

Insofar as Alexander Kluge is a realist, his realism has always been one of potentiality rather than of actuality. Any *Abbildrealismus* is rejected. Kluge's comments from a 1974 interview are as relevant as ever in the context of his recent works:

What you notice as realistic, given the way our senses have been educated, is not necessarily or certainly real. The potential and the historical roots and the detours of possibilities also belong to reality. The realistic result, the actual result, is only an abstraction that has murdered all other possibilities for the moment. But these possibilities will recur. Which is why I don't believe too much in documentary realism: because it doesn't describe reality. The most ideological illusion of all would be to believe that documentary realism is realism.¹

Such a documentary realism would be complicit with the 'assault of the present on the rest of time', if by present *Gegenwart* we understand a consensual reality enshrined in facticity.² However, such a conception of *Gegenwart* would limit it to what Raymond Williams called the dominant culture. Williams would insist that any historical moment is never fully accounted for by dominant forms, and that – in addition to *residual* forms – there are always *emergent* ways of seeing, feeling, and doing. Even more tentatively, there are forms of

1 Quoted from Jan Dawson: 'Interview: Alexander Kluge', *Film Comment* November–Dezember 1974, <https://www.filmcomment.com/article/a-blast-from-the-past-alexander-kluge-interview/>, accessed 6 October 2023.

2 *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* 1985, translated as *The Assault of the Present on the Rest of Time*, is one of Kluge's great film titles.

3 See Raymond Williams: *Marxism and Literature* (Oxford/New York 1977), 121–7. Ibid., 126.

4 Zoom conversation with Alexander Kluge, September 2023.

5 Alexander Kluge: *Learning Processes with a Deadly Outcome*, Christopher Pavsek (Durham, NC, 1996), 1–53.

6 *Krieg ist das Ende aller Pläne* – *Der Schließen-Plan von 1905* War Is the End of All Plans: The 1905 Schließen Plan is the title of a short detp.tv film by Kluge from 2007. The film with Helge Schneider as Napoleon discussed in the text is *Ein scharfes Auge*, detp.tv, 2013, <https://www.detp.tv/filme/ein-scharfes-auge/>, accessed 17 November 2023.

7 See Georges Didi-Huberman's exhibition catalogue *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, or

Potential Images, Alternate Histories

pre-emergence that most of us will be blind to for much of the time.³ Or, as Alexander Kluge would say, at any moment there are futures that are waiting to be born – biding their time, as it were.⁴

Today, Kluge is working with the very AI technology that inspires anguished and panicked media discourse on the end of photography and film as realistic media through the proliferation of deep-fakes. For Kluge, the issue is ultimately not so much one of 'facts' versus 'fakes' as of actuality and potentiality. His time-images engage with history not as a chronological series of verifiable events but as a set of possibilities, most of which are still awaiting realization. The crucial emblem of this conception of history in Kluge's work is the military battle, from the Napoleonic era to World War II – and indeed into the future, as in Kluge's late 1960s and early 1970s science-fiction works, in which the Earth is destroyed during the 'Black War' of 2011–15.⁵ *Krieg ist das Ende aller Pläne* – plans crumble in the reality of the battlefield, and when Kluge has Helge-Schneider-as-Napoleon recount the Russian campaign as a shaggy-dog story in which unsuitable boots and frozen feet come into view as historical actors, this is also a way of acknowledging all the roads not taken, literally and metaphorically.⁶

To realize such short films as *Digitale Kommentare zu dem Bild Triumphaler Einzug von Henri IV in Paris* von Peter Paul Rubens and *24 digitale Veränderungen zu zwei Bildern von Friedrich dem Großen*, Kluge used the AI image-generator Stable Diffusion to generate variations on – mutations of – certain historical images (Figs. 1–4). Adding some indirect questions, rather than direct prompts, Kluge uses the AI as a camera for potential images, spawning, for instance, one in which Frederick the Great boasts tiger-like teeth. The other film is a montage of oneiric and at times nightmarish variations of Rubens's large oil sketch showing the triumphal entry of Henri IV in 1594, which Rubens was later commissioned to commemorate in oil.

