es kann Musik unterscheiden. Es kann Sprache verstehen. Es kann auch Zwischentöne hören, ob jemand freundlich ist oder nicht freundlich. Das macht es von selbst, da müssen Sie nicht nachdenken, das ist Ihre Erfahrung. Das Auge kann es nur ungefähr. Das kann die Vorurteile reproduzieren. Ob ein Gesicht freundlich oder feindlich ist. Aber ich könnte ja eine Maske aufsetzen und das Auge täuschen. Ob Sie das Ohr mit einer Maske, mit einem falschen Ton täuschen können, glaube ich nicht. Da ist die Intelligenz, die Erfahrung, die im Ohr enthalten ist, reicher als das träge Auge. Das Auge kann Anderes.

Erfahrung ist demnach etwas, das wir im Alltag benötigen, etwas, das wir internalisiert haben?

Der Seiltänzer weiß genau, wie er die Schritte setzen muss. Der Fahrradfahrer hat sein ganzes Sensorium, das er nutzt. Wenn er darüber nachdenkt, was er macht, dann fällt er um. Erfahrung ist alles, was wir im Leben brauchen, praktisch brauchen. Auch die Liebe wäre so etwas. Wie Sie sich in der Liebe richtig verhalten und wie nicht, sind praktische Erfahrungen.

Die Erfahrung ist also ein Begriff der Praxeologie. Welche Erfahrungen fließen in Ihr Werk ein? Ich denke da an Marx und Eisenstein unmittelbar, Freud mittelbar, aber noch viele andere.

Das sehen Sie vollkommen richtig. Freud mittelbar durch Adorno, die

Frankfurter Schule, ja. Da könnte man noch einige andere dazunehmen. Da liegt meine Arbeit auf der Ebene der Theorie. Das mache ich aber immer nur mit jemand anderem, zum Beispiel mit Oskar Negt. Aber in der Praxis der Bilder oder in der von Kunstwerken, die das beleuchten, liegt zunächst dieselbe Theorie begründet, die sich im Prozess aber enorm verändert. Die Erfahrungen in den Bildern lasse ich dann miteinander sprechen. Das führt dann zu einer neuen Erzählung, das führt dann zu Walter Benjamin, aber auch zu Aby Warburg. In meiner Ausstellung »Nachts träumen die Kulissen von ungesehenen Bildern« im Semperdepot hier in Wien, da nehme ich zum Beispiel den Homer und stelle die Frage, wie Odysseus wirklich ausgesehen hat. Oder ich nehme Laokoon und dahinter spielt eine Oper von Berlioz. Damit arrangiere ich neu. Dieser Laokoon, der von den griechischen Göttern, die ja parteiisch sind, bestraft und von Schlangen umgebracht wird, transformiert sich dann mit der Troja-Oper von Berlioz zu etwas Neuem. Damit hole ich ihn raus aus dieser Starre, die er im allgemeinen Bewusstsein hat, weil wir alle die Statuengruppe kennen, um die wir uns, weil sie so schön ist, keine Gedanken mehr machen. Auf diese Weise lassen sich auch antike Herrscher mit den heutigen Cäsaren des Mehrwerts aus Silicon Valley wie Mark Zuckerberg zusammenbringen.

Sie aktualisieren also vergangene Erfahrungen, indem Sie die neu arrangieren und kommentieren, ganz wie in der freien Assoziation, nur dass Sie dabei Analytiker und Analytiker zugleich sind.

Wenn ich Ihnen einen Tipp geben darf: Wenn Sie Ihren Gefühlen folgen, während Sie lesen oder einen Film

schauen, dann werden Sie merken, dass auf dieser Maulwurfsebene, also unterirdisch, diese Geschichten einen ganz strengen Zusammenhang haben. Das sind schon freie Assoziationen. Sie sind aber untereinander durch ganz feste Pflöcke verwunden.

Pflöcke allerdings, von denen man auf den ersten Blick nicht annehmen würde, dass sie zu einem großen Ganzen gehören.

Manchmal muss man aktualisieren, um über etwas sprechen zu können. Nehmen Sie die Schlacht bei Hattin im 12. Jahrhundert. Damit lässt sich etwas ganz Aktuelles beschreiben. Es ist mir ästhetisch ganz unmöglich, einen Film gegen Israel zu machen. Die Hamas finde ich furchtbar, aber was die Israelis machen, ist auch nicht richtig. Dass die Hamas und die Israelis ihren Krieg inmitten der Bevölkerung ausfechten, ist etwas Böses, das aber für mich unbeschreiblich ist. Also gehe ich ins Mittelalter, da kann ich es beschreiben. Das ist der historische Abstand, aber trotzdem gehören diese Dinge zusammen. Eigentlich ist das Verfremdung. Wir geben diese Dinge in einen Möglichkeitsraum mit Bildern, die man nicht kennt, und können jetzt wieder die wirklichen Bilder erkennen. Sie müssen nur den Blick der Zuseher darauf lenken. Wenn ich Ihnen sage, dass Ihre Haare nass vom Regen sind, wissen Sie, dass das nicht stimmt, denn wir sitzen gerade in einem Kaffeehaus. Aber Sie werden trotzdem daran denken. Das ist ein normaler Montageeffekt. Sie erzeugen Assoziationen. So kann ich etwas ganz anderes erzählen. Nehmen Sie zum Beispiel Helge Schneider, der ja auch in Filmen von mir mitspielt. Einmal spielt er einen Abwrackspezialisten und sagt etwas, das könnte kein Pazi-fist, kein Philosoph so gut sagen. Im Mülheimer Idiom sagt er: Nichts ist so schön wie die seltenen Erden, die er nicht aus der Erde gräbt, sondern aus den Innereien eines Panzers, der anschließend abgerüstet ist. Aber er sagt nicht, ich rüste ab. Er sagt, ich bewirtschafte die Reste. Das ist eine wohlthuende Perspektive. Die führt nicht zum Glück, aber es ist ein Glücksfall, wenn man abrüsten darf.

Ein anderes aktuelles und für Sie bewegendes Thema scheint mir künstliche Intelligenz zu sein, derer Sie sich in Ihren Büchern und Filmen bedienen, um neue Welten zu erschaffen. In Gesprächen weisen Sie auch darauf hin, dass wir einen Gegenalgorithmus benötigen. Was ist das? Ich denke da zunächst an den Begriff der »Proletarischen Öffentlichkeit«, über den Sie mit Oskar Negt schrieben, aber das ist sicher nicht synonym, sondern eher wesensverwandt.

Man könnte es so verstehen: Begriff und Inhalt der proletarischen Öffentlichkeit bilden selbstverständlich einen Gegenalgorithmus. Aber ein Algorithmus ist ja nur ein Ausdruck für eine Maschine. Sie können eine Maschine konstruieren, die etwas unterstützt, Sie können eine Maschine konstruieren, die sich am anderen reibt. Die Algorithmen vernichten einander nicht, sind also eine Ergänzung. Sie können einen Tunnel bauen und einen Gegentunnel. In meinem Buch »Sand und Zeit« benutze ich KI-generierte Bilder, um sie echten Bildern gegenüberzustellen. Um etwas zu sagen, zu kommentieren, was die richtigen Bilder nicht tun. Man muss die Werkzeuge aus Silicon Valley nicht verdammen. Man kann sie nutzen, ihre Programmierung umgehen und so am Gegenalgorithmus arbeiten.

Interview: Christian Kaserer, Wien