

ALEXANDER KLUGE (2025).

Sand und Zeit.

Bilderatlas.

Berlin: Suhrkamp. 168 Seiten.

„Wenn ich gegen das Realitätsprinzip, gegen das, was die Realität mir antut, Protest erhebe, bin ich realistisch. Ich bin also realistisch aus einem anti-realistischen Grund.“ – dieser Aphorismus von Alexander Kluge, der im März 2026 im Alter von 94 Jahren verstarb, markiert prägnant die epistemologische Spannung, die sein Werk durchzieht. Der Hinweis, dass seine Denkbewegungen, seine spezifische Weise, Wahrnehmung zu reorganisieren, fehlen werden, ist keine bloße Floskel. Eine vollständige Würdigung seines Schaffens würde den Rahmen sprengen; exemplarisch seien daher nur zentrale Bezugspunkte genannt: Als Unterzeichner des Oberhausener Manifests setzte Kluge 1962 ein programmatisches Signal für den Neuen Deutschen Film und prägte dessen Entwicklung maßgeblich mit. Seine Regiearbeit *Abschied von Gestern* (1966) gilt als stilbildend. In der Auseinandersetzung mit der Frankfurter Schule, insbesondere mit Theodor W. Adorno, konzipiert Kluge Medien nicht als neutrale Übertragungsinstanzen, sondern als strukturierende Dispositive von Macht und Erfahrung. Gemeinsam mit Oskar Negt entwickelt er das Konzept der Gegenöffentlichkeit, das bis heute einen zentralen Referenzpunkt medien- und sozialwissenschaftlicher Theoriebildung darstellt.

In seinem letzten Buch *Sand und Zeit* verweigert Kluge wie gewohnt die Rolle eines Erzählers im konventionellen Sinn; treffender erscheint die Charakterisierung als Aufzähler. Seine Schreibweise folgt einer Poetik der Montage als Arrangement heterogener Fragmente, als Aggregation von Stimmen, als Kartographie von Brüchen. Lineare Narration wird zugunsten einer gleichrangigen Anordnung aufgegeben, in der persönliche Erinnerungen, historische Versatzstücke, Interviews und fiktive Miniaturen parataktisch nebeneinanderstehen. Kluge selbst verweist auf Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* (*Mnemosyne. Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*) als methodisches Paradigma. Ergänzend ließe sich an Kluges *Kriegsfibel 2023* (2023) erinnern, bei der Bert Brecht als Referenzfigur fungiert. Der Bilderatlas eröffnet mit einem gegenwärtigen Kriegsschauplatz – Gaza – und exponiert die nahezu absurd erscheinende Destruktion dieses Raums. Das erste Bild zeigt Häuserruinen „zwischen zerstörtem Sand in Gaza-Stadt“ (S. 15). Es folgen arrangierte Szenen der Schlacht von Hattin (4. Juli 1187) durch Plastikfiguren, in der Kreuzritter und Sarazenen aufeinandertreffen. Die comichaft anmutende Montage wird durch KI-generierte Bilder erweitert, die das dokumentarische Material ins Science-Fiction-Hafte transponieren. In dieser Konstellation operiert Kluge wie ein Filmemacher: Er vertraut auf die Eigenlogik der Bilder und ergänzt sie durch oft lakonisch wirkende Legenden (oder Zwischentitel?): „Über 800 Jahre sind es seit der Schlacht von Hattin. Auf

die nächsten 1000 Jahre warten wir.“ (S. 19) Der zeithistorisch problematische Sprung bleibt ästhetisch funktional, provoziert jedoch eine zentrale Frage: Ist eine Reflexion über Gaza ohne explizite Positionierung legitim? Handelt es sich um Fotoinstallationen, deren Bedeutung primär metaphorisch zu lesen ist? Und lässt sich eine solche Darstellung von ihrem konkreten Anlass – den Verbrechen der Hamas vom 7. Oktober 2023 – ablösen? Die Rahmung als „Beschreibung einer Einzelheit“ (S. 11) fungiert dabei als programmatische Verengung und zugleich als methodische Setzung.