Kluge applies the term *Kommentare* not to texts commenting on images but to images responding to other images, resulting in a constellation in which images critique and relativize each other. This is an art of variation, of permutation. But variation of what? In the case of the *Friedrich* film, Kluge selected two portraits on which the Prussian king had no influence that were not part of the series of stereotyped portraits of the sovereign: a portrait of Frederick as a child and his death mask. In the Western tradition the cast – *der Abguss, l'empreinte* – is perhaps the ultimate fantasy of realism, of the image as index of the real.⁷ Kluge is

Insofern Alexander Kluge ein Realist ist, war sein Realismus stets einer des Möglichen, nicht einer des Wirklichen. Jeglichen Abbildrealismus lehnt er ab. Im Kontext seiner jüngsten Arbeiten scheint sein Kommentar aus einem Interview im Jahr 1974 immer noch aktuell:

Was wir aufgrund der Art, wie unsere Sinne geschult sind, als realistisch wahrnehmen, ist nicht notwendigerweise oder mit Sicherheit real. Zur Realität gehören auch das Potenzial und die historischen Wurzeln und alle Umwege des Möglichen. Das realistische, das tatsächliche Ergebnis ist nur eine Abstraktion, die alle anderen Möglichkeiten des betreffenden Augenblicks eliminiert hat. Doch diese Möglichkeiten kommen wieder. Deshalb habe ich kein allzu großes Vertrauen in einen dokumentarischen Realismus: Der beschreibt nicht die Wirklichkeit. Die ideologischste aller Täuschungen wäre zu glauben, der dokumentarische Realismus sei ein Realismus.¹

Ein solcher dokumentarischer Realismus wäre verstrickt in den *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*,² wenn wir mit „Gegenwart“ eine konsensuelle, im Faktischen verankerte Wirklichkeit fassen. Ein solches Verständnis würde die Gegenwart allerdings auf das einengen, was Raymond Williams als „dominante Kultur“ bezeichnet hat. Williams würde darauf bestehen, dass ein historischer Moment nie vollständig aus den *dominierenden* Formen erklärt werden kann und dass es stets auch *residuale* Formen

1 Zit. n. Jan Dawson: Interview: Alexander Kluge. In: *Film Comment* November–Dezember 1974, online unter: <https://www.filmcomment.com/article/a-blast-from-the-past-alexander-kluge-interview/> (9.11.2023). Übers. CK.

2 *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* 1985 ist einer von Kluges großartigen Filmtiteln. In der englischsprachigen Fassung lief der Film auch unter dem Titel *The Blind Director*.

3 Vgl. Raymond Williams: *Marxism and Literature*, Oxford/New York 1977, S. 121–127, hier bes. S. 126.

4 Zoom-Gespräch mit A. Kluge im September 2023.

5 Alexander Kluge: *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*. In: Ders.: *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, Frankfurt am Main 1973, S. 252–292.

6 *Krieg ist das Ende aller Pläne* – *Der Schließen-Plan von 1905* ist der Titel eines Kurzfilms für detp.tv von Alexander Kluge aus dem Jahr 2007. Der genannte Film mit Helge Schneider als Napoleon

Mögliche Bilder, alternative Geschichten

sowie *emergente*, im Entstehen begriffene Weisen des Sehens, Fühlens und Handelns gibt. Noch provisorischer und verletzlicher sind prämergente Formen, für welche die meisten von uns meist blind sind.³ Oder, wie Alexander Kluge sagen würde: Es gibt in jedem Moment Zukünfte, die darauf warten, geboren zu werden – die sozusagen auf ihre Zeit warten.⁴

Heute arbeitet Kluge mit genau den Technologien der Künstlichen Intelligenz, die in den Medien sorgenvolle, mitunter panische Diskussionen auslösen: Die Verbreitung von „Deep Fakes“ führe zum Ende von Fotografie und Film als Medien des Realismus. Für Kluge liegt das Problem nicht so sehr in der Gegenüberstellung von „Fakt“ und „Fake“, sondern zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen. Seine Zeit-Bilder befassen sich mit Geschichte nicht als einer chronologischen Folge überprüfbarer Fakten, sondern als einer Reihe von Möglichkeiten, deren überwiegende Zahl noch der Verwirklichung harret. Das entscheidende Emblem dieses Geschichtsbegriffs ist in Kluges Werk die militärische Schlacht, von der Zeit Napoleons bis zum Zweiten Weltkrieg – und weiter bis in die Zukunft, wie es seine Science-Fiction-Werke der späten 1960er und frühen 1970er Jahre zeigen, in denen die Erde im „Schwarzen Krieg“ der Jahre 2011 bis 2015 zerstört wurde.⁵ *Krieg ist das Ende aller Pläne*: Diese zerbrechen an der Wirklichkeit des Schlachtfelds, und wenn Kluge Helge Schneider als Napoleon den Russlandfeldzug als endlosen, pointenfreien Witz erzählen lässt, in denen ungeeignete Stiefel und erfrorene Füße als historische Aktanten ins Bild rücken, so dient dies, buchstäblich und metaphorisch, auch der Würdigung aller nicht gegangenen Wege.⁶

