

# Das Kapital – digital

## Materialistische Theorie als Kunst in Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*

Regine Prange

**Abstract** In ihrer hybriden Konstellation präsentieren alle Teile des 570 Minuten langen Essayfilms *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008), zu dem Gespräche, Lesungen, Spielszenen, Collagen aus Grafik, Malerei, Fotografie und Film sowie Schrifttafeln und Textdateien gehören, Rezeption und Reflexion von Marx' Werk und thematisieren zugleich die Frage nach der spezifischen Erkenntniskraft und politischen Macht der (Film-)Kunst. Alexander Kluge nutzt das Medium der DVD für eine Radikalisierung seines schon in den 1960er Jahren entwickelten filmischen Montageverfahrens als realistischer, an Sergej Eisenstein, aber auch Dsiga Vertov geschulter Methode. Sein *Kapital*-Film kündigt die Grenze zwischen materialistischer Theorie und künstlerischer Form auf, indem er die konkrete „Performance“ Marx'scher Begriffe und Argumente durch Text, Sprache, Bild und Musik in eine Gesamtmontage einbettet, welcher er als solcher die genuine Theoriearbeit überträgt. Der hier vorgelegte Text nähert sich dem Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike* über seinen Bezug zu Eisenstein und erörtert seinen Gehalt vor dem Hintergrund von Kluges medienpolitischer Öffentlichkeitsarbeit und seiner mit Oskar Negt entwickelten „Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft“, die hier als eine ästhetische Theorie des künstlerischen Realismus gedeutet wird, als eine Reflexion des Philosophen über den Künstler Kluge.

**Keywords** Politische Ästhetik, Realismus, Montage, Intermedialität, Interviewkunst, Karl Marx, Sergej Eisenstein, Dsiga Vertov, Oskar Negt

### Montage als realistische Methode: Von Eisensteins „Kinofizierung“ zu Kluges „DVDisierung“ des *Kapital*

Alexander Kluges auf drei DVDs gespeicherter Film *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital* (2008) knüpft an das in Arbeitsnotizen der Jahre 1927 und 1928 niedergelegte Projekt Sergej Eisensteins zur „Kinofizierung“ des Marx'schen Hauptwerks *Das Kapital* an,<sup>1</sup> welches er kommentiert und als eigenständiges Projekt weiterführt — in einem Format, das die heterogene Gestalt einer Nachrichtensendung auf verfremdende Weise nachahmt. Die digitale Technologie dient

hierbei einer Erweiterung jener intellektuellen Montageteknik, die Eisenstein (Abb. 1) als das einschlägige künstlerische Mittel erschlossen hat, den Film zu einem Vehikel historisch-materialistischer Erkenntnis zu qualifizieren. Kluges Montage versteht sich wie die Eisensteins als „realistische Methode“.<sup>2</sup> Kapitalismuskritik, hierin ist er sich mit den Vertretern des russischen Revolutionskinos über den weiten historischen Abstand hinweg und bei aller Differenz des gesellschaftlichen Kontextes einig, kann nicht angemessen im Rahmen der aristotelischen Vorschrift einer ganzheitlichen Narration geübt werden, deren Katharsis-Idee nicht auf Überschreitung, sondern

1



**Abb. 1** Eisenstein beim Schneiden seines Films *Oktober* (1928). Aus: Alexander Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital* (DVD-Booklet, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008), 11.

auf Anerkennung der gegebenen politischen Ordnung zielt. Nicht die Zusammenstimmung von Bildern, Tönen und Texten zu einem sich der Einfühlung anbietenden Ganzen, sondern die irritierende Naht zwischen den filmischen Segmenten, ob zwischen den Einstellungen oder schon innerhalb der Einstellung selbst, evoziert auf Seiten der Rezeption ein gedankliches Erschließen sachlicher, gesellschaftlicher Zusammenhänge. Diese von Eisenstein angestrebte intellektuelle Kraft der filmischen Form erneuert Kluge durch die multimediale Form seines „unreinen Kinos“<sup>3</sup> für die Gegenwart. Zunächst also ist Eisensteins Projekt zu würdigen, bevor seine Aneignung durch den Schriftsteller, Filmemacher und Medienpolitiker Kluge diskutiert werden kann.

### Eisensteins Notate

Eisenstein hatte in *Oktober*, dem 1927 vollendeten Auftragswerk für das zehnjährige Jubiläum der Revolution, zum Unmut auch mancher Kritiker im eigenen Land eine weitgehende Auflösung der in *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) noch rudimentär erhaltenen Narration vorgenommen. Durch das „völlige Abrücken von Faktum und Anekdote“<sup>4</sup> sollte die nun projektierte Verfilmung des *Kapital* erst recht der hier gefundenen neuen Filmform die Befähigung zur Ausbildung einer dem wissenschaftlichen Denken ebenbürtigen audiovisuellen Form verleihen und die Marx'sche Methode in eine kinematografische Dynamik überführen. Der von Eisenstein gebrauchte Ausdruck „Kinofizierung“<sup>5</sup> ist dem Terminus „Elektrifizierung“ nachgebildet und formuliert somit, gemäß Lenins instrumenteller Parallelisierung von Sozialismus und technologisch-industriellem Fortschritt, den Anspruch auf eine der ganzen Bevölkerung zugutekommenden Modernisierung. Es ging Eisenstein also durchaus um eine Übersetzung

von Marx' Schrift in eine populäre Sprache, allerdings unter der (nicht mehr wirklich populären) Maßgabe, dass die gängige, an Genre-Regeln gebundene Kunstform des Kinofilms abgelöst und die filmische Form auf die Höhe der gedanklichen Reflexion gehoben werde.<sup>6</sup> Das Beispiel der literarischen Technik von James Joyce, den Eisenstein zu dieser Zeit in Paris persönlich aufsuchte, ist von entscheidender Wichtigkeit für die assoziative Technik der filmkünstlerischen Montage.<sup>7</sup> Denn obwohl Joyce in *Ulysses* (1922) mit der Schilderung eines Tagesablaufs von Menschen in Dublin, insbesondere dem seines Protagonisten Leopold Bloom und dessen Ehefrau, partiell eine narrative Großform beibehält, sprengt der Bewusstseinsstrom die erzählerische Kontinuität. Eisenstein erwog, seinem Filmtraktat eine ähnliche Struktur zu geben, d. h. anhand eines Tagesablaufs und seiner trivialen Handlungsentwicklung Ausgangspunkte für assoziative Abschweifungen zu schaffen, die Formulierungen und Leitgedanken des *Kapital* aufzurfen erlaubten.<sup>8</sup> Die gedankliche Bewegung des Betrachtens vollzieht sich dann folgerichtig in einer „Umorientierung auf nicht-milieubezogene Wahrnehmung“.<sup>9</sup> Sie erfasst „Verallgemeinerungen der gegebenen Zufälligkeit zu einem Begriff“.<sup>10</sup> Die radikalisierte, von Eisenstein ausdrücklich mit der Gattung des „Essay“ verbundene Montage<sup>11</sup> kündigt mithin das perspektivische, in einem statischen Subjekt zentrierte Weltverhältnis des Erzählkinos auf, um der „Methode des Filmwortes, des Filmbildes, der Filmphrase“ Raum zu geben.<sup>12</sup>

Eisenstein begründet diese neue Filmform maßgeblich in der Göttersequenz aus *Oktober*, die in einer ausgedehnten Reihung von Götterstatuen aus verschiedenen Kulturen, schließlich in sich steigernder Schnittfrequenz bis hin zur Unkenntlichkeit des einzelnen Idols beschleunigt, die Autorität des Gottesbegriffs



Abb. 2 a–d „Im Namen Gottes“. Aus: Sergej Eisenstein, *Oktober* (1928).

sprengt (Abb. 2).<sup>13</sup> Während die Verschiedenheit der Skulpturen ihre Materialität und kulturelle Bedingtheit enthüllt, entleert die Wiederholungsstruktur der Montage die Gottesperson zum bloßen Schema.<sup>14</sup>

### Kluges Übersetzung der „Notate“ Eisensteins: Erste Annäherung

Kluges *Kapital*-Film konnte nur vor dem Hintergrund der aktuellen Krise kapitalistischer Ökonomie und des daraufhin wiedererwachten Interesses an der Marx'schen Theorie entstehen. Oskar Negt führt hierzu in einer Gesprächs-Sequenz (Abb. 3) aus, dass Marx' Analyse der Produktion des Kapitals aus der Lohnarbeit ihre Triftigkeit erst mit der Globalisierung in Gänze erweise, nach dem möglich gewordenen Verzicht auf sozialstaatliche Abschwächungen des Systems, welche die Hoffnung auf seine Reformierbarkeit und Humanisierbarkeit und somit die Zweifel an der Marx'schen Analyse, die die Gesetze des Warentauschs in einer ungefilterten Reinform studierte, wachgehalten hatten. In diesem Gespräch zwischen Kluge und Negt geht es aber wie im gesamten Film nicht nur um die Frage einer Rekapitulation und Aneignung der Marx'schen Theorie, sondern, im Anschluss an Eisensteins Ideen, um die Frage, ob und wie diese mit Hilfe von Bildern

erfasst werden kann, ja, inwiefern die Marx'sche Methode über das *Kapital* hinaus eine kritische filmische Form zu begründen vermag. Das nachbarschaftliche Verhältnis von Filmkunst und materialistischer Theorie gestaltet Kluge zu Beginn des Films in einer programmatischen Collage, die „Marx und Eisenstein im



Abb. 3 Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, Regie: Alexander Kluge, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 9: Wie liest man im Kapital? Mit Oskar Negt (nach Karl Korsch).

gleichen Haus“ zeigt (Abb. 4 d), verbunden über eine Kabelantenne, die den gegenwärtigen Öffentlichkeitsraum der neuen technischen Medien veranschaulicht, und eingeleitet durch Klavierspiel, das in Bild und Ton den gesamten Film hindurch immer wieder aufgenommen wird – als permanente Erinnerung an die utopische Kraft der Kunst.<sup>15</sup>

Kluge schlägt ein „serielles“ Umgehen mit dem (Film-)Bild vor, das seinem bloß romanhaft-narrativen Einsatz entgeht – eine deutliche Anknüpfung an Eisensteins Sprache der Göttersequenz. Dass ein großer Teil der *Nachrichten aus der ideologischen Antike* aus Gesprächsaufzeichnungen wie der schon zitierten besteht, zeigt aber an, dass Kluges Montage mit anderen Bauelementen und Logiken arbeitet als Eisensteins. In seinem dokumentarischen Zugriff ist Kluge Dziga Vertov näher, den er sich explizit als Co-Autor von Eisenstein wünscht.<sup>16</sup> Eine Art Erfüllung dieses Wunsches realisiert die Collage für den Prolog zum Interview mit Peter Sloterdijk „über die Metamorphosen des Mehrwerts“ in der vierten Sequenz der DVD II, die deren Titel „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“ maßgeblich erläutert (Abb. 5 a–b). Kluge schneidet das bereits am Anfang eingesetzte Eisenstein-Porträt in

die Aufnahme eines (in Endlosschleife unablässig und durch Zeitraffer beschleunigt) hämmernden Arbeiters aus *Kino-Pravda* (1922), die wiederum überblendet wird mit weiteren filmischen Aufnahmen von Arbeitern in einer Fabrik.

Die Kommentarmöglichkeiten der seriellen Bildgestaltung sind an dieser Wiederverwendung des Eisenstein-Porträts ersichtlich. Nicht nur verbindet Kluge auf diese Weise seine beiden filmischen Vorbilder, so wie er zuvor die „Zusammenarbeit“ des Schriftstellers Marx und des Regisseurs Eisenstein zeigte. Er durchdringt sie erneut mit seiner eigenen „musikalischen“ Montageform und lässt gegen jede Heroisierung der Person einen dadaistisch-surrealistischen Ikonoklasmus walten. Der Vertovs Arbeiter gleichsam dirigierende Eisenstein vermittelt auch für diese programmatische Sequenz zur ökonomischen Begrifflichkeit von Marx die Autorität der Kunst, deren industrielle Materialität wiederum – ein weiteres Zitat aus *Der Mann mit der Kamera* – der sichtbare Filmstreifen zeigt. Diesem Zusammenhang entspricht in derselben Sequenz die Überlagerung der Fabrikaufnahme mit einem ebenfalls aus diesem Film Vertovs stammenden Kinoraum (5 b), einen weiteren für Kluge vorbildlichen Autor zitierend: Walter

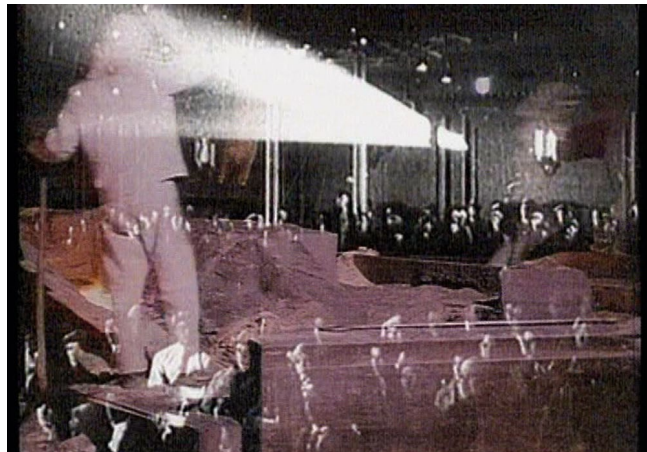


Abb. 4 a–d Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: Marx und Eisenstein im gleichen Haus, Kapitel 1: Aus Eisensteins Arbeitsheften. Mit Heather O'Donnell (Piano) u. a.

5a



**Abb. 5 a–b** Montagesequenz mit Aufnahme eines hämmernenden Arbeiters aus *Kino-Pravda* (1922) und Kinosequenz aus *Der Mann mit der Kamera* (1929), Regie: Dsiga Vertov. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 4: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“. Peter Sloterdijk über die Metamorphosen des Mehrwerts (Eröffnungs-Sequenz).



b

Benjamin, der seinerseits die russische Filmkunst hoch schätzte und dem neuen Massenmedium ein revolutionäres Potential zutraute.<sup>17</sup>

Durch die Einbettung von Aufnahmen aus *Entuziazm: Sinfonia Dombassa* an anderer Stelle (Abb. 6 a–f) huldigt Kluge Vertovs Bild des sozialistischen Menschen, der mit allen Sinnen und maßgeblich unterstützt durch die neue Radio-Technik seine Wirklichkeit erfährt und gestaltet.<sup>18</sup> An Stelle des propagandistischen Rahmens („Rußland baut auf“) setzt Kluge, ein typisches Verfahren, die märchenhafte Erzählung einer verpassten Chance. Warum hat die prosperierende Sowjetunion 1929 die Weltwirtschaftskrise nicht dazu benutzt, den Kapitalismus „aufzukaufen“?