Kluge vermeidet explizite Stellungnahmen zu aktuellen Konflikten wie Gaza oder dem Krieg in der Ukraine. Stattdessen etabliert er thematische Konstellationen, die historische Relationen sichtbar machen und unterschiedliche Temporalitäten verschränken. Sein Schreiben bleibt bewusst hybrid: intermedial, dokumentarisch und zugleich theoretisch reflektiert. Die Texte operieren im Spannungsfeld von Erzählung, Essay, Reportage und Theorie, ohne sich einer dieser Formen vollständig zu unterwerfen: „Das von Artillerie zerwühlte Schlachtfeld ist leer / Selbst die besten Kameras können diesen Krieg nicht ‚direkt‘ filmen.“ (S. 62) Man möchte den von Kluge zitierten Friedensschlüssen und der darin aufscheinenden Generosität gerne Glauben schenken, doch das eingangs formulierte Realitätsdilemma setzt diesem Wunsch Grenzen. Was ist etwa an Velázquez' Gemälde *Die Übergabe von Breda* (1635) historisch, was metaphorische Wunschvorstellung?

Sand und Zeit folgt einer Montagelogik, die an filmische Schnittverfahren erinnert. Die fragmentarische Komposition suspendiert kausale Verknüpfungen zugunsten einer offenen Form, in der Sinn nicht vorgegeben, sondern im Akt der Rezeption erzeugt wird. Damit verschiebt sich die Verantwortung für Kohärenz partiell auf die Leser*innen – ein Verfahren, das gleichermaßen produktive Anschlussmöglichkeiten wie Ablehnung generieren kann. Konstitutiv ist ferner die Überblendung von Faktualität und Fiktionalität. Historische Ereignisse und reale Akteure werden mit erfundenen Elementen kombiniert, wodurch ein epistemischer Schwebezustand entsteht. Dieser destabilisiert eindeutige Wahrheitsansprüche und lenkt den Blick auf die Konstruktionsbedingungen von Geschichte und Erinnerung. Auch auf der Ebene der Sprache realisiert sich dieses Verfahren. Kluges Stil ist reduziert, präzise und lakonisch; rhetorische Ornamentik tritt zurück zugunsten einer scheinbar protokollarischen Diktion, die jedoch durch Kontextverschiebungen unterlaufen wird: „Wenn man sich um drei Buchstaben verschreibt, wird aus dem Titel von Martin Heideggers Hauptwerk, *Sein und Zeit*, der Titel *Sand und Zeit*.“ (S. 167) Die theoretische Fundierung seines Schreibens bleibt dabei stets präsent. Fragen nach Geschichtsschreibung, Öffentlichkeit und Erfahrungsproduktion werden kontinuierlich reflektiert. Das Konzept der Gegenöffentlichkeit fungiert als Leitkategorie, die alternative Modi des Erzählens und Erinnerns eröffnet und dominante Narrative irritiert: „Wenn hier im Bilderatlas Bilder und Mythen aus der Antike herangezogen werden,

geht es trotzdem immer um gegenwärtige Erfahrung. Die Erzählform unserer heutigen Öffentlichkeit sind in einer gründlichen Nacherzählung des 21. Jahrhunderts nicht geübt. So bleibt der Bilderatlas eine Baustelle oder Werkstatt.“ (S. 164) Erzählen erscheint vor diesem Hintergrund notwendigerweise selektiv: Es impliziert Auswahl, Rahmung und Perspektivierung. Auch dokumentarische Verfahren sind nicht frei von impliziten Setzungen. Der Bezug auf Gaza macht sichtbar, wie sich gegenwärtige Konflikte in *longue-durée*-Strukturen einschreiben; Figuren wie Hannibal verweisen auf die Persistenz historischer Imaginationen. Bezüge zu Leonardo da Vinci (*Schlacht von Anghiari*) und Diego Velázquez (*Die Übergabe von Breda*) demonstrieren darüber hinaus, wie Kunst unterschiedliche Zeitdimensionen überlagert und Vergangenheit in der Gegenwart aktualisiert.

Kluges Strategie besteht darin, normative Festlegungen möglichst zu suspendieren. Die offene Form lässt Widersprüche bestehen, ohne sie synthetisch aufzulösen, und exponiert so die Gemachtheit jeder Darstellung. Diese Verweigerung hat jedoch ihren Preis: Gerade bei konflikthafte Themen kann sie als Ausweichen oder Relativierung gelesen werden. Das Bedürfnis nach Orientierung kollidiert hier mit einem ästhetisch-theoretischen Programm, das Orientierung systematisch unterläuft. Ob diese Spannung produktiv ist, bleibt eine offene Frage – klug(e) ist sie in jedem Fall. Mit *Sand und Zeit* liegt – von möglichen Nachlasspublikationen abgesehen – das letzte Buch Alexander Kluges vor. Sein Fortwirken als intellektuelle Referenz ist kaum in Zweifel zu ziehen. Oder, mit seinen eigenen Worten formuliert: „Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind.“

GÜNTER KRENN
Wien