Bei der Produktion von Kurzfilmen wie *Digitale Kommentare zu dem Bild „Triumphaler Einzug von Henri IV in Paris“ von Peter Paul Rubens* oder *24 digitale Veränderungen zu zwei Bildern von Friedrich dem Großen* verwendet Kluge den Text-zu-Bild-Generator Stable Diffusion, um Varianten – oder Mutationen – bestimmter historischer Bilder zu erzeugen (Abb. 1–4). Indem er dem Generator keine direkten „prompts“, sondern indirekte Fragen eingibt, setzt Kluge die Künstliche Intelligenz als Kamera für Möglichkeits-Bilder ein – zum Beispiel eines mit Friedrich dem Großen, der tigerartige Zähne fletscht. Der andere Film ist eine Montage (alb-)traumhafter Variationen von Rubens' großformatiger Ölskizze vom Einzug Henris IV. in Paris im Jahr 1594, den Rubens Jahre später als Auftragsarbeit in Öl festhielt.



Abb./ Figs. 1–4: Alexander Kluge, *Digitale Kommentare zu dem Bild „Triumphaler Einzug von Henri IV. in Paris“ von Peter Paul Rubens* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

interested in extrapolations or exaggerations on the basis of such images, with Stable Diffusion picking up on traits and traces that may be imperceptible to the human eye – just as, for Walter Benjamin, the camera revealed an optical unconscious.

The case of the Rubens film is rather different. As a multimedia propaganda artist rather than a 'pure' painter in the post-Romantic sense, Rubens led a team of artists and artisans to design an arch and other decorations for Cardinal-Infante Ferdinand's 1635 triumphal entry into Antwerp – a partial reconstruction of which is shown in the Akademie in proximity to Kluge's *Henri IV* film. For such an artist, 'representation' is not meek mimesis but a set of techniques for structuring and ennobling – for heightening and intensifying – the real in accordance with a range of conventions and rules. In Rubens's Baroque register, a painting commemorating Henri's entrance is certainly no 'documentation' of a historical event; his painterly rendition of Henri's triumphal entry puts the sovereign in a world of aerial sprites and river gods. As in Rubens's great cycle about the life of Marie de' Medici (Henri's wife/widow, who also commissioned the *Entry*), the king is surrounded by allegorical figures and mythological or supernatural beings. On the large oil sketch, all these figures are indicated with painterly gestures that are either exacerbated or smoothed over by Stable Diffusion. Some images are *Nachtstücke* that look like the work of an 1830s *juste milieu* painter who has spent sleepless nights reading French translations of E. T. A. Hoffmann.

In these two films, history is not some prior reality that is awaiting representation. Rather, the production of images of these two sovereigns was part of the historical process, in an attempt to control it by creating normative and dominant representations. In that sense, Kluge's variations and 'comments' are emergent or dormant alternatives. They again substantiate Philipp Ekardt's remark that certain works by Kluge constitute 'a critique of the normative power of facticity' and that 'what Kluge redeems here from former days and works is their potential for future difference'. More precisely, as Eckhardt noted, 'the category of possibility, understood as a potential, and, as such, unrealized anticipation of a later present, is assigned to the past'.⁸ This past cannot be reduced to chronology, to

the later book version of Didi-Huberman's catalogue text, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (Paris, 2008).

⁸ Philipp Ekardt, *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge* (Cambridge, MA/London, 2018), 195.

Den Begriff „Kommentare“ verwendet Kluge hier nicht für Texte, die Bilder kommentieren sollen, sondern für Bilder, die auf andere Bilder antworten, was zu einer Konstellation führt, bei der Bilder sich wechselseitig kritisieren und relativieren. Es ist eine Kunst der Variation, der Permutation. Doch was wird variiert? Im Fall des Films zu Friedrich dem Großen hat Kluge zwei Porträts ausgewählt, auf die der preußische König keinen Einfluss hatte, die also nicht zu der Reihe stereotypisierter Herrscherporträts zählten: ein Kinderporträt und die Totenmaske Friedrichs. In der westlichen Tradition ist der Abguss wohl die ultimative Fantasie eines Realismus, in der das Bild als Index des Realen fungiert.⁷ Kluge interessieren die Ausgestaltungen oder Übertreibungen auf Grundlage genau dieser Bilder, wobei Stable Diffusion für das menschliche Auge unsichtbare Züge und Spuren aufgreift, so wie für Walter Benjamin die Kamera ein optisches Unbewusstes freilegen konnte.

Bei dem Rubens-Film liegen die Dinge anders. Als multimedialer Propagandist und eben nicht „reiner“ Maler im postromantischen Sinne gestaltete Rubens 1635 an der Spitze einer Gruppe von Künstlern und Handwerkern den Triumphbogen und andere Gelegenheitsarchitekturen für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen – eine teilweise Rekonstruktion ist in der Ausstellung der Wiener Akademie neben Kluges *Henri-IV*-Film zu sehen. Für solch einen Künstler ist „Repräsentation“ nicht sanfte Nachahmung, sondern ein Set von Techniken zur Strukturierung und Veredelung, zur Überhöhung und Intensivierung des Realen, in Abstimmung mit einem Korpus von Konventionen und Regeln. In Rubens' barockem Bezugsfeld ist die malerische Darstellung von Henris Einzug sicherlich nicht als „Dokumentation“ eines geschichtlichen Ereignisses gedacht; seine malerische Umsetzung des triumphalen Einzugs Henris IV. versetzt den Herrscher in eine Welt der Luftgeister und Flusssgötter. Wie in Rubens' großem Zyklus über

ist *Ein scharfes Auge*, dctp.tv, 2013, <https://www.dctp.tv/filme/ein-scharfes-auge> (17.11.2023).

⁷ Vgl. Georges Didi-Huberman Ausst.-Kat. *L'Empreinte* (Centre Georges Pompidou, Paris 1997) oder Didi-Huberman Katalogtext *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (Paris 2008).

⁸ Philipp Ekardt: *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge*. Cambridge, MA/London 2018, S. 195. Übers. CK.

das Leben der Maria de' Medici (Henris Ehefrau/Witwe, die auch Auftraggeberin des *Einzugs* war) sieht man den König von allegorischen Figuren und mythologischen oder übernatürlichen Wesen umgeben. Auf der großen Ölskizze sind alle diese Figuren in malerischen Gesten angedeutet, die durch den Einsatz von Stable Diffusion zugespitzt oder verwischt wurden. Bei einigen der Bilder handelt es sich um *Nachtstücke*, die an das Werk eines *Juste-Milieu*-Malers der 1830er Jahre denken lassen, der sich vielleicht mit der Lektüre französischer Übersetzungen E.T.A. Hoffmanns die Nächte um die Ohren schlug.

In beiden Filmen ist Geschichte keine bereits vorhandene Realität, die nur noch ihrer Darstellung bedarf. Vielmehr war die Produktion von Bildern der beiden Souveräne Teil des historischen Prozesses, als Versuch ihn zu kontrollieren durch die Herstellung normativer und dominanter Darstellungen. In diesem Sinne sind Kluges Variationen und „Kommentare“ im Entstehen begriffene oder noch ruhende Alternativen. Sie bestätigen wiederum Philipp Ekardts Bemerkung, dass manche von Kluges Werken eine „Kritik an der Normativität des Faktischen“ formulieren und dass, „was Kluge hier aus vergangenen Tagen und Werken herüberrettet, deren Potenzial für zukünftige Differenz“ sei. Genauer gefasst, wird hier, wie Ekardt schreibt, „die Kategorie der Möglichkeit, verstanden als potenzielle und als solche nicht verwirklichte Vorwegnahme einer späteren Gegenwart, in die Vergangenheit versetzt“.⁸ Diese Vergangenheit lässt sich nicht auf eine Chronologie, auf den bloßen *chronos* reduzieren. Die Möglichkeit ist das Ende alles Chronologischen.

Natürlich täuschen die Filme nicht vor, dass sie vollständige Verwirklichungen eines nicht eingeschlagenen Weges seien, als eine Art historischer Deep Fake. Wie Kluges DVD-Box *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008) eine facettenreiche Untersuchung in Form einer aufwendigen essayistischen Montage ist, die fragt, was es bedeuten könnte, Sergej Eisensteins Idee für eine Filmversion von Marx' *Kapital* unter komplett veränderten wirtschaftlichen, politischen und technologischen Gegebenheiten wieder aufzugreifen, so zeigen uns Kluges KI-Kurzfilme Montagen möglicher Bilder, die niemals zu verfestigter Faktizität gerinnen. Sie bleiben verlockend kontrafaktisch. Zu Kluges Referenzen zählt auch Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne*, und in seinem eigenen, verzeitlichten Atlas geht es gerade um die Zwischenräume zwischen den Bildern.



mere *chronos*. Possibility is the end of all chronology.

Obviously, these films do not pretend to be a full actualization of the path not taken, like some kind of historical deepfake. Just as Kluge's 2008 DVD set *News from Ideological Antiquity* is a multifaceted examination, by way of an elaborate essayistic montage, of what it might mean to take up Sergei Eisenstein's idea for a film version of Marx's *Capital* under vastly different economic, political, and technological conditions, so Kluge's AI film shorts present montages of potential images that never fully congeal into hardened facticity. They remain tantalizingly counterfactual. If one of Kluge's references is Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, his own temporalized atlas is precisely about the interstices between the images.

In the arsenal of techniques of power, pictorial representation and the military plan can be juxtaposed as two distinct ways of modelling the real. In Kluge's film *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (2023), we see a battle staged with toy soldiers. These are products of the nineteenth century in a twofold sense: with their carefully designed costumes and aprons, the better tin soldiers are exponents of the historicism that marked nineteenth-century visual and material culture; and, on the other hand, as pawns that enabled generations of children(boys) to replay historical battles, with the same or different outcomes, or to imagine new ones. This kind of child's play reflects the elaboration of the *Kriegsspiel* by the Prussian military command in the decades after the Napoleonic Wars. Such war games were exercises in tactical and strategic intelligence under conditions of simulated contingency, attempting to make the battlefield as a spatio-temporal site more navigable and controllable – with varying degrees of success (Figs. 5–14).

In the title of Kluge's film, the phrase 'Szene mit...' indicates that the toy soldiers have here settled into a *tableau*; pictorial or theatrical staging has trumped the enacted event. However, Kluge once again introduces variations, mutations, comments. The compositional structure of the scene remains mostly the same, but the idiom morphs into different registers – at times that of a kind of apocalyptic science-fiction tableau that hints at H. R. Giger, *Terminator*, and certain Marvel outings, without ever settling into anything very determinate.

Horses – those life forms whose labour capacity has long been weaponized – are decomposed and recomposed here, and in other Klugean AI pieces. They are decidedly unacademic

Abb./ Figs. 5, 6: Alexander Kluge, *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge



Abb./ Figs. 7–10: Alexander Kluge, *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (Filmstills / Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

Im Arsenal der Herrschaftstechniken könnte man die bildliche Darstellung dem militärischen Schlachtplan als einen zweiten Weg zur Modellierung des Realen gegenüberstellen. In Kluges Film *General, Pferd und Schlacht. Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (2023) werden wir Zeug:innen einer inszenierten Schlacht zwischen Spielzeugsoldaten. Diese sind in zweifacher Hinsicht Produkte des 19. Jahrhunderts. Mit ihren sorgfältig nachgeahmten Kostümen und Waffen sind die besseren Zinnsoldaten Vertreter des Historismus, der die visuelle und materielle Kultur jenes Jahrhunderts kennzeichnet; andererseits haben diese Figuren es Generationen von Kindern (Jungen) erlaubt, historische Schlachten mit dem tatsächlichen oder einem anderen Ausgang nachzuspielen oder sich neue Schlachten auszudenken. Solche Kinderspiele sind Echos des Kriegsspiels, das in den Jahrzehnten nach den napoleonischen Kriegen durch die preußische Militärführung entwickelt worden war. Diese Kriegsspiele waren Übungen in taktischer und strategischer Intelligenz unter Bedingungen einer simulierten Kontingenz, mit denen – mit unterschiedlichem Erfolg – versucht wurde, das Schlachtfeld als raumzeitlichen Ort leichter navigierbar und kontrollierbar zu machen (Abb. 5–14).

Im Titel von Kluges Film deutet die Formulierung „Szene mit ...“ an, dass die Spielzeugsoldaten sich hier in ein *Tableau* eingefügt haben; die maleische oder theatralische Inszenierung übertrifft das gespielte Ereignis. Doch auch hier bringt Kluge wieder Variationen, Mutationen, Kommentare ein. Die kompositorische Struktur der Szene bleibt weitgehend die gleiche, aber die Bildsprache mutiert in andere Bezugswörter – manchmal auch in das eines apokalyptischen Science-Fiction-Tableaus, das an HR Giger, den *Terminator* oder manche Marvel-Filme erinnert, ohne sich je wirklich auf etwas festzulegen.

Pferde – jene Lebewesen, deren Arbeitsvermögen lange zur Waffe gemacht wurde – werden hier und in anderen KI-Werken Kluges zerlegt und wieder neu zusammengesetzt. Es sind ganz und gar unakademische Pferde.⁹ Große Teile der Geschichte wurden wesentlich durch Pferde geprägt. Im Jahr 1988 verspottete der Sänger Mark E. Smith in einer Ballettproduktion zum Gedenken an Williams und Marys Glorreiche Revolution von 1688 das Publikum mit den höhnischen Sätzen: „They rode over peasants like

9 Georges Bataille: *Le cheval académique*. In: *Documents*, Bd. 1, Nr. 1 (April 1929), S. 27–31.

horses.⁹ Much of history has been equestrian. In 1988, in a ballet production commemorating William and Mary's Glorious Revolution of 1688, singer Mark E. Smith sneeringly hectored audiences: 'They rode over peasants like you! They rode over peasants like you! And their horses loved them too!'¹⁰ What emerges in this rant is the possibility of a *history from below*, from those under the horses' hoofs, from the vantage point of subjugated subjects. What images or questions to feed into Stable Diffusion? What about images that were never produced in the first place, or were lost? How to produce comments on potential histories that escaped the Warburgian archive, and the Western cultural archive more broadly – or were rejected from it?

Questions proliferate. I will stop here, somewhat arbitrarily. Alexander Kluge compresses and stretches time, often all at once. *70.000 Jahre wie ein Tag*.¹¹ These short films take time to process; they linger and invite returns. They are marvellous little time bombs.

9 Georges Bataille, 'Le cheval académique', *Documents*, 1/1 (April 1929), 27–31.

10 *I Am Curious, Orange* was a collaboration between choreographer Michael Clark and the group The Fall; the band released a soundtrack album under the title *I Am Curious Oranj*. The quoted lyrics are from the track *Kurious Oranj*.

11 *70.000 Jahre wie ein Tag*, or *70,000 Years Like a Single Day* was the title of Kluge's 2014 exhibition at the Deutsche Kinemathek in Berlin. The larger number in the title refers to the span of human history.



Abb./Figs. 11–14: Alexander Kluge, *General, Pferd und Schlacht: Digitale Veränderungen zu einer Szene mit Zinnsoldaten* (Filmstills/Film stills), 2023, Courtesy Alexander Kluge

you! They rode over peasants like you! And their horses loved them too!¹⁰ In dieser Suada zeichnet sich die Möglichkeit einer *Geschichte von unten* ab, der Geschichte von denen unter den Pferdehufen, aus dem Blickwinkel der unterdrückten Subjekte. Mit welchen Bildern, mit welchen Fragen soll man Stable Diffusion füttern? Was ist mit den Bildern, die nie hergestellt wurden oder verloren gingen? Wie lassen sich potenzielle Geschichten kommentieren, die Warburgs Archiv oder auch dem gesamten westlichen Kulturarchiv entgangen sind – oder aus diesem ausgeschlossen wurden?

Eine Fülle von Fragen. Dennoch halte ich hier inne, vielleicht etwas willkürlich. Alexander Kluge verdichtet und dehnt Zeit, oft beides gleichzeitig. *70.000 Jahre wie ein Tag*.¹¹ Man braucht Zeit, um diese Kurzfilme zu verarbeiten. Sie setzen sich fest und laden zum Wiederkommen ein. Es sind wunderbare kleine Zeitbomben.

10 *I Am Curious, Orange* war eine Zusammenarbeit zwischen dem schottischen Tänzer und Choreografen Michael Clark und der britischen Gruppe The Fall; die Band hat ein Soundtrack-Album unter dem Titel *I Am Curious Oranj* veröffentlicht. Der zitierte Text stammt aus dem Song *Kurious Oranj*.

11 *70.000 Jahre wie ein Tag* war der Titel von Alexander Kluges Ausstellung, die 2014 in der Deutschen Kinemathek in Berlin stattfand. Die größere Zahl bezieht sich auf die Dauer der Menschheitsgeschichte.