So lässt sich vorläufig resümieren, dass Kluge Eisensteins Projekt im Geiste Vertovs interpretiert und dabei seiner eigenen künstlerischen Methode unterwirft. Er verzichtet nicht, wie es Vertovs Kino-Wahrheit verlangte, auf Schauspieler-Arbeit, sondern verknüpft das Fiktionale mit dem Protokoll des Wirklichen aufs Innigste, das heißt, bis zur Ununterscheidbarkeit. Der

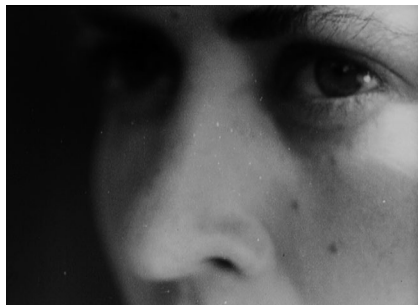
„Kerninhalt des berühmten Buches von Marx“<sup>19</sup>, so Kluges typisch lapidare Ausdrucksweise, wird in vielfältigen konkreten Rezeptionsakten, in Gestalt von Gespräch und Lektüre, aber auch durch eigenständige Kurzfilme und Montagesequenzen Thema. Nicht nur die Begrifflichkeit des *Kapital*, sondern das gesamte Feld der politischen Wirkungsgeschichte, von der Revolution über die Weltwirtschaftskrise bis hin zum DDR-Sozialismus, ist Gegenstand. Das Nachleben seines Autors in den verschiedensten Formen der Erinnerungskultur wird uns – nicht selten satirisch – präsentiert, in Fortsetzung der Kritik an der „geschichtlichen Armut in der Öffentlichkeit der Denkmäler“, die Kluge gemeinsam mit Oskar Negt 1972 formuliert hat.<sup>20</sup>

Künstlerische Praxis, schon in der ersten Filmeinstellung (Abb. 4 a) durch das Klavierspiel aufgerufen, repräsentiert das utopische Moment einer lebendigen, nicht entfremdeten Arbeit, zu deren „Ökonomie“ Kluge und Negt etliche Studien vorgelegt haben.<sup>21</sup> Der *Kapital*-Film macht vielleicht erstmals deutlich, dass für Kluge die künstlerische mit jener philosophisch-soziologischen

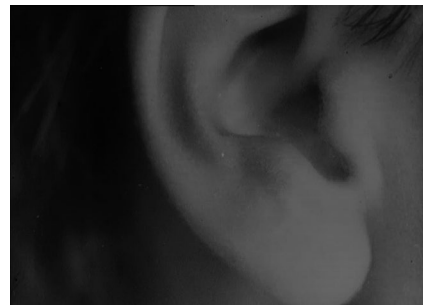
6a



b



c



d



e



f

**Abb. 6 a–f** Montagesequenz mit Aufnahmen aus *Entuziazm: Sinfonia Dombassa* (1930), Regie: Dsiga Vertov. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: Paradoxe der Tauschgesellschaft, Kap. 8: Abschied von der industriellen Revolution: Hätten die Russen das Kapital kaufen können? Eine Episode aus Anlaß des Börsenkrachs 1929.



**Abb. 7** Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD 1: *Sehnsucht nach der Kindheit der Gedanken: Wie hören sich Texte von Marx im Jahr 2008 an?*, Kap. 3: Drei Texte aus dem *Kapital* und den *Grundrissen*.

Recherche- und Konstruktionsarbeit derart verbunden ist, dass die erstere die letztere umgreift, die Kunst die Wissenschaft inkludiert. Auch als Marx-Leser, so lässt uns Kluges Selbstporträt mit Pianistin (Abb. 7) wissen, befindet er sich im Raum der Kunst, einem geschlossenen Innenraum, der nur durch moderne Technik – man beachte Scheinwerfer und Kabel – Öffentlichkeit konstituiert und doch auf eine sehnsüchtig unbestimmte Ferne ausgerichtet ist. Die romantischen Rückenfiguren verweisen wie die gewählten Text-Ausschnitte<sup>22</sup> und die zur Lesung gespielte lyrische Klaviermusik auf die abwesende, als solche durch die von materialistischer Wissenschaft inspirierte Kunst aufrufbare *ganze* Menschlichkeit. Eine im Hintergrund schwach erkennbare klassizistisch weiße Büste und eine ebenfalls weiße großfigurige Plastik, die in einer späteren Einstellung als Herme identifiziert werden kann, evozieren die antike Kunsttradition, deren „ewigen Reiz“ Marx darauf zurückgeführt hat, dass sie die noch dem Mythos verhaftete „geschichtliche Kindheit der Menschheit [...] am schönsten“, und unwiederbringlich, gestaltet hat.<sup>23</sup> Kluges „Sehnsucht nach der Kindheit der Gedanken“ richtet sich in doppelter Weise auf Marx als inzwischen klassischen Autor wie auch auf die Vergangenheit einer in Mythologie gründenden Kunst, die der als solcher begründeten vorausging. Seine künstlerische Operation besteht wesentlich darin, Marx selbst in die poetische Distanz einer verlorenen „geschichtlichen Kindheit“ zu rücken, wobei ihm Eisensteins Notate als Bauelemente für seine Reinszenierung mythologischer Erzählungen aus dem Geist der Montage dienen. Diese Erzählungen sind freilich keine mythologischen mehr, weil sie in der permanenten Befragung des Verhältnisses von Text und Sprache zum bildlichen Ausdruck bestehen, Kunst selbst notwendig zur ästhetischen Theorie werden lassen.

Einige der von Eisenstein zusammengetragenen Einfälle zur Veranschaulichung der Kapitallogik werden in Wort, Text und Bild übersetzt, bisweilen auch in verschiedenen Modi wiederholt, so dass die Frage der Übersetzung selbst, oder anders gesagt, der „Vergegenständlichung der Vergegenständlichung [der Arbeit in der Ware, R.P.]“ Thema wird.<sup>24</sup> Eisensteins Exempel, die immer bei Alltagsphänomenen ansetzen, erscheinen mal in die Dokumentation seiner Arbeitshefte eingebunden und gewissermaßen als nachträgliche Illustrationen kenntlich (Abb. 8),<sup>25</sup> mal losgelöst aus diesem Kontext (Abb. 9). Die von Eisenstein geforderte De-Anekdotisierung des Films realisiert Kluge nicht selten gerade in der Anekdote, was auch schon in Eisensteins Empfehlung eines „Genreismus“ angelegt ist.<sup>26</sup> Er entfaltet den metaphorischen Sinn solcher nicht-narrativer Episoden über die Beziehung zum Text des *Kapital* hinaus auf eine historische Dialektik.

Die ausführlichste dieser allegorischen Episoden erzählt von einer Pariser Hausmeisterin als enttäuschter Anleihenhalterin, die bei Eisenstein für die Börse steht, als anschauliche Wiedergabe ihrer Wirkungen auf die geprellten Anleger.<sup>27</sup> Kluges zweiminütige Filmminiatur *Die Concierge von Paris* (Abb. 9), die nicht nur als autonome Sequenz im *Kapital*-Film, sondern u. a. auch als Kurzfilm in der Stuttgarter Ausstellung *Gärten der Kooperation* (2018) zu sehen war, entfaltet die Notiz Eisensteins zu einer typischen Figur seines eigenen erzählerischen Werks und seiner Fortsetzung durch das (Fake-)Interview, hierin wie Eisenstein dem methodischen Vorbild von Joyce auf den Spuren.<sup>28</sup> Die Concierge hat all ihr Vermögen in die Transsibirische Eisenbahn investiert und nun ist es, nach Weltkrieg und Revolution, verloren, da Sowjetrussland die Anleihen nicht zurückbezahlt. Die poetische Methode Kluges besteht darin, dass er

8a

Im Hinblick auf  
die **dialektische**  
Analyse,

b

d.h. eine Analyse  
in  
**WIDERSPRÜCHEN.**

c

Ein Paar  
*seidene*  
*Strümpfe*  
– **Kunst/**

Ein Paar  
*seidene*  
*Strümpfe*  
– **Handel**  
**und Konkurrenz/**



d

e

f

9



**Abb. 8 a–f** Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: *Eisensteins Notate zum Kapital*, Kap. 1: Aus Eisensteins Arbeitsheften.

**Abb. 9** „Ich bin Frankreich, ich bin die Mutter der Russischen Revolution, sozusagen“, aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD 3: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 3: *Die Concierge von Paris*. Mit Ute Hanning.



die Concierge, unauffällig in die Farben der Trikolore gekleidet, zugleich als Personifikation des revolutionären Frankreichs sprechen lässt, die nicht nur den Verlust ihres mühsam ersparten Vermögens beklagt, sondern ihre Enttäuschung kulminieren lässt in die Gekränktheit darüber, dass ihr doch schließlich das historische Privileg der Revolution zustehe, welches sich die russische Revolution, samt ihrem investierten Geld, angeeignet habe. Die Verdichtung der Personifikation Frankreichs mit der Pariser Concierge – eine „Allégorie réelle“ – erzeugt eine komische Kollision von biografischer und historischer Narration. In der künstlerischen Methode, nicht etwa in der schauspielerisch dargestellten Person, die aufgrund der unmöglichen Verdichtung von Abstraktion und Konkretion gar keine Person *ist*, manifestiert sich die „lebendige Arbeit“, um deren Freilegung es Kluge zu tun ist. Um die Spezifik von Kluges Montagekunst zu erfassen, ist es jedoch notwendig, den *Kapital*-Film zunächst als Bilanzierung seines eigenen Schaffens und vor dem Hintergrund seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der politischen Problematik der technischen Medien zu betrachten.

### Öffentlichkeitsverlust und „Industrialisierung des Bewusstseins“: Rückblick auf Kluges „Gegenproduktion“

Kluges Beschäftigung mit Marx und seiner Rezeption datiert keineswegs erst aus den jüngsten, bisweilen eher modischen Konjunkturen der Kapitalismuskritik, sondern stellt den intellektuellen, in der Zusammenarbeit mit dem Soziologen Oskar Negt befestigten Ausgangspunkt seiner gesamten künstlerischen Arbeit dar. Diese entstand fast zeitgleich aus der mit *Lebensläufen* 1962 anhebenden literarischen Produktion von Kurzerzählungen und der filmischen Arbeit, beginnend mit dem gemeinsam mit Peter Schamoni gedrehten Kurzfilm *Brutalität in Stein* (1961) – eine Montage nationalsozialistischer Architekturmotive und -visionen, begleitet von gesprochenen dokumentarischen Texten, unter anderem einem ausführlichen Bericht über die strategische Vorbereitung der Massentötungen in den Gaskammern. Der Film mündet in den Trümmern der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, die für Kluge wie für seinen Mentor und Freund Theodor W. Adorno *die* Chiffre des 20. Jahrhunderts schlechthin ist und um deren geschichtliche Aufarbeitung es ihm geht. Anders jedoch als Adorno versteht Kluge den genuinen Praxisbezug der Kritischen Theorie<sup>29</sup> konkret, zum einen als Appell, die in jenen Horizont eingestellte künstlerische Arbeit mit gesellschaftlichem Handeln zu verknüpfen, was ihm als Jurist erfolgreich möglich war; zum anderen, und dies begründet die

Idee zum *Kapital*-Film, zieht Kluge auch den Schluss, dass die scharfe Grenze zwischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst nicht aufrechtzuerhalten, mithin Marx' Wissenschaft nicht nur in andere Sprachen, sondern auch in künstlerische Formen übersetzbar sei. Nicht nur Eisenstein, schon Marx selbst habe diesen Weg eingeschlagen, da er durch Metaphern – etwa der Fetischform der Ware, der „Verflüssigung aller versteinerten Verhältnisse“<sup>30</sup> oder der „ursprünglichen Akkumulation“, ja schon mit dem „Kapital“<sup>31</sup> – seinen theoretischen Gedanken künstlerisch formiert habe. Diese Perspektive beleuchtet auch den oszillierenden Status von Kluges eigener theoretischer Arbeit, die im Grunde mit künstlerischen Techniken, nicht mit den auf begriffliche Stringenz zielenden akademischen Methoden universitärer Wissenschaft, arbeitet. So ist die „Wertform“ für ihn ein „sehr kompliziertes poetisches Gebilde“.<sup>32</sup> Inwiefern dennoch Kluges theoretische von der künstlerischen Lektüre des *Kapital* abzugrenzen ist, wird noch zu klären sein.

Die politische Arbeit des Autors Kluge begann schon im Kontext des Deutschen Autorenkinos, zu dessen prominenten Vertretern er als Mitunterzeichner des Oberhausener Manifestes gehörte. Den Niedergang dieser alternativen Kinokultur hat er nicht zuletzt auf eine korrupte SPD-Politik zurückgeführt, die eine staatliche Förderung filmischer Massenware begünstigte.<sup>33</sup> Aus der Erfahrung der auch von kooperationsbereiten staatlichen Organen kulturpolitisch nicht zähmbaren Herrschaft ökonomischer Verwertungsinteressen zog er Konsequenzen für seine eigene Produktionsweise. Um das kritische Anliegen des Autorenkinos und damit nach seinem Verständnis den potentiell kollektiven Raum der von Literatur, Musik und Kunst (aber auch Zeitungspresse) eröffneten und im Kinofilm weitergeführten „klassischen Öffentlichkeit“ zu erhalten,<sup>34</sup> trat er den langen Marsch durch die postkinematografischen Institutionen der Fernsehanstalten und Medienkonzerne an, deren Funktionalität und Struktur er analysierte und sich geschickt aneignete, um Sendeplätze für seine Kunst zu sichern. Ihr weist er die Aufgabe einer „Gegenprogrammierung“ im Sinne einer Durchbrechung der technologisch glatten Oberflächen gängiger TV-Produktionen zu. Mit solch operationaler Dimension seines realistischen Verfahrens schließt Kluge an Brecht an, der seinerseits, wenn auch über die Zusammenarbeit mit Slatan Dudow für *Kuhle Wampe* (1932) hinaus wenig erfolgreich, versucht hat, seiner literarischen Arbeit im Kino eine weitere Geltungsebene zu verleihen.<sup>35</sup>

Seismografisch erfasste Kluge Anfang der 1980er Jahre bereits die Konsequenzen der damals erst bevorstehenden Einführung des Privatfernsehens. Von der

technologisch nun durch Breitwandkabel möglichen quantitativen Steigerung der Sendeprogramme weit über die bestehenden öffentlich-rechtlichen Kanäle von ARD und ZDF hinaus erwartete er eine dem einzig noch als Maßstab geltenden wirtschaftlichen Interesse geschuldete ideologische Nivellierung der Sende-Inhalte und zugleich einen forcierten Zerfall der Öffentlichkeit, die sich nunmehr aufsplittern würde in medial konfigurierte „Teilöffentlichkeiten“.<sup>36</sup> Adornos Kritik an der Kulturindustrie fortsetzend befürchtete Kluge eine „Industrialisierung des Bewusstseins“ dergestalt, dass die Subjekte Erfahrungen nur noch konsumieren würden, statt sie selbst, als aktive Rezipienten, zu produzieren.<sup>37</sup>

In der Folge hat Kluge mit seiner 1987 gegründeten Firma dctp, gestützt auf die im Rundfunkstaatsvertrag (§ 26) gegebene Zusicherung von Meinungsvielfalt im Fernsehen und die hieraus gewonnene Verpflichtung der Privatsender zur Vergabe von „Drittsehdizenzen“, verschiedene unabhängige Kulturmagazine in Privatsendern eingerichtet, wie z. B. *News & Stories* (1988–2017 auf Sat.1) oder *10 vor 11* (1988–2018 auf RTL). 2009 startete zudem im Internet das Magazin zum webTV der dctp, eine Plattform zu Themen und Personen der Geschichte und Gegenwart, konzipiert als ein kultureller Gegenkosmos zu den formal ähnlich, mit anklickbaren Video-Fenstern und Texten gestalteten kommerziellen Nachrichten-Pools. Eine geordnete und per Suchfunktion erschließbare Fülle an Informationen zu alltäglichen Lebensbereichen, zu historischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Gegenständen ist hier geboten, immer unter einer kulturkritischen Perspektive, die im großen Maßstab einer unternehmerischen Tätigkeit „das wiederholt, was die Brüder Grimm in den Maßstäben persönlicher Arbeit, Sammeltätigkeit, vorgeführt haben“.<sup>38</sup> Erfahrungsgehalte, die „den Weg über Redaktionen oder privatwirtschaftliche Werbekonzepte nicht finden“, sollen aufbewahrt werden.<sup>39</sup> Auch in seiner Rolle als Programmgestalter und Interviewpartner ist Kluge Montage-Künstler, agiert er, trotz (oder gerade durch) „Senkung der Ichschränke“<sup>40</sup>, als Autorperson, die freilich nicht mit ihrem fotografischen oder filmischen Abbild koinzidiert, sondern sich in der ästhetischen Form und deren Gehalt verkörpert.<sup>41</sup> Für die folgende Betrachtung des *Kapital*-Films zentral ist die Wahrnehmung, dass Kluge die Theoriearbeit, seine eigene wie die anderer Autoren, in der Materialität des Sprechens verwendet, also die „allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Reden“ (Kleist) als Rohstoff<sup>42</sup> einer Gesamtmontage wirksam macht, deren Gehalt nicht aufgeht in den eingebauten Texten, sondern in der Betrachtung des audiovisuellen Gesamt-Gebildes erst zu erschließen ist.

### „Eigentlich funktioniert eine DVD wie ein Floß“: Kluges *Kapital*-Film als „Montage mit ganzen Sequenzen“

Die Vielfalt der in die Gesamtmontage eingearbeiteten Medien einschließlich der Extras und der *Texte für Marx-Interessierte* ist erst auf der Grundlage der egalisierenden, alles mit allem verbindenden Potenz der digitalen Technik möglich. Sie erlaubt die beliebige Reproduktion, Zusammenstellung, Verwandlung und Verfremdung aller historischen Kunstformen, von der illuminierten Handschrift über die Typografie, Malerei, Grafik und Fotografie bis hin zu sämtlichen filmischen Traditionen und Fernsehformaten.

Kluge nutzt im *Kapital*-Film ausdrücklich die „bei der DVD [gegebene] Möglichkeit, ganze Sequenzen, so als wären sie Einstellungen, einander gegenüberzustellen“.<sup>43</sup> Im Interview mit Gertrud Koch führt er weiter aus:

Da man „bei ein und derselben Sache, die man erzählen will, heute mehrsprachig vorgehen muss, was die Übertragungstechniken betrifft“, biete sich die DVD als Medium an, da sie kurze und lange Beiträge verbinden könne, normative Spielzeiten überwinde: „Man muss es erzählen für junge Menschen, die ihren Computer benutzen und online gehen. Da sie selber Dinge in das Netz stellen können, sind sie mit den Produkten anderer ungeduldig. Das heißt, alles muss kurz sein.“ Andererseits könne dieses „Gesetz der Kürze, das das Netz regiert“, durch das „sehr großzügige Gesetz der DVD“ korrigiert werden, „die eben nicht nur Speichermedium ist. Eigentlich funktioniert eine DVD wie ein Floß. Sie können sehr viele Baumstämme aneinanderkoppeln und damit sehr sicher fahren. Wahrscheinlich ist ganz Polynesien so besiedelt worden. Das eröffnet die Möglichkeit, dreistündige, zehnstündige, dreißigstündige Filme zu machen.“ Die Filmgeschichte selbst polarisiere sich in die extreme Kürze des Augenblicks und die extreme Länge, die eher dem Sachverhalt entspricht, dass „alle wirklichen relevanten Geschehnisse [...] Dauer haben“.

Aus dem Bild des Floßes lässt sich ableiten, dass schon der einzelne Baumstamm, die einzelne Sequenz, durchaus tragfähig ist, das Floß aber auch mehr ist als die bloße Summe seiner einzelnen Stämme, insofern erst dieses, so könnte man das Bild weiterzeichnen, ein Gebilde ergibt, das zu steuern ist. Welche Art der Koppelung verbindet also die extrem heterogenen Bau(m)elemente der *Nachrichten aus der ideologischen Antike*?

Der Film besteht zu einem großen Teil aus teils vorhandenen und rearrangierten, teils neuen Aufzeichnungen von Gesprächen.<sup>44</sup> Neben Negt und Kluge erörtern Oksana Bulgakowa, Dietmar Dath, Hans



**Abb. 10** Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: „Den versteinerten Verhältnissen ihre eigne Melodie vorsingen, um sie zum Tanzen zu bringen“, Kap.17: Die Großnichte von Lenins Dolmetscherin: „Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.“ Mit Galina Antoschewskaja.

Magnus Enzensberger, Boris Groys (in den Extras), Durs Grünbein, Werner Schröter, Peter Sloterdijk, Rainer Stollmann und Joseph Vogl die Marx'sche Theorie und ihre künstlerische wie ihre politisch-gesellschaftliche Rezeption. Die grundlegende Diskussion zur Frage der Übersetzung, in der die These Begründung findet, dass jede Aneignung eines Wortes und kulturellen Gehalts in einer anderen Sprache eine produktive, das Ausgangsmaterial verändernde und bereichernde Tätigkeit notwendig macht, wird in mehreren Interviews mit Galina Antoschewskaja (Abb. 10) geführt, die als „Großnichte von Lenins Dolmetscherin“ vorgestellt wird und durch ein programmatisches Marx-Zitat zur „Weltgeschichte“ der menschlichen Sinne den historischen und ästhetischen Raum personifiziert, um dessen Aufarbeitung es Kluge geht.<sup>45</sup>

Galina Antoschewskaja arbeitet vielleicht tatsächlich als Übersetzerin, wie uns Kluges Liste der Mitwirkenden informiert. Sie ist aber auch Filmemacherin und Schauspielerin. In Kluges am 29. 8. 2011 ausgestrahlter Fernsehsendung *Ten to Eleven* sollte sie als „Wasserforscherin“ Nadescha Durowa auftreten. Das in den *Kapital*-Film aufgenommene Gespräch mit ihr ist also, obwohl ihr tatsächlicher Name verwendet wird, kaum weniger fiktional als das mit der Pariser Concierge. Implizit weist Kluge durch dieses für den uneingeweihten Betrachter kaum bemerkbare Rollenspiel einer Künstlerin als Übersetzerin auf seine eigene Aufgabe hin, das *Kapital* in Film-Kunst zu übersetzen. Es ist diese permanente indirekte Selbstporträtierung, die Kluges Film von Eisensteins Projekt abhebt und ihn als eine monumentale Reflexion über den ästhetischen Schein – die künstlerische Übersetzungsarbeit – lesbar macht. Die Schwelle zum Fake-Interview und zum Register des Komisch-Grotesken wird in diesem Abschnitt der ersten DVD also bereits überschritten; und dass der Titel, den Kluge diesem

Abschnitt gibt, Marx' Projekt zitiert – „Den versteinerten Verhältnissen ihre eigene Melodie vorsingen, um sie zum Tanzen zu bringen“ –, stellt die (selbst)kritische Ambition des komödiantischen Maskenspiels unter Beweis.<sup>46</sup>

Nicht nur den Wissenschaftlern also wird ein Rederecht eingeräumt, solchen Personen, welche die Authentizität ihres Wissens aus der individuellen professionellen Tätigkeit ableiten. Gleiches Recht und ebenso viel Wahrheit wird imaginären, schauspielerisch dargestellten Personen zuerkannt, mit denen Kluge spricht, so dass die Interviewform per se, auch in Bezug auf die „echten“ Gespräche, als ästhetisches Format bewusst wird, das letztlich auf den Autor Kluge zurückverweist.<sup>47</sup>

In den zwischen und in die Interviews einmontierten Spielszenen, in den ernsten und komischen Lesungen und elaborierten Montagesequenzen mischen sich, wie schon in Kluges frühen literarischen Texten und in seinen Spielfilmen, permanent dokumentarische mit phantastischen Elementen. Auch die Gestaltung der Typografie auf den in Anlehnung an das Stummfilmkino verwendeten Schrifttafeln oszilliert zwischen kühler Sachlichkeit und bildhafter Belebung.

Den Epilog seines Films (Abb. 11 a–c) gestaltet Kluge als eine Farce, die das Filmganze in sich konzentriert. Helge Schneider als Hartz 4-Empfänger Atze Mückert teilt sein bei einem Volkshochschulkurs erworbenes *Kapital*-Wissen mit.<sup>48</sup> Als Marx-Darsteller ahmt er eine angebliche Tonaufnahme des Aufrufs „Proletarier aller Länder vereinigt Euch“ mit der dort vermeintlich dokumentierten viel zu hohen „unmännlichen“ Stimme nach und sinniert über eine angemessene Modernisierung von Marx' Barttracht. Auf die Bitte Kluges, Marx' Botschaft in einem Vers zusammenzufassen, rezitiert er: „Spare, lerne, leiste was, dann haste, kannst, biste was.“ Die hier ins Drastisch-Volkstümliche gewendete protestantische Arbeitsethik hat Marx als die den

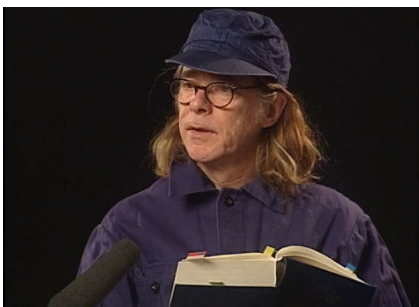
entstehenden Kapitalismus widerspiegelnde religiöse Vorstellung gedeutet.<sup>49</sup> Mückert referiert somit, der Figurenkonzeption Kluges entsprechend, das falsche subjektive Bewusstsein, dessen objektive, von Marx erschlossene Grundlagen ihm verborgen bleiben, gewissermaßen anlog zu Max Webers idealistischer Verkehrung der Marx'schen Lehre.<sup>50</sup> Als Filmkomponist Eisensteins mit Namen Fedor Rostoptschin kondensiert Schneider, in einer Kaskade von Vertonungsvorschlägen zu Kluges Marx-Lektüre aus dem Off und zu anderen Themen des Films, das Ganze der *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, dabei pantomimisch eine imaginäre Tastatur bearbeitend, so dass die Evokation des Klavierspiels, die Frage nach dem Auftrag der Kunst, sinnfällig den Film beschließt. Die Reihe der bruchstückhaft angedeuteten Begleitmusiken, aus dem Off elektronisch eingespielt, reicht von der Internationalen über das Arbeiterlied „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ bis zum „interaktiven“ Genre des Musicals, das, so Schneider, „der Andrew Lloyd Webber drauf hat“.

Wie in der Episode der Pariser Concierge (Abb. 9) und „Lenins Dolmetscherin“ (Abb. 10) arbeitet Kluge via Schneider mit der komischen Kollision individueller Erfahrungswelt und geschichtlicher Objektivität. Schneiders clowneskes Spiel karikiert, wie andere dem Marx-Gedenken gewidmeten Episoden, die positivistische und personenzentrierte Verfehlung geschichtlicher Wahrheit.<sup>51</sup> Die Musik von „Eisensteins Filmkomponist“, wiederum ein Alter Ego Kluges, wechselt von minimalistischer bis dramatischer Kommentierung der „realen Basis“ der Produktionsverhältnisse zu dem in populären Liedformen bedienten Einfühlungswunsch des Publikums, das durch Revue und Ballett oder durch die Großaufnahme eines aus der Katastrophe geretteten Kindes angesprochen werden möchte.<sup>52</sup>

Der *Kapital*-Film kann, anhand der Kapiteleinteilung der DVDs, als ein spezialisierter Themenpark

Verwendung finden, angereichert noch durch Extras und durch Texte Kluges, die in einem Booklet zur DVD als Print und in drei ausführlichen Textsammlungen „Für Marx-Interessierte“ auf den DVDs als PDF-Dokumente verfügbar sind. *Nachrichten aus der ideologischen Antike* bietet aber weit mehr als dies, denn anders als die rhizomatischen Informationsgeflechte des dctp Magazins im Internet ist dieser Film, trotz seiner Länge und Unüberschaubarkeit, zu einem Ganzen gestaltet, was hier im Widerspruch zu jenen Einschätzungen betont werden soll, die Kluges Montagen den Charakter eines künstlerischen sinnhaften Ganzen absprechen und gerade darin ihre kritische Wirksamkeit sehen wollen.<sup>53</sup> Der *Kapital*-Film ist wohl vielmehr als eine Art Korrektur der Fernseh-Arbeit und des Internet-Magazins zu verstehen, da er, unter Ausnutzung der digitalen Möglichkeiten, zu einer groß angelegten Werkform zurückkehrt.<sup>54</sup> Die Miniaturen der Magazinsendungen, neue und alte Montagesequenzen, eigene und fremde Filme, Gespräche und Spielszenen sind in einem übergreifenden Netz von Verweisungen aufeinander bezogen und spannungsvoll zusammengebunden. Jede Sequenz und schon jede Einstellung reflektiert, wie dies in jedem hervorragenden Filmwerk aufgewiesen werden kann, das Ganze. Durch das Sampling älterer Magazinbeiträge für den *Kapital*-Film stellt Kluge außerdem die Öffentlichkeitsarbeit für das Fernsehen nachträglich explizit in den mit Oskar Negt erarbeiteten materialistischen Theorie-Kontext zurück, um zugleich diese Theoriearbeit als Montageelement eines extremen Langfilms zu gestalten, der die einzelnen Sequenzen in ihrer scheinbar unverbundenen Reihung als Kommentare zur Kritik der politischen Ökonomie verbindet. Schon die einzelnen Kapitel sind hochkomplexe Assemblagen aus heterogenen Elementen, und sogar dem noch so nüchtern daher kommenden einzelnen Einstellungsraum der Gespräche, Lesungen und musikalischen Darbietungen eignet

11a



b



c



**Abb. 11 a–c** Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 16: „Wer die beste Musik hat, wird der Hauptfilm“. Mit Helge Schneider als Atze Mückert, Marx-Darsteller und als Eisensteins Filmkomponist.

12



14



13

**Abb. 12** Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 4: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“. Peter Sloterdijk über die Metamorphosen des Mehrwerts.

**Abb. 13** Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 5: „O-Ton eines Arbeiterkampfes, den es schon nicht mehr gibt“.

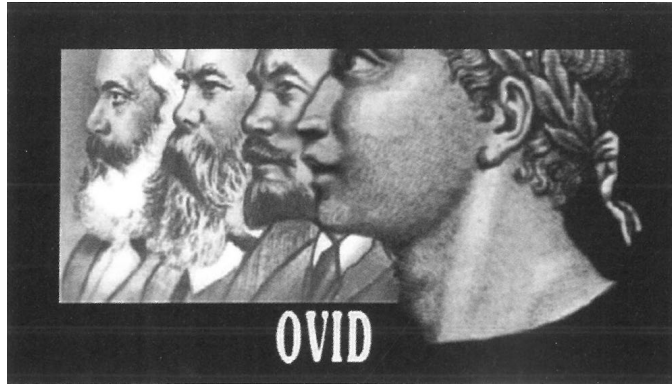
**Abb. 14** *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap.12: Abschied von der Revolution. Ausschnitt aus Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore* (*Unter der großen Sonne, von Liebe Beladen*), *Azione scenica* von Luigi Nono.

die assoziative Sprache der Montage. Stets variiert Kluge die Assoziation von Mensch und technischem Gerät, das in Gestalt von Lampe, Mikrofon, Kabel (und auch Brille) die industrielle zweite Natur verkörpert. Das im ersten Teil des Films auch visuell dominante Klavierspiel, exemplarisch im Selbstbildnis des Marx-Lesers Kluge (Abb. 7), in weiteren konzertanten Szenen und im akustischen Off-Raum weiter präsent, verkörpert den technisch vermittelten Kunstraum in seiner Analogie zum Arbeiter an der Maschine oder am Fließband.

Kluge erläutert selbst als wesentliche Logik seiner Sequenzen-Montage die Kontrastierung von „Tonarten“, wenn er zum Beispiel auf das elaborierte Sprechen von Peter Sloterdijk über den Warenfetisch (Abb. 12) die „wesentliche Information“ folgen lässt im Bild der streikenden Bergbau-Arbeiter, die „eine Kampfsprache“ verwenden (Abb. 13), und schließlich Luigi Nonos Oper *Al gran sole carico d'amore*, die dasselbe Thema wieder in einer anderen Sprache, der Sprache der Kunst, behandelt (Abb. 14).<sup>55</sup>

Sogar das Booklet zur DVD, dem illustrierte Texte und ein Inhaltsverzeichnis zu entnehmen sind, sprengt das Format eines Leitfadens zugunsten der seriellen Montage-Logik. Auch wenn Kluge zentrale Gedanken

aufschlüsselt und Erläuterungen anbietet, sind die Einzelkapitel des Essays doch autonome poetische Texte mit der ihnen eigenen Dichte und Offenheit. Gleiches gilt für die Abbildungen – Fotografien, Zeichnungen und Montagen – in ihrem Verhältnis zu Text und Film. Nur zum Teil handelt es sich um Reproduktionen von Filmbildern, die durch poetische Bildlegenden und den Kapitelkontext den Sinnhorizont der zitierten Film-passage erhellen können. Auch andere, im Film nicht erscheinende Bilder, die sich thematisch anlagern und die Selbständigkeit der Essaytexte betonen, werden gezeigt.<sup>56</sup> Schließlich signalisiert der nach dem Foto-Essay abgedruckte Teil V der *Geschichten für Marx-Interessierte* die gleichwertige künstlerische, durch Kluges Autorschaft verantwortete Qualität. Selbst die „Übersicht über die Kapitel der drei DVDs“ ist keine nüchterne Aufstellung. Einzeltitel der Filmteile und mehrfach gestaffelte, als solche jede hierarchische Logik abweisende Überschriften sind in ihrer poetischen Formulierungsweise, oft mit Marx-Zitaten operierend, der literarischen Ebene angeglichen, wie sie die Textproduktion Kluges auszeichnet. Im Grunde weist dieser damit jeden einzelnen Film, Gesprächsaufzeichnungen ebenso wie Montagesequenzen, als Äquivalente seiner



**Abb. 15** Der weite Weg von der der Antike ins Jahr 2008. Marx, Engels, Lenin und Ovid. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (DVD-Booklet), 7.

Kurzgeschichten aus, für deren Titel er ähnliche metaphorische Pointierungen, Zitate und lapidare Drastik verwendet.<sup>57</sup> Das Booklet lässt sich mithin als eine selbständige Übersetzung des Films ins Printmedium verstehen, so wie der Film wiederum eine Übersetzung von Kluges literarischer Arbeit ist. Diese Medienwechsel gehören zur Tarnung des Autors Kluge, der mit seinen metamorphotischen Maskierungen Adornos Diktum, dass die Literatur eine abgeschlossene künstlerische Gattung sei, listig entkräftet.

Die von Eisenstein und Marx gebildete „ideologische Antike“ löst als kanonisches Vorbild die klassische griechisch-römische Antike ab; sie ist ebenso entrückt und mittlerweile ebenso klassisches Bildungsgut wie jene.<sup>58</sup> In einer kuriosen Fotomontage postuliert dies Kluge, indem er ein Profilbildnis des römischen Dichters Ovid der Porträt-Phalanx von Marx, Engels und Lenin vorschaltet und zugleich in ihre Reihe eingliedert (Abb. 15). Ovid ist mithin neben Eisenstein ein weiteres Alter Ego des Künstlers Kluge, der dem Triumvirat Marx-Engels-Lenin erst die Präsenz und den lebendigen Blick gibt. Nah an uns herangerückt, das Auge weit geöffnet, das unverdeckte Ohr lauschend, den entblößten Hals und die Wange der Berührung darbietend – Vertovs Großaufnahmen (Abb. 6 a–f) erweisen durch den Vergleich ihre Klassizität – gibt der Dichter lächelnd „den Weg in die Emanzipation“ vor, den die bärtigen Herren etwas verkniffen ebenfalls anpeilen.<sup>59</sup> Alle gemeinsam arbeiten für die „SACHE“.<sup>60</sup> Die Marx'sche Theorie liest Kluge so als eine Dichtung auf den Spuren Ovids, handelt sie doch gleichermaßen von Metamorphosen: „rätselhaften Verwechslungen von DINGEN UND MENSCHEN“.<sup>61</sup> Es gehe ihr deshalb um „zwei Ökonomien, um zwei Bewegungsgesetze, um

die objektive und die subjektive Geschichte [...] „Das Kapital in uns und außer uns“.<sup>62</sup> Kluges Montagekunst macht nicht Halt vor Marx' Theorie, wie abschließend skizziert werden soll.

### Ästhetik der „lebendigen Arbeitskraft“

Kluge mit Negt ausgiebig erprobte Perspektivverschiebung von der abstrakten Warenlogik zur subjektiven Erfahrung beruft sich wie ausgeführt auf Eisensteins Plan, in der Darstellung eines Arbeitstags die Marx'sche Theorie zu veranschaulichen. Ein „fader“ Arbeitstag soll bei Eisenstein allerdings nur den Anreiz für Assoziationsketten liefern, die die abstrakte Logik der Kapitalproduktion verdeutlichen, „das Spiel der Begriffe“ ermöglichen.<sup>63</sup>

Auch der mehrfach von Kluge und Negt ins Spiel gebrachte Karl Korsch, der in seinem Geleitwort zur Neu-edition von Marx' *Kapital* im Jahr 1932 philosophisch ungeschulten Lesern empfahl, sich dem theoretischen Kern über die beschreibenden und erzählenden Kapitel zu nähern, das Buch also von hinten zu lesen, wird nur bedingt berechtigt für eine antisystematische *Kapital*-Lektüre in Anspruch genommen, die beim empirischen Einzelschicksal ansetzt.<sup>64</sup> Kluge betont im Gespräch mit Negt (Abb. 3) in diesem Sinne, dass etwa die Dokumentation von Kinderarbeit und von Kämpfen um den 8-Studentag die entscheidende Frage aufwerfe, wie die kapitalistische Ökonomie in das Leben „von wirklichen Menschen“ eingreift.

Anders als Eisenstein und Korsch intendieren Kluge und Negt in ihrem zweiten Buch *Geschichte und Eigensinn*, das im *Kapital*-Film mehrfach zitiert wird, Marx' Theorie durch eine „Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft“ zu ergänzen, worin sich eine anthropologische Idee vom

nicht-entfremdeten Leben manifestiert.<sup>65</sup> Die Autoren kehren zum frühen Marx zurück, um die „Härte der thematischen Schwerpunktbiografie“ im *Kapital*, das die Arbeitskraft nur unter der Perspektive der Kapitalproduktion betrachte – „unter offensichtlichem Abschneiden von Erfahrungsgehalten“ –, zu korrigieren.<sup>66</sup> Auch im *Kapital*-Film verknüpft Kluge die Marx'schen Frühschriften, in denen neben der Analyse der kapitalistischen Ökonomie ausführliche Beschreibungen der von ihr befreiten kommunistischen Gesellschaft zu finden sind, mit dem Gehalt des *Kapital*, das den ausgereiften Stand der Marx'schen Theorie darstellt und auf jenen Utopismus Verzicht leistet. Aus dieser (noch näher zu erschließenden) Montage resultiert Kluges Konzept der lebendigen Arbeitskraft, das im Unterschied zu Negts Ansatz als latente ästhetische Theorie zu verstehen ist, als eine Spiegelung des eigenen künstlerischen Verfahrens, das aber, da auch der Künstler der Entfremdung nicht entkommt, als ästhetische Theorie mit der ästhetischen Theorie der positiven Lehre Kluges in einem wesentlichen Moment nicht übereinstimmt. Während letztere den Auftrag zu Versöhnung und Kooperation ausspricht, zeigt der literarische und filmische Montagekünstler Kluge deren

Unmöglichkeit, die nur im autonomen Raum des ästhetischen Scheins Realität werden kann.<sup>67</sup>

Der Lesung Sophie Rois' (Abb. 16 a–b), die einem solchen Ausblick des jungen Marx auf eine befreite Gesellschaft mit poetischer Emphase durch ihre unverwechselbare Stimme genussvoll Präsenz gibt,<sup>68</sup> folgt einige Minuten später eine andere Lesung, nämlich die der oben schon im Zusammenhang mit Kluges Selbstporträt (Abb. 7) erwähnten Passage über den „ewigen Reiz“ der griechischen Kunst aus der Einleitung in die *Grundrisse* (Abb. 16 c–d). Die Einstellungsgröße ist etwas erweitert, so dass die antike Herme im Hintergrund sichtbar wird, eine Verkörperung der orientierenden Funktion der Kunst, denn Hermen waren ursprünglich Wegweiser. Die Sängerin hat ihre Brille, das Instrument des wissenschaftlichen Scharfblicks, abgelegt; doch ebenso wie Marx' früher Ausblick auf die befreite Gesellschaft weckt sein späterer Text über den „Zauber der Antike“ ihr Entzücken. Diese Darstellung und Aufzeichnung einer freudigen emotionalen Wirkung der Lektüre verbindet die beiden Texte ebenso miteinander wie das beibehaltene Setting. Im Sprechen und Lachen der Sängerin Sophie Rois bindet Kluge die kommunistische Utopie in

16a



Abb. 16 a–c Nachrichten aus der ideologischen Antike, DVD I: Sehnsucht nach der Kindheit der Gedanken. Wie hören sich Texte von Marx im Jahr 2008 an?, Kap. 7: „Ein Mensch ist des anderen Spiegel“ und Kap. 11: „Zauber der Antike“. Mit Sophie Rois (Sprecherin) und Jan Czaikowski (Piano); Musik: Vincenzo Bellini, Norma.

das Bild des Idealschönen zurück, das er mit Marx ausdrücklich als verlorenes qualifiziert. Er distanziert seine Montage in den Hintergrund jenes Kunstraums, in den er als Marx-Leser hineinschaut (Abb. 7). Wenn so der „ewige Reiz“ der Antike als Vorschein einer Gesellschaft freier Produzenten lesbar wird, dann nur als eine durch Stimme und Filmschnitt vergegenwärtigte Wahrheit, während Kluges Theorie auf dem Realitätscharakter der lebendigen Arbeitskraft beharrt, die Qualität des Scheins nicht der Kunst, sondern allein der jedoch trügerischen Wirklichkeit zuschreibt.<sup>69</sup>

Auch in komisch-grotesker Brechung, so in der Sequenz „Marx-Latein“ (Abb. 17 a–c), ist eine Frühschrift Agens der Kunst als Vehikel der Utopie, obwohl ihr Inhalt für das lesende Paar unentzifferbar ist. Unverständlich ist den jungen Unteroffiziersanwärtern der DDR der „antike“ hegelianische Duktus, durch den Marx die vulgäre Vorstellung vom Subjekt erschüttert und einen „Prozess zwischen der ‚Natur‘ des Menschen und der äußeren Wirklichkeit unterhalb von ‚Ich‘, ‚Bewußtsein‘ oder Person“ beschreibt.<sup>70</sup>

*„Wenn der wirkliche leibliche auf der festen wohlgegründeten Erde stehende, alle Naturkräfte aus- und einatmende Mensch seine wirklichen gegenständlichen Lebenskräfte durch seine Entäußerung als fremde Gegenstände setzt, so ist nicht das Setzen Subjekt, es ist die Subjektivität gegenständlicher Wesenskräfte, deren Aktion daher auch eine gegenständliche sein muss. [...] Wir sehen zugleich, wie nur der Naturalismus fähig ist, den Akt der Weltgeschichte zu begreifen.“<sup>71</sup>*

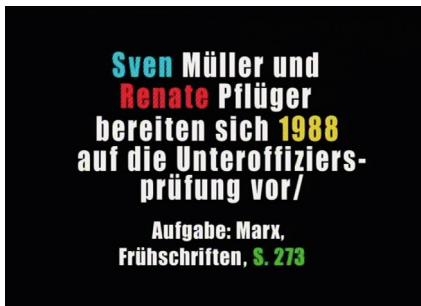
Es ist mehr als unwahrscheinlich, dass eine solche aus dem Zusammenhang der an dieser Stelle von Marx vorgenommenen Hegel-Kritik gelöste Passage aus den „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“ jemals als Prüfungsstoff für angehende Unteroffiziere der DDR gewählt wurde. Kluge konstruiert aus dokumentarischen Rohstoffen vielmehr eine eigene künstlerische Übersetzung des Texts, der somit zweimal erscheint, als Montage-Element in Buchform und auditivem Vortrag zum einen und als das Ganze der Sequenz zum andern. Er führt die (vermeintlich) empirischen Personen Sven Müller (Felix Kramer) und Renate Pflüger (Sophie Kluge) ein, um die Unwirklichkeit ihrer Existenz zu demonstrieren. Ihr mühevoller und weitgehend scheiternder Aneignungsversuch Marx'scher Theorie im Rahmen eines militärischen Karrierewegs datiert auf das Jahr vor der Wende, wird schon hierdurch für obsolet erklärt, und doch auch nicht, denn die künstlerische Konstruktion bewahrt, ebenso wie in der Episode der Pariser Concierge,

den Widerstreit zwischen der subjektiven Lebenswelt und der Objektivität des Geschichtsprozesses, dessen überindividuelles Subjekt – die „gegenständlichen Wesenskräfte“ des Menschen – der Text erfasst und an dem seine beiden Leser mitarbeiten, ohne dies zu begreifen, denn sie sind, so wie die Pariser Concierge, im Glauben an ihre private Subjektivität und Handlungsfähigkeit befangen. Eine minimale Kameraarbeit erklärt diesen Irrtum. Die Naheinstellung öffnet sich auf eine Totale, die das lesende Paar in einem kleinbürgerlichen Ambiente zeigt, indiziert durch eine geblümete Tischdecke, die gerade durch die Analogie zum prunkenden heraldischen Ornament des Arbeiter- und Bauernstaats auf den Uniformmützen einen sinnreichen Widerspruch entfaltet. Romantische Klaviermusik ertönt schon zuvor, wenn die beiden ihre choristische Lesung beendet haben und mit dem Nachdenken beginnen, sich also als Subjekte zu behaupten versuchen. Ganz allein mit der Präzision seiner filmischen Formen erläutert Kluge so die Dissonanz zwischen dem künstlerischen Design der Subjektautonomie, das durch Musik und Ornament transportiert wird, mit der von Marx ausgeführten, den wissenschaftlichen Sozialismus begründenden Idee eines überindividuellen Subjekts der Geschichte.

Die genaue Betrachtung der Sequenz enthüllt zudem, dass es sich um eine weitere Variante von Kluges Selbstporträt als Marx-Leser handelt. Der männliche Kandidat nämlich, dessen sozialistische Erziehung im Übrigen noch nicht so weit gediehen ist, dass er sich sein Hemd selbst zu bügeln versteht,<sup>72</sup> liest nicht in einem Marx-Band, sondern in dem blauen, 1981 von Negt und Kluge veröffentlichten Buch *Geschichte und Eigensinn*.<sup>73</sup> Der Marx-Text ist also auf einer weiteren Ebene präsent, die die ganze Szene auch als Selbstgespräch Kluges akzentuiert. In *Geschichte und Eigensinn* findet sich exakt die Passage, mit deren Verständnis die beiden jungen Leute kämpfen, verbunden mit einem Kommentar, der sich bereits als Kunstform erweist und deutlich macht, dass Kluge in der filmischen Spielszene diesen künstlerischen Kommentar nur noch einmal weiter präzisiert hat.

Zunächst sei der von Kluge ausgeklammerte inhaltliche Zusammenhang der reinszenierten Passage benannt: Die „gegenständlichen Wesenskräfte“ des Menschen hält Marx dem abstrakten Geist-Begriff Hegels entgegen. Es ist die Arbeit, und zwar nicht nur die geistige Arbeit, durch die sich die Menschen selbst produzieren, durch die sie sich aber auch von sich selbst entfremden müssen, durch Entäußerung in der Dingheit. Deren Aufhebung und Wiederaeignung realisiere nicht das absolute Wissen, sondern der „Kommunismus [...] als





**Abb. 17 a–c** „Was verstehst Du unter Naturalismus?“ Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: „Den versteinerten Verhältnissen ihre eigne Melodie vorsingen, um sie zum Tanzen zu bringen“, Kap.14: Marx-Latein oder Vorbereitung auf die Prüfung zum Unteroffizierslehrgang in der Volksarmee.

wirkliche *Aneignung des menschlichen Wesens* [...].<sup>74</sup> Marx bezeichnet dieses Erreichen des „gesellschaftlichen, d. h. menschlichen Menschen“ im Kommunismus auch als „vollendete[n] Naturalismus = Humanismus“, als „wahrhafte Auflösung des Widerstreites zwischen dem Menschen mit der Natur und mit dem Menschen [...].“<sup>75</sup>

Mit diesen Begriffen des Naturalismus und Humanismus haben Sven Müller und Renate Pflüger die größten Probleme. Ihr erster Vorschlag lautet: „natürlich sein, [...] nicht nachdenken.“ Verblüffenderweise nimmt sich aber auch Negts und Kluges Kommentar von 1981 schon die Freiheit, den Sinn-Zusammenhang des Marx’schen Textes und seiner Begriffe weitgehend unberücksichtigt zu lassen. Naturalismus meine, „daß man sich gegenüber dem historischen Erbe des Denkens zunächst dumm stellt“, an „keiner der gewohnten Verknüpfungen festhält, sondern zu den Elementen drängt und, gewissermaßen durch ‚gedankenlose Nachahmung‘, diejenigen Beziehungen ermittelt, die Wirklichkeitscharakter haben *müssen*“.<sup>76</sup> Negt und Kluge übersetzen also die im Begriff der „gegenständlichen Wesenskräfte“ des Menschen und im „Naturalismus“ als Utopie qualifizierte „gesellschaftliche Menschlichkeit“ in eine surrealistisch anmutende, dezidiert als „naiv“ charakterisierte mimetische Produktionsweise. Der Marx-Kommentar dient vor allem Kluge als ein Kommentar zur eigenen künstlerischen Methode, die sich im Bild jener Marx’schen Begriffe als objektive begreift, als Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft, die, wie er gemeinsam mit Negt ausführt, in der Kapitallogik zu verschwinden drohe.<sup>77</sup> Die geronnene Werkform der beschriebenen Sequenz weist hingegen, wie gezeigt wurde, diese romantische Bestimmung der Kunst als „eigentliche“ Wirklichkeit im Sinne der „menschlichen Menschlichkeit“ des kommunistischen

„Naturalismus“ zurück; denn sie enthält ein Element, das man in den theoretisch auftretenden Schriften vermisst: das Reden der Kunst über sich selbst, die allein in ihrer Selbstkritik den Marx’schen Gedanken fasst.

Kluges Gespräch mit Negt (Abb. 3) kann über die Differenz zwischen Theorie und Werk weiteren Aufschluss geben. Bemerkenswert ist hier zunächst auf der Ebene des mündlich Vorgetragenen die unangestregte, ihre Naht verbergende Montage des späten und des frühen ‚utopistischen‘ Marx. Der im *Kapital* dargelegte Doppelcharakter der Ware (als Gebrauchs- und Tauschwert) und der Arbeit (als nützlicher und abstrakter) wird metaphorisch auseinandergelegt in ein oppositionelles Gegenüber von „toter“ und „lebendiger“, als solcher potentiell „rebellischer“ Arbeit (Negt). An dieses Bild, das die Marx’sche Kategorie der konkreten nützlichen Arbeit isoliert und dramatisiert, assoziieren die Autoren die Bestimmung der sozialistischen Utopie als Verlebendigung des Toten, Wiederaneignung des enteigneten Lebens, „Auferstehung der Toten“ (Kluge), womit wiederum die Zukunft des postkapitalistischen Menschen anvisiert ist. Nur ist diese nicht als Resultat einer Revolution gedacht, die Kluge für den europäischen Zusammenhang ausschließt, sondern als Gehalt der Kunst, was Kluge nicht explizit macht und einen gewissen Dissens mit Negt schafft.<sup>78</sup>

Wenn es heißt, dass alle Dinge „verzauberte Menschen“ seien, – so der Titel der zweiten DVD und des Sloterdijk-Interviews (Abb. 12) –, wird die Metapher des Warenfetischs gewissermaßen wörtlich genommen und lediglich inhaltlich umbesetzt. Wo Marx im Fetischcharakter der Ware das falsche Bewusstsein beschrieb, das den Wert als gegenständliche Eigenschaft der Ware versteht, der doch in der Abstraktheit der gesellschaftlichen Arbeit gestiftet wird, hält Kluge das Bild

der magischen Verzauberung ausdrücklich fest, um an dieses die Aufhebung der Verdinglichung anschaulich knüpfen zu können. Er passt also die Marx'sche Lehre jener Märchenform an, mit der er literarisch arbeitet.<sup>79</sup> Schon in Kluges Rede selbst lässt sich der Umschlagpunkt von der romantischen Ästhetik der lebendigen Arbeitskraft in die präzisere *künstlerische* Übersetzung der Marx'schen Kritik bestimmen. Es zeigt sich, dass die „wirklichen Menschen“, an denen die Wirkungen des Kapitalismus aufgewiesen werden sollen, Spiegelungen der Künstlerfigur sind, wie schon an Sophie Kluges echohafter Erläuterung zum Naturalismus merklich. Im Verlauf des Gesprächs mit Negt parallelisiert Kluge das Bild des Arbeitstages mit seinem literarischen Format der „Lebensläufe“, nämlich in der Wiedergabe seiner Erzählung vom magenkranken Arbeiter, welche dieses künstlerische Verfahren erhellt:

*„Jetzt nochmal zu den Bildern. Und die Summe aller meiner Arbeitstage ist mein Leben. Und jetzt gibt es einen Arbeiter, der kommt zum Ende seines Lebens zur Ärztin und sagt: Diese Tabletten hier, die ich für meinen Magen brauche, sind die Gegenleistung dafür, dass ich mir soviel Mühe gegeben habe. Das ist kein Äquivalent und es tröstet mich überhaupt nicht, dass mein Arbeitgeber ebenfalls krank geworden ist und auch diese Tabletten nimmt. Gleichheit ist nicht das, was ich suche, sondern ich suche ein besseres Leben, einen anderen Tausch.“<sup>80</sup>*

Die Erzählung erfüllt in all ihrer lakonischen Kürze das ausgesprochene Postulat Kluges, dass „nicht Roman“, sondern „Analyse“ gefragt sei. Ihre analytische Dimension besteht darin, dass ihr Autor, der Intellektuelle, in die konkrete Situation des Arbeiters schlüpft und sie mit seiner Stimme ausspricht. Ebenso erscheinen

Interviewpartner, Vorleserinnen und Vorleser als Spiegelungen Kluges und in seinem Sinne als Übersetzer der Marx'schen Theorie, was im häufigen Auftritt der „professionellen“ Übersetzerin Galina Antoschewskaja auf den Punkt gebracht wird. Die Befragung des Künstlersubjekts und seines Vermögens, Wahrheit für das Kollektiv zu vermitteln, begründet das Schema, den Bildkader entweder mit lesenden, der Autorität historischer Texte sich widmenden Paaren oder monologisierenden bzw. musizierenden Solisten zu besetzen, die auf ihre eigene Übersetzungskraft vertrauen.

Der besondere, an die empirische Konstellation von Person und Situation geknüpfte Realismus Kluges einschließlich seiner Kulmination im grotesken Sinnverzicht generiert auch die oben schon skizzierte Aneignung und Variation von Eisensteins Episoden. So führt Kluge in die Erzählung vom Seidenstrumpf den zugehörigen Strumpfhalter ein (Abb. 18 a–b) und beschwört durch eine kleine Erzählung aus dem Off die Situation herauf, in der ein Mann auf ungeschickte Weise versucht, den Halter vom Strumpf, den „Straps vom Frauenkörper“ zu lösen. Die Vorführerin bestätigt: „Dann besteht die Gefahr, dass eine Laufmasche entsteht“. Diese „Infragestellung“ des Luxus-Produkts Seidenstrumpf, die vor allem den Wandel des Gebrauchswerts von der Bekleidungsfunktion zur erotischen Stimulierung anspricht, ist ein Kommentar zu dem zuvor von Charlotte Müller und Thomas Niehaus verlesenen surrealistischen Eisenstein-Text:

*„Ein zerrissener Frauenstrumpf... und der Seidenstrumpfeiner Zeitungsannonce. [Letzterer] beginnt zu strampeln und vermehrt sich zu 50 Beinpaaren – Revue. Seide. Kunst. Kampf um einen Zentimeter Seidenstrumpf. Die Ästheten sind dafür. Das Episkopat und die Moral dagegen.“<sup>81</sup>*

18a



b



**Abb. 18 a–b** „Dann besteht die Gefahr, dass eine Laufmasche entsteht“. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: Eisensteins Notate zum Kapital, Kap. I: Aus Eisensteins Arbeitsheften. Mit Charlotte Müller (u. a.).



**Abb. 19** „Der neue Film montiert einen Gesichtspunkt aus mehreren Handlungen“. Aus: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD I: *Eisensteins Notate zum Kapital*, Kap. I: Aus Eisensteins Arbeitsheften. Mit Charlotte Müller und Thomas Niehaus.

In die (drei Notate Eisensteins zusammenführende) Seidenstrumpf-Erzählung, die Lesung, szenische Präsentation und Gespräch umfasst, schaltet Kluge, noch im Rahmen der Lesung durch das Schauspielerpaar (Abb. 19), einen Passus ein, der bei Eisenstein in einem ganz anderen Kontext steht: „Der ‚antike‘ Film drehte eine Handlung aus mehreren Gesichtspunkten. Der neue Film montiert einen Gesichtspunkt aus mehreren Handlungen.“<sup>82</sup>

Die Sequenz ist also modellhaft als Film im Film lesbar, dem das Motto seiner essayistischen statt romanhaften Verfasstheit nicht vorausgeschickt wird, sondern dem dieses Muster als sein Material eingepflanzt wird. Dass Kluge im Hintergrund das Berliner Reichstagsgebäude erscheinen lässt, verklammert den „einen Gesichtspunkt“ der Warenökonomie mit der deutschen Geschichte und ihrer im Reichstag inkarnierten Katastrophen. Lebendige Arbeitskraft ist mithin die verknüpfende, Bewusstsein schaffende „Produktivkraft“ des Films selbst, oder besser gesagt: der zur Kunst versammelten Künste. Das Schauspielerpaar spricht im Chor, genauso wie die beiden jungen Volksarmisten (Abb. 17 b–c) oder Kluge und Negt, die gemeinsam eine Passage aus Nietzsches Genealogie der Macht lesen.<sup>83</sup> Aufgerufen und gleichsam die „eine“, an das heroische Subjekt gebundene Handlung aufhebend, wird hier wie in etlichen anderen Lesungen der antike Chorgesang als Grundelement der antiken Tragödie aufgerufen und verselbständigt. Romantische Klaviermusik aus dem Off, als musikalischer Ausdruck von Subjektivität erneut gattungsfremd eingesetzt, kollidiert mit dem Anblick von Subjekten, die weder eigenständig agieren noch der Einfühlung zugängliche Emotionen äußern, sondern vielmehr einen fremden Text lesen,

wiederum im Auftrag der überindividuellen Instanz des Staates gewissermaßen, den das Reichstagsgebäude als geschichtliches Subjekt vertritt, so wie die Uniformmützen der Volksarmisten die historische Vergangenheit der DDR vergegenwärtigen (Abb. 17 b–c).

Durch die hoch verdichtete, ihren Formcharakter geradezu verschwinden lassende Kollision aus Ton, Bild und Text stiftet Kluge zu einem materialistischen Denken an, auf den Spuren Jean-Luc Godards, der wohl als erster die radikale Auseinandersetzung von Bild und Ton realisiert hat, indem er die Filmfiguren philosophische oder poetische Texte sprechen ließ, die ihre Rollen und damit das Konzept der homogenen Person sprengen.<sup>84</sup> Kluges Figuren sprechen nicht nur Texte, die sie nicht selbst verantworten; sie lesen sie sichtbar ab und setzen sich zu ihnen je nach Kontext ins Verhältnis: als Schauspieler, die eine Rolle zu proben scheinen, als Staatsbürger der DDR, die sich eine Pflichtlektüre einverleiben, oder als Autor Alexander Kluge, der seine Marx-Lektüre im Innenraum der Kunst mit dem Klavierflügel verkabelt und zum romantischen Sehnsuchtsbild gerinnen lässt (Abb. 7).

### Epilog: Eine „Grundströmung unterhalb der Medien“

Kluges theoretisch-ästhetische Aneignung von Marx' Kritik der politischen Ökonomie zielt auf eine materialistische Bestimmung seiner eigenen künstlerischen Verfahren. Seine Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft will er als „Grundströmung unterhalb der Medien“ verstanden wissen, wie er in dem schon zitierten, von Gertrud Koch für *Texte zur Kunst* geführten Gespräch ausführt. Wo Walter Benjamin noch die Medienspezifik des Films im Blick habe, seien „in unserer Zeit, also

2009, die technischen Möglichkeiten eigentlich so weit gediehen und ubiquitär vorhanden [...], dass die Definitionsmöglichkeit nicht länger dort liegt, sondern in einem Grundstrom, der weit unterhalb der einzelnen Technologien liegt“.<sup>85</sup> Den Vorschlag, die Übersetzung des *Kapital* in ästhetische Formen mit dem Begriff der „Gegenmedien“ zu belegen, lehnt Kluge ab, um stattdessen den Begriff der „Treueverhältnisse“ ins Spiel zu bringen: „Treue zu Eisenstein“, „Treue zum Gegenstand“ und „Treue zu Autoren, die schon einmal etwas gemacht haben und meine Vorbilder sind“.<sup>86</sup> Diese „unterhalb der verschiedenen Medien“ gelagerte „Grundströmung“, so bekennt Kluge durch den nachdrücklichen Hinweis auf seine – vorkapitalistische – Tugend der Treue, ist dem für wahrheitsfähig erachteten Denken von Marx und seinen Lesern gewidmet, aber auch den „großen Modernen“ wie Eisenstein, Hans Richter und Jean-Luc Godard.<sup>87</sup> Nicht „Gegenmedien“ will Kluge schaffen, sondern „Gegenöffentlichkeit“. Der Montagekünstler nimmt die Medien in den Dienst eines Gedankenstroms, der in der Tiefe der Bilder, Töne und Texte wirkt und durch die Betrachtung erst zu erschließen ist.

In bestimmter Weise wird das Paradigma der Kritischen Theorie in Anspruch genommen, die anders als die traditionelle, sich neutral verstehende Wissenschaft auf die Veränderung der Gesellschaft ausgerichtet ist und sich in dieser parteiischen Absicht an die Marx'sche Kritik der politischen Ökonomie bindet.<sup>88</sup> Die demselben Ziel verpflichtete Kunst des Realismus befragt gleichermaßen die bürgerliche Position der Indifferenz, die sich in der ästhetischen Fiktion des Individuums und seiner Autonomie ausdrückt, oder auch in der naturalistischen Hingabe an das empirische Detail.<sup>89</sup> Kluge kontrastiert und verklammert im Rahmen dieser materialistischen, sozialutopischen Neubestimmung intellektueller Tätigkeit die fiktionale mit der dokumentarischen Technik, als literarischer Autor ebenso wie als Autor von filmischen und fotografischen Montagen, neuerdings auch als Kurator von Ausstellungen.<sup>90</sup> Er bildet die durch Ausdifferenzierung der Medienkulturen herbeigeführte Zersplitterung der Öffentlichkeit ab und schafft zugleich, in der hybriden Assoziation der verschiedensten Formatlogiken und Genreklassen, den Entwurf einer Gegenöffentlichkeit, die sich nicht an die Grenzen der vorgesehenen Identitätsräume hält. Jeder noch so vereinzelt wirkende

Montagesplitter ist Teil eines künstlerischen Textes, der die geschichtliche Wirklichkeit der Warenlogik erkundet. In der Abwehr einer medientheoretischen Deutung seines Werks bekundet Kluge, dass er der klassischen Theorie des Realismus verbunden bleibt. Sein Beharren auf der sinnlichen Erfahrung hält den Objektbezug fest, den Roland Barthes im „effet réel“ preisgab.<sup>91</sup> Die große Erzählung wird in der Fülle der narrativen Splitter, deren jeder einzelne die Totalität des kapitalistischen Geschichtsprozesses widerspiegelt, weiter erzählt, Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988) folgend. Kluge betraut sein DVD-„Floß“, das stabiler zu sein verspricht als die Flaschenpost Horkheimers und Adornos, mit der paradoxen Aufgabe, den emanzipatorischen Auftrag der klassischen Öffentlichkeit, die sich noch jenseits massenmedialer Übertragungstechnologien als unmittelbares Leben unter Anwesenden etabliert hat, von ihrem Ende her zu rekonstruieren, was die dominante theatrale En-Face-Einstellung der Sprecherporträts unterstreicht. Jene klassische Öffentlichkeit konstituierte sich einst als Pendant des abstrakten Wertgesetzes der kapitalistischen Ökonomie im universalen Begriff der Kunst. Ihn verwendet Kluge zwar nicht; auch möchte er nicht als Künstler bezeichnet werden; und doch reklamiert er mit der favorisierten Selbstbezeichnung als Autor jene Autonomie der Kunst,<sup>92</sup> die Friedrich Schiller und Karl Philipp Moritz einst im Geist der Aufklärung begründet haben. So sind die hier ausgebreiteten Überlegungen als Anregung zu verstehen, Kluges im *Kapital*-Film bilanzierend verdichtete filmisch-literarische Arbeit nicht nur als „Kunst des Zusammenhangs“<sup>93</sup> zu verstehen, sondern sie auch auf den „Zusammenhang der Kunst“ zurück zu beziehen.

## Abbildungsnachweis

**Abb. 2** aus Sergej Eisenstein/Edmund Meisel: *Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'*, Edition Filmmuseum 2017, DVD 2: *Oktjabr'* (1928).

**Alle anderen Screenshots aus** *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, Regie: Alexander Kluge, 3 DVDs und Booklet (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008). Ich danke Alexander Kluge für die Reproduktionsgenehmigung.

## Anmerkungen

- 1 Sergej M. Eisenstein: „Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“, in: *Sergej M. Eisenstein: Schriften* 3, hrsg. von Hans-Joachim Schlegel (München: Carl Hanser Verlag 1975), 289–311. *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – das Kapital*, Regie: Alexander Kluge, 3 DVDs, 61 Geschichten für Marx-Interessierte zum Ausdrucken sowie Booklet mit Kapiteleilung und Essay von Alexander Kluge (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008). Hierzu bisher Fredric Jameson: „Marx and Montage“, *New Left Review*, Nr. 58 (2009), 109–117, dt. „Marx und Montage: Zu Alexander Kluge“, *Das Argument* 281, 51. Jg., Nr. 3 (2009), 464–470; Julia Vassilieva: „Capital and Co.: Kluge/Eisenstein/Marx“, *Screening The Past* 31, <<https://www.screeningthepast.com/2011/08/capital-and-co-klugeeisensteinmarx/>>, aufgerufen am 22. 8. 2019; Christian Schulte: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen‘. Über Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*“, in: id. (Hrsg.): *Die Frage des Zusammenhangs: Alexander Kluge im Kontext* (Berlin: Vorwerk 8 2012), 270–279; Gertrud Koch: „Grundströme des Kapitals: Ein Interview mit Alexander Kluge“, *ibid.*, 280–289; Wolfgang Beilenhoff: „Schriftprojektionen: Anmerkungen zu Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*“, *ibid.*, 290–300; Marc James Léger: „Alexander Kluge’s *News from Ideological Antiquity: Marx – Eisenstein – Das Kapital: A Conversation with Michael Blum and Barbara Clausen*“, in: *Drive in Cinema: Essays on Film, Theory and Politics* (Bristol, UK und Chicago: intellect Ltd. 2015), 119–136; Felix T. Gregor: „Nachrichten für die krisenhafte Gegenwart?! Sergej Eisensteins gescheitertes Filmprojekt *Kapital*“, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Martin Kraus (Hrsg.): *Verhinderte Meisterwerke: Gescheiterte Projekte in Literatur und Film* (Paderborn: Fink 2019), 139–161; Melanie Konrad: „Kinofizierungs- und Mediatisierungsverfahren: Zur Produktion von Gefühlen und Geschichtlichkeit in Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike*“, in: Vincent Pauval/Herbert Holl/Clemens Pornschlegel (Hrsg.): *Von Sinn(en) und Gefühlen: Alexander Kluge – Jahrbuch* 5, 2018 (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2019), 271–286; Regine Prange: „Kapitalismus in uns‘. Eine Analyse der ersten Sequenz von Alexander Kluges *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*“, in: *AugenBlick: Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 74: *Mediale Subjektivitäten: Fotografie, Film und Videokunst*, hrsg. von Magdalena Nieslony und Semantha Schramm (Marburg: Schüren Verlag 2019), 37–51.
- 2 Alexander Kluge: „Die realistische Methode und das sog. ‚Filmische‘“, in: id.: *Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin: Zur realistischen Methode* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975), 201–209.
- 3 Id.: „Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft“, *ibid.*, 215–222, hier 220.
- 4 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 289f. Vgl. Hans-Joachim Schlegel: „Eisensteins dialektisch-visuelle Demonstration der weltgeschichtlichen Oktoberwende und der ‚Kinematograph der Begriffe‘: Eine Einführung in *Oktober*“, in: id.: Eisenstein [wie Anm. 1], 7–37.
- 5 Beachtenswert ist das mit diesem Begriff verbundene weitere Ziel, über die Verfilmung der Inhalte des *Kapital* hinaus seine dialektische Methode für eine neue Art des Films zu nutzen. Hieran knüpft Kluge an. Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 307: „Aus dem ‚Kapital‘ können endlos Themen kinofiziert werden (‚Mehrwert‘, ‚Preis‘, ‚Profit‘). Wir wollen das Thema der Marxschen Methode kinofizieren.“
- 6 *Ibid.*, 296: „Der Inhalt des ‚Kapitals‘ [...] ist nunmehr formuliert: *Dem Arbeiter dialektisches Denken beibringen.*“ Zu Eisensteins Projekt vgl. Gregor: „Nachrichten“ [wie Anm. 1].
- 7 Während die sich wenige Jahre später formierende Phalanx eines orthodoxen Sozialistischen Realismus, angeführt von Georg Lukács, diesen „Avantgardeismus“ als eine dekadente Huldigung an ein subjektives nichtiges Innenleben geißelte, gehörte Eisenstein zu jenen Autoren, die, wie z. B. Wieland Herzfelde, Bertolt Brecht und Walter Benjamin, die ikonoklastischen Formen der westlichen Avantgarden, eben das Prinzip der Montage, für eine revolutionäre Ästhetik nutzbar machen wollten. Zur kontroversen Forschungsdiskussion über den Einfluss von Joyce auf Eisenstein: *ibid.*, 147–153.
- 8 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 293. Vgl. Felix Lenz: *Sergej Eisenstein: Montagezeit: Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos* (München: Fink Verlag 2008), 178–183.
- 9 Eisenstein, „Notate“ [wie Anm.1], 292.
- 10 *Ibid.*, 293.
- 11 *Ibid.*, 290.
- 12 *Ibid.*, 293.
- 13 *Ibid.*, 299: „Ein Barock-Christus und ein hölzerner Dummkopf sind absolut unähnlich, *bedeuten* aber ein und dasselbe.“ In der deutschen Fassung ist die Sequenz stark gekürzt, wird die ikonoklastische Dynamisierung des Schnittrhythmus nicht gezeigt.
- 14 Vgl. Eisensteins Hinweis auf die „Identität der (nichtaufgeführten) Zwischentitel ‚Gott‘, ‚Gott‘, ‚Gott‘“, *ibid.*, 295.
- 15 Zur Anfangssequenz und zum Motiv des Kabels siehe Prange: „Kapitalismus in uns“ [wie Anm. 1].
- 16 Koch/Kluge: „Grundströme des Kapitals“ [wie Anm. 1], 285.
- 17 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Dritte Fassung), in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2: *Abhandlungen*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991), 471–508.
- 18 Die Hörerin von Radio Moskau (Abb. 6 d–f) wird in einer Einstellung des Films auch als Bildhauerin des sozialistischen Realismus dargestellt. Dieser Medienreflexion Vertovs vergleichbar ist Kluges Motiv des Klavierspiels in Verbindung mit technischen Übertragungsmedien wie Mikrofon, Telefon und Kabel. Vgl. auch Kluges mannigfaltige Zitierung des Kamera-Auges (aus *Der Mann mit der Kamera*, 1929), das er z. B. am Anfang des *Kapital*-Films mit dem Projektor in eins setzt und neben ein maskiertes, wie von einem Feldstecher geliefertes Bild stellt. *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD 1, erste Sequenz. Auch die Nutzung des Zeitraffers übernimmt Kluge von Vertov für die Darstellung der gesteigerten Intensität industrieller Produktionsweise, freilich, ebenso wie das Kamera-Auge, in der Form einer kritischen Brechung, denn seine „Zeittotalen“ zeigen den Triumph der abstrakten Zeit über die Subjekte und die „natürliche“ Zeit. Selbst die Interview-Technik geht auf Vertov zurück, der Arbeiterinnen über ihre besonderen Leistungen berichten lässt, allerdings ohne sich selbst als Interviewer mit einzubringen. Kluges programmatisches Motiv der Glühbirne lässt sich zurückverfolgen zu Vertovs *Vorwärts, Sowjet* (1926).
- 19 Alexander Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD Booklet (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 58.
- 20 Oskar Negt und Alexander Kluge: „Die Öffentlichkeit der Denkmäler – Öffentlichkeit und Geschichtsbewußtsein“, in: id.: *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, 3. Aufl. 1974), 447–463, hier 447.
- 21 Die Publikationen *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (1972), *Geschichte und Eigensinn* (1981) und *Massverhältnisse des Politischen* (1992) wurden wiederabgedruckt und neu arrangiert in Oskar Negt und Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch: Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2001). Zu den ersten beiden Veröffentlichungen siehe Fredric Jameson: „On Negt and Kluge“, in: *October* 46: *Alexander Kluge: Theo-*

- retical Writings, Stories, and an Interview (Autumn 1988), 151–177. Zu *Der unterschätzte Mensch* siehe Christian Schulte und Rainer Stollmann (Hrsg.): *Der Maulwurf kennt kein System: Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge* (Bielefeld: transcript 2005).
- 22 Kluge liest folgende Marx-Passagen als Ankündigung und Resümee des ganzen Films, wie der zwischendurch eingeblendete Titel *Nachrichten aus der ideologischen Antike* verdeutlicht: „Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen eines Webers ähneln. Eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, dass er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn derselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war. Nicht daß er nur eine Formveränderung des Natürlichen bewirkt; er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck, den er weiß, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt und dem er seinen Willen unterordnen muß.“ Karl Marx: *Das Kapital*, in: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Band 23 (Berlin: Dietz 1972), 193. Außerdem: „Der Mensch ist im wörtlichsten Sinn ein zoon politicon, nicht nur ein geselliges Tier, sondern ein Tier, das nur in der Gesellschaft sich vereinzeln kann.“ Karl Marx: „Einleitung“, in: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857–1858), Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1939 und 1941 (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt; Wien: Europa Verlag o.J.), 1–31, hier 6. Und zuletzt: „Der Mensch ist kein abstraktes, außer der Welt hockendes Wesen. Der Mensch, das ist die Welt des Menschen.“ Karl Marx: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie [1844]“, in: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Band 1 (Berlin: Dietz 1976), 378–391, hier 378. In den Kapiteln 6 und 11 des Abschnitts „Sehnsucht nach der Kindheit“ kehren wir in den Raum des Künstlerelbstporträts zurück (siehe dazu weiter unten).
- 23 Marx: *Grundrisse* [wie Anm. 22], 31.
- 24 Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 287.
- 25 Vgl. Eisenstein, „Notate“ (wie Anm. 1), 309. Siehe auch eine zentrale Drehbuch-Idee Eisensteins vom 7.4.1928: „Im Ablauf des gesamten Filmes kocht eine Frau für ihren heimkehrenden Mann Suppe.“ Eisenstein: „Notate“ (wie Anm. 1), 303. Kluge kombiniert in seiner Aneignung und Übersetzung dieser Notiz, die in Assoziationsketten [„Pfeffer, Cayenne. Teuflich scharf. Dreyfus. Französischer Chauvinismus“, *ibid.*] die Brücke von der Alltagsszene in die Politik schlägt, Texttafeln mit Realfilm-Closeups, dokumentarischen Fotografien und Grafiken, die die Realität der Alltagssituation ebenso wie die der politischen Ereignisse historisch und gegenwartsbezogen konkretisieren. Zur Diskussion vor allem von Eisensteins Montage-Ideen siehe Jameson: „Marx und Montage“ (wie Anm. 1), 467f.
- 26 Eisenstein: „Notate“ (wie Anm. 1), 292: „Fürs ‚Kapital‘. Die Börse darf nicht durch eine „Börse“ dargestellt werden [...], sondern durch Tausende von kleinen Details. Durch Genreismus.“
- 27 *Ibid.*: „Die Concierge als Anleihenhalterin. Druck solcher Concierges in Fragen der Schuldenanerkennung durch Sowjetrußland.“
- 28 *Ibid.*, 293: „In Joyce' Ulysses gibt es diesbezüglich ein wunderbares Kapitel, in scholastisch-katechetischer Manier geschrieben. Man stellt Fragen und gibt Antworten darauf.“
- 29 „Die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft, kraft deren der Einzelne die vorgezeichneten Schranken seiner Aktivität als natürliche hinnimmt, ist in der kritischen Theorie relativiert.“ Max Horkheimer: „Traditionelle und kritische Theorie“ [1937], in: *id.*: *Traditionelle und kritische Theorie: Fünf Aufsätze* (Frankfurt am Main: Fischer 72011), 205–260, hier 224.
- 30 Koch/Kluge: „Grundströme des Kapitals“ [wie Anm. 1], 287.
- 31 Stollmann/Kluge: „Was ist eine Metapher?“ In: *id.*: *Ferngespräche* [wie Anm. 1], 19–23, hier 19.
- 32 „Das Marx'sche Wertgesetz ist in der Natur verankert: Ein Gespräch zwischen Rainer Stollmann und Alexander Kluge“, in: Schulte/Stollmann: *Der Maulwurf kennt kein System* [wie Anm. 21], 45.
- 33 Alexander Kluge: „Wie ein korruptes Gesetz entsteht“ [2011], in: Christian Schulte (Hrsg.): *Alexander Kluge: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik* (Berlin: Vorwerk 8, 3. Aufl. 2011), S. 268f.
- 34 *Id.*: „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit“, in: Klaus von Bismarck/Günter Gaus/Alexander Kluge/Ferdinand Sieger: *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen‘ Medien*. Mit einer Einführung und einem dokumentarischen Anhang von Reinhard Piper (München und Zürich: Piper 1985), 51–129, hier 56. *Ibid.*, 91: „Buch, Bühne, Film als klassische Mächte müssen treuhänderisch die Interessen des an sich nicht organisierbaren Bereichs der klassischen Öffentlichkeit wahrnehmen.“ Zum Programm einer „proletarischen“ (Gegen-)Öffentlichkeit, gedacht als kritische Erweiterung des (elitär) eingegengten Konzepts bürgerlicher Öffentlichkeit bei Habermas, siehe die gemeinsam mit Oskar Negt verfassten Buchpublikationen *Öffentlichkeit und Erfahrung* und *Geschichte und Eigensinn* [wie Anm. 21]. Eine ausführliche und kritische Erörterung von Kluges Fernseharbeit liefert Matthias Uecker: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen* (Marburg: Schüren Verlag 2000).
- 35 Im *Kapital*-Film wird mehrfach auf Brecht Bezug genommen, besonders auf seine analog zu Eisensteins Experiment vorgenommene Übersetzung des Kommunistischen Manifests in Hexameter, der Kluge noch die technologische Übersetzung ins Telefonat hinzufügt: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 7: Brechts Hexameter zum Kommunistischen Manifest. Mit Durs Grünbein. Vgl. auch Angelos Koutsourakis: „Brecht Today: Interview with Alexander Kluge“, *Film-Philosophy* 15, Nr. 1 (2011), 220–228.
- 36 Kluge: „Bewußtseinsindustrie“ [wie Anm. 34], 55.
- 37 Kluge (*ibid.*, 56) erinnert an die Erfahrung „der Studenten im Jahr 1968 [...], als sie ihre Enteignung von Teilen der Öffentlichkeit bemerken“ [veranlasst durch die] „betonte Einseitigkeit in den Strategien des Springer-Verlages“.
- 38 *Ibid.*, 128.
- 39 *Ibid.*
- 40 Mit dieser Formulierung bezeichnet Kluge immer wieder seine Methode der Gesprächsführung, die, so ließe sich ergänzen, seine literarische Technik der unmerklichen Montage von dokumentarischer Quelle und eigener narrativer Konstruktion in Dialogform entwickelt. Kluge setzt mit seiner Interviewtechnik seine literarische und filmische Autoorentätigkeit fort, indem er „Rohstoffe ‚entdeckt‘ und ‚in Form bringt““. Matthias Uecker: „Lautes Denken: Das Interview als Kunstform“, in: *id.*: *Anti-Fernsehen?* [wie Anm. 34], 101–121, hier 120.
- 41 Dass Kluge seinen eigenen Internet-Auftritt nach allen Regeln dieses Authentifizierungs-Formats gestaltet und als Vorstellung seines Werks nutzt, wird von Ramòn Reichert zu Unrecht als Inkonsequenz gegenüber diesem ausgelegt. *Id.*: „Kluge im Netz“, in: Schulte: *Die Frage des Zusammenhangs* [wie Anm. 1], 238–246. Voraussetzung dieses Irrtums ist die (nicht zuletzt von Kluge selbst unterstützte) Auffassung, seine exzessive Montagearbeit beuge sich in einen Raum außerhalb der Kunst und ihres Wahrheitsanspruchs. So auch u. a. Eike Friedrich Wenzel: „Baustelle Film: Kluges Realismuskonzept und seine Kurzfilme“, in: Christian Schulte (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress / Vienna University Press 2012), 117–136, bes. 126f.
- 42 Zu betonen ist für diesen zentralen Begriff Kluges die Gleichwertigkeit von dokumentarischem und fiktionalem Material: „Radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung: das ist

- das Rohmaterial. Montage, Verarbeitung in Zusammenhänge, die Übersetzung der Zuschauerinteressen, die Umformung der Produktionsweise des Mediums, dies sind weitere Anwendungen der analytisch-sinnlichen Methode.“ Kluge: „Die realistische Methode“ [wie Anm. 2], 208.
- 43 Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 282. Kluge erinnert hier an die Frühzeit des Kinos, das mit Kurzfilmen auf dieselbe Ungeduld der Arbeiter reagiere. Alle Zitate dieses Abschnitts *ibid.*
- 44 Zur Zusammensetzung genauer Schulte: „Alle Dinge sind verzauberte Menschen“ [wie Anm. 1]. Die mehrfache Wiederverwendung eigener Aufnahmen ist schon für Vertovs Dokumentarfilme typisch.
- 45 Karl Marx: „Zur Kritik der Nationalökonomie – Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ III, in: *Werke, Schriften, Teil I: Frühe Schriften*, hrsg. von Hans-Joachim Lieber. Mit einem Vorwort von Wolfram Elsner (Darmstadt: Lambert Schneider Verlag 2013), 506–665, hier 601. Diese Passage erörtert Kluge schon in seinem Essay „Die fünf Sinne – Sinnlichkeit des Zusammenhangs“, um der historischen, „von Gehirn-Sinnlichkeit überlagert[en]“ Sinnlichkeit „Gegenformen“ entgegenzuhalten, die in der „subdominanten Erfahrung wirklich existier[en]“. Siehe Kluge: *Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin* [wie Anm. 2], 212–214, hier 212f. Wo der frühe Marx die „vollständige Emanzipation aller menschlichen Sinne“ an die Aufhebung des Privateigentums bindet (Marx: „Zur Kritik der Nationalökonomie – Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ III, op. cit., 599), sieht diese Kluge in subversiven Praxisformen schon für gegeben an. Ich vertrete die These, dass Kluges Theorie diese (z. B. weiblichen) freien Praxisformen als Widerschein der künstlerischen Tätigkeit betrachtet, die seit Schillers Kalliasbriefen als nicht-entfremdete Produktionsweise gilt, nicht zuletzt im Verweis auf eine „ideologische Antike“. Siehe Friedrich Schiller: „Kallias oder Über die Schönheit“, in: *Schillers Werke*, Viertes Band: *Schriften* (Frankfurt am Main: Insel 1966), 74–118. Allerdings ist sich Schiller des Scheincharakters der Kunst als lebendiger Arbeitskraft bewusst. Das Schöne ist „Autonomie in der Erscheinung“. *Ibid.*, 101.
- 46 Dieses Marx-Zitat betitelt im Inhaltsverzeichnis des Booklets [wie Anm. 19] die hierdurch als Einheit zusammengefassten Kapitel 12–17 der DVD I. Enthalten ist ein Sketch zur analogen Metapher der Verflüssigung (12), eine Verballhornung der „gegenständlichen Wesenskräfte des Menschen“ (14, dazu hier weiter unten) und zwei Beiträge zur Weltwirtschaftskrise von 1929 (15 und 16), die somit in das Bild der tänzerischen Auflösung der versteinerten Verhältnisse einbezogen wird: „Das Kapital widerlegt sich selbst“ (Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, *ibid.*, 59). Vgl. *ibid.*, 16: „Mit der Methode und dem Anspruch von Marx ist es gefährlich, sich im Jahr 2008 dieser Wirklichkeit auszusetzen: Man wird mutlos. Man braucht einen Schuß Leichtsinn, um damit umzugehen. Man muß Till Eulenspiegel einmal über Marx (und auch Eisenstein) hinwegziehen lassen, um eine Verwirrung zu erhalten, durch die sich Erkenntnisse und Emotionen neu verbinden.“ Grundsätzlich zum Verhältnis des Komischen zum Katastrophischen Christian Schulte: „Cross-Mapping: Aspekte des Komischen“, in: Schulte/Stollmann: *Der Maulwurf kennt kein System* [wie Anm. 21], 219–232. Zum Experteninterview als komischem Diskurs siehe auch Dorothea Walzer: *Arbeit am Exemplarischen: Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge* (München: Wilhelm Fink 2017), 167–184.
- 47 Vgl. Uecker: „Das Interview als Kunstform“ [wie Anm. 40]. Siehe auch Rainer Stollmann: „Artenkunde des Gesprächs bei Alexander Kluge“, in: Valentin Mertes/Christian Schulte/Stefanie Schmitt/Winfried Siebers (Hrsg.): *Formenwelt des Dialogs, Alexander Kluge-Jahrbuch 3* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016), 131–148.
- 48 Schneider alias Atze Mückert sieht Einiges richtig, zum Beispiel Marx' Theorie der Ware Arbeitskraft: „Dann hat er Wert, der Arbeiter – wenn er Arbeit hat. Wenn er nicht Arbeit hat, hat er auch Wert, aber: Null“.
- 49 Marx: *Das Kapital* [wie Anm. 22], 93.
- 50 Max Weber versteht den Protestantismus als Quelle der kapitalistischen Ökonomie, nicht als ihren ideologischen Spiegel. *Id.*: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 20, Nr. 1 (1904), 1–54; *ibid.*, 21, Nr.1 (1905), 1–110. Siehe auch Kluges Ausführungen über die „Subjektive Seite des Wertgesetzes“ im Gespräch mit Stollmann. In seiner Konzentration auf die puritanischen Seelenkräfte als Grundlage des modernen bürgerlichen Menschen geht allerdings der groteske Gegensatz zur ökonomischen Realität verloren, von dem seine literarischen und audiovisuellen Figuren sprechen. Stollmann/Kluge: „Der Maulwurf kennt kein System“ [wie Anm. 21], 43f. Kluge verabschiedet sich sogar ausdrücklich von „doktrinären Gesichtspunkten wie Herleitung aus einer ökonomischen Struktur“ und findet in jenem revolutionären bürgerlichen Menschen die Anlage zu einer „Form der lebendigen Arbeit“, „die nicht aus der ökonomischen Auflehnung gegen Unterdrückungsverhältnisse, sondern aus der Schatzsuche“ kommt, d. h. Arbeit um ihrer selbst willen leistet. *Id.*: „Stichwort: Gefügeartige Arbeit“, *ibid.*, 50–53. Kluges Lehre reinstalliert, als solche genommen, die ästhetische Utopie eines romantischen Sozialismus, während seine literarische und filmische Produktion die Schärfe der reifen Marx'schen Analytik nirgendwo preisgibt.
- 51 Vgl. *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD II: *Alle Dinge sind verzauberte Menschen*, Kap. 3: „Das Denkmal und das wahre Grab“ (Film von Sophie Kluge); DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 15: „Der große Kopf von Chemnitz“ (zum dortigen Marx-Denkmal). Vgl. auch Negt/Kluge: „Die Öffentlichkeit der Denkmäler – Öffentlichkeit und Geschichtsbewußtsein“ [wie Anm. 20].
- 52 Die eingeschnittene verschwommene Fotografie eines in die Kamera blickenden dunkeläugigen Kleinkindes, das gleichmütig an seinen Fingern lutschend den Kuss der Mutter empfängt, könnte aus Kluges Familienalbum stammen und den Selbstbildcharakter dieser Sequenz unterstreichen, ist doch Kluge, der mit 13 Jahren beim Bombenangriff auf Halberstadt knapp dem Tod entrann, ein „gerettetes Kind“.
- 53 Dass Kluges „Filmemachen aus fremdem Material“ [...] das Ganze, das brillant durchkomponierte Einzelstück zur größten Ideologie erklärt“, wird z. B. von Wenzel nicht in den Zusammenhang der für Kluge bei aller Abweichung maßgeblichen (Werk-) Ästhetik eines Adorno gestellt, sondern als Aufhebung der Kunstautonomie in eine Künstler und Rezipienten umstandslos vereinende „Produktion von gesellschaftlicher Erfahrung“ gedeutet. Kluges Montagekunst wird zur Anwältin einer „Vieltimmigkeit des kulturellen Gedächtnisses“ verdünnt, ihre materialistische Basis ersetzt durch radikalen Konstruktivismus. Wenzel: „Baustelle Film“ [wie Anm. 41], 117, 122, 136. Bezogen auf *Nachrichten aus der ideologischen Antike* meint auch Felix T. Gregor, dass es „nicht um die Suche nach einem konkreten Aussage- und Wahrheitswert hinter Marx' und Eisensteins Kapital-/Kapital-Projekten [geht]“ und dekretiert ein medienarchäologisches Vorgehen im Sinne Foucaults. In dieser Sichtweise geht es schon Eisenstein nicht „um die Frage nach dem Inhalt, sondern die Suche nach einem filmischen Ausdruck und einer filmischen Umsetzung für die Methode des Kapitals“. Gregor: „Nachrichten“ [wie Anm. 1], 155, 157, 143. Solch formalistischer Verselbständigung von Methode, Medium und Form gegenüber dem gesellschaftskritischen Inhalt gilt wohl Kluges Beharren auf der von ihm aus der „Treue zum Gegenstand“ entwickelten „Grundströmung [...] unterhalb der verschiedenen Medien.“ Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 282. Weitere Ausführung hierzu im Kapitel über Kluges „Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft“.

- 54 Argumente für die Begrenztheit der Magazinprogramme und ein partielles Scheitern ihres Ziels, eine „Insel klassischer Öffentlichkeit“ zu schaffen, erörtert Uecker: *Anti-Fernsehen?* [wie Anm. 34], 148–186, hier 167. Uecker problematisiert die notwendige Unterwerfung unter die Produktionsbedingungen des Fernsehens und die mit ihr einhergehende Routine. Kluges Programme müssten eigentlich, wie er nach Harro Segeberg („Rahmen und Schnitt: Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung“, *Wirkendes Wort*, Nr. 2 [1993], 286–301, hier 297) an anderer Stelle ausführt, wie Bücher gelesen werden, was aber nur die Videoaufzeichnung ermögliche: „Fast könnte man [...] auf die Idee kommen, die vom Zuschauer beliebig manipulierbare Videoaufzeichnung sei insgeheim schon immer das angemessenste Medium für Kluges Film- und Fernsehproduktionen gewesen und es handle sich bei ihnen um Kommunikationsangebote, die (wie ein Brühwürfel) bloß aus Mangel an Programmzeit radikal kondensiert wurden und unter Einsatz eines weiteren Mediums wieder zeitlich entzerrt (quasi verdünnt) werden müssen, um adäquat rezipiert werden zu können.“ *Ibid.*, 151. Das DVD-Format des *Kapital*-Films kommt dieser notwendigen Lektürearbeit entgegen und schaltet überdies, durch die Neuzusammenstellung älterer Produktionen, eine Lektürearbeit des Autors Kluge dazwischen.
- 55 Stollmann/Kluge: *Ferngespräche* [wie Anm. 1], 60f. Ähnliche Hinweise in Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 283.
- 56 So wird zum Beispiel durch die Anordnung eines Kinderfotos von Eisenstein „beim Räuberspiel“ auf einer Doppelseite gegenüber dem berühmten Porträt des Regisseurs, das ihn beim Schneiden seines Films *Oktober* (Abb. 1) zeigt, eine autonome quasifilmische Sequenz hergestellt. Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19] 10f.
- 57 Vgl. Andrea Sombroek: *Eine Poetik des Dazwischen: Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge* (Bielefeld: transcript 2005), bes. 259–264.
- 58 Den Begriff der Ideologie verwendet Kluge hier „neutral“ im Sinne eines weltanschaulichen Bildungswissens, das „außerhalb des gegenwärtigen Geschehens“ liegt. Siehe Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19], 7. Dies illustriert das (auch in den Filmprolog aufgenommene) Bild eines Dampfschiffs, das die „Navigation nach den Sternen“ (*ibid.*, 8) zeigt. Das Bild dürfte angeregt sein durch die Eröffnungsmetapher von Lukács’ *Theorie des Romans*, der im „Sternenhimmel die Landkarte“ der in sich vollendeten, „Leben und Wesen“ noch einigenden antiken Welt aufruft. „Kants Sternenhimmel“ hingegen, Sinnbild der modernen Entzweiung von Mensch und Welt, „glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer – und in der neuen Welt heißt Mensch-sein: einsam sein – mehr die Pfade.“ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Hamburg: Luchterhand 1994), 21f., 28. Erst später kommt Kluge, im Gespräch mit Joseph Vogl über die Marx’schen „Stichworte“, auf Ideologie als „falsches Bewusstsein“ zu sprechen (DVD III, Kap. 14: „Stichworte: ‚Ideologie‘, ‚Entfremdung‘, ‚Vitalität der Dinge?‘, ‚Gibt es ein Menschenrecht der Dinge?‘“). Eher dem Lukács’schen als dem Marx’schen Entfremdungsbegriff nahe ist Kluges Idee einer falschen Wirklichkeitsbehauptung der Wirklichkeit (vgl. Anm. 2), dem der „Antirealismus des Gefühls“ entgegentritt. Siehe zu diesem Begriff Christoph Streckhardt: *Kaleidoskop Kluge: Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln* (Tübingen: Narr Francke Attempto 2016), 320–324.
- 59 Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19], 25.
- 60 *Ibid.*, 24.
- 61 *Ibid.*, 23. Gegen die Engführung der Ovid’schen Metamorphosen mit der Vergegenständlichung der Arbeitskraft im Tauschwert der Ware wäre im Sinne von Marx’ Ausführungen in der Einleitung zu den *Grundrissen* [wie Anm. 22] sachlich einzuwenden, dass Ovid im Rahmen eines mythischen Weltverhältnisses arbeitete, von dem Marx die kapitalistische Wirtschaftsform ebenso historisch abhebt wie die eigenständig gewordenen Sphären der Wissenschaft und der Kunst.
- 62 Kluge: *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [wie Anm. 19], 23.
- 63 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 301, orientiert an *Ulysses*.
- 64 Karl Korsch empfiehlt, sich zuerst mit einem Unterkapitel zu Kapitel 5 über „Arbeitsprozess und Verwertungsprozess“ zu befassen. Denn so trete die „für das richtige Verständnis des Kapital grundlegende Tatsache hervor, daß dieser wirkliche Arbeitsprozeß unter den Bedingungen der gegenwärtig herrschenden kapitalistischen Produktionsweise nicht nur eine Erzeugung von Gebrauchswerten für menschliche Bedürfnisse darstellt, sondern zugleich eine Erzeugung von verkäuflichen Waren, Verkaufswerten, Tauschwerten oder kurz gesagt ‚Werten‘“. Der Vorteil dieser Passage sei, dass sie „uns mitten in die Theorie des Kapital hineinführt“, also vorbereitet auf die Lektüre der ersten Kapitel, deren Schwierigkeit er in der hegelianischen Dialektik der Begriffsarbeit ortet. Karl Korsch: „Geleitwort zu neuen Ausgabe“, in: Karl Marx: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872 (Berlin: Gustav Kiepenheuer 1932), II. Kluge und Negt referieren Korschs Lektürevorschläge in: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 9: *Wie liest man im Kapital? Mit Oskar Negt* (nach Karl Korsch). Sie konzentrieren sich ausschließlich auf Korschs nachgereichten Vorschlag, das 8. Kapitel zum „Arbeitstag“ zu studieren, in Kluges Übersetzung „ein Tag Lebenszeit“. Es biete die Chance, sich zunächst ein Bild von den „Erscheinungen und Schmerz verursachenden Problemen dieses Kapitalismus zu machen in der Aufteilung des Arbeitstages“ (Negt).
- 65 Durchforscht wird die deutsche Geschichte im Hinblick auf jene „eigenennigen“ Potentiale, an denen sich eine gegenwärtige emanzipative, d. h. nicht-ausgrenzende Praxis orientieren soll. Vgl. Corinna Mieth: „Die utopische Dimension von Anthropologie und Geschichte bei Oskar Negt und Alexander Kluge“, in: Schulte/Stollmann (Hrsg.): *Der Maulwurf kennt kein System* [wie Anm. 21], 181–200.
- 66 Negt/Kluge: *Geschichte und Eigensinn* [wie Anm. 21], 142. Vgl. dagegen Kluges „sinnfreie“ Grotteske „Der frühe und der späte Marx“, in: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III: *Paradoxe der Tauschgesellschaft*, Kap. 6. Der „steinzeitlich“ frühe und der „bürgerlich“ späte Marx lesen im Chor aus dem *Kapital*, immer wieder innehaltend, als ob es sich um ein fremdes, schwer entzifferbares Buch handle.
- 67 Vgl. Anm. 45. Kluge beschreibt selbst den in seiner Biografie wurzelnden Antrieb, Versöhnung (zwischen den Eltern) zu stiften, als einen „aussichtslosen“. Alexander Kluge: „Mein wahres Motiv“ (aus: *Tür an Tür mit einem anderen Leben*), in: Paulat/Holl/Pornschlegel: *Von Sinn(en) und Gefühlen* [wie Anm. 1], 313–315, hier 314.
- 68 „Gesetzt wir hätten als Menschen produziert: Jeder von uns hätte in seiner Produktion sich selbst und den anderen doppelt bejaht“. Karl Marx: *Historisch-ökonomische Studien* (Pariser Hefte), Auszüge aus James Mills Buch *Éléments d’économie politique*, in: Marx/Engels: *Werke*, Band 40, *Ergänzungsband I* (Berlin: Dietz Verlag 1968), 465–466.
- 69 Vgl. Anm. 2 und Anm. 58. Auf die Lukács’sche Grundlage des Gedankens wäre näher einzugehen. Eine Andeutung muss hier genügen: In der *Theorie des Romans* entwickelt Lukács eine (auch für seine marxistische Ästhetik gültig bleibende) Modellansicht der in sich vollendeten Antike, die der moderne Künstler aus eigener Kraft wiedererschafft, um dem einsamen, vom Ganzen abgepaltenen Subjekt seine Realität zurückzugeben.
- 70 Rainer Stollmann: „Artenkunde des Gesprächs bei Alexander Kluge“, in: Valentin Mertens/Christian Schulte/Stefanie Schmitt/



- Winfried Siebers (Hrsg.): *Formenwelt des Dialogs, Alexander Kluge--Jahrbuch 3* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2016), 131–148, hier 147f. Transkription des Gesprächs *ibid.*, 144–147.
- 71 Karl Marx: „Kritik der Hegelschen Dialektik und der Philosophie überhaupt“, in: „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ [wie Anm. 45], 637–665, hier 649.
- 72 Kluge setzt sich über die historische Tatsache weiblicher Uniformen hinweg und zeigt die Differenz zwischen dem gebügelten weiblichen und dem nicht gebügelten männlichen Hemd als „eigentliche“ Geschlechterdifferenz. Der pragmatische und überdies rebellische weibliche Sinn (im Sinne Kluges lebendige und somit potentiell künstlerische Arbeit) wird in dem Einfall Sophie Kluges beschrieben, einen „Spicker“ anzufertigen.
- 73 Vergleichbar ist die ebenfalls einem Passus aus *Geschichte und Eigensinn* gewidmete Sequenz „Wieviel Blut und Grausen ist auf dem Boden aller ‚guten Dinge‘! In: *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, DVD III, Kap. 10. Oskar Negt und Kluge lesen das Nietzsche-Zitat (nach Horkheimer) aus ihrem eigenen Buch vor.
- 74 Marx: „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ [wie Anm. 45], 593.
- 75 *Ibid.*, 593f.
- 76 Negt/Kluge: *Geschichte und Eigensinn* [wie Anm. 21], 80.
- 77 *Ibid.*, 139–144.
- 78 Siehe Alexander Kluge: „Momentaufnahmen unserer Zusammenarbeit“, in: Negt/Kluge: *Der unterschätzte Mensch* [wie Anm. 21], 5–16. Kluge berichtet hier (*ibid.*, 7) über ein Tabu der Zusammenarbeit, die jeweiligen Erfahrungsschätze in der Filmkunst und der Gewerkschaftsbewegung nicht zu berühren. Eben in diesen ausgeklammerten persönlichen Tätigkeitsbereichen scheint die Voraussetzung zur gemeinsam formulierten Utopie einer systemimmanenten lebendigen Arbeitskraft zu liegen. Die Differenz keimt im Gespräch über Eisensteins (und Kluges) Projekt auf, wird aber durch Kluges aktive Gesprächsführung aus dem Off und Negts Duldung an der Austragung gehindert. Negt: „Trotzdem stellt sich für mich die Frage: Worüber geht das hinaus? [...] Gibt es Hinweise darauf, warum er das wollte? Was ist der zusätzliche Erklärungswert? Es gibt eine Aporie zwischen Bild und Begriff [...] Es gibt ja poetische Stellen im *Kapital*, eine ganze Menge [...] Die sozialen Bedingungen sind gut ins Bild zu setzen. Was für mich das Problem ist, dass gewissermaßen die Theorie, also wenn man das *Kapital* verfilmt, muss irgendwie [...]“ Negt führt seine Bedenken nicht aus. Der gezeigte Gesprächsausschnitt endet mit Kluges Ausführungen zum „Cross Mapping“: Bilder aus der geschichtlichen Distanz vermögen – dem stimmt Negt zu – die Gegenwart zu erhellen. „Wie liest man im *Kapital*?“ [wie Anm. 64].
- 79 Die Geschichte von Knautsch-Betty, genannt „Das sabotierte Verbrechen“, in *Die Macht der Gefühle* (1975) erfüllt diese Märchenlogik exemplarisch. Erzählt wird die Auferweckung eines aus Habsucht Getöteten durch Kooperation.
- 80 „Wie liest man im *Kapital*?“ [wie Anm. 64].
- 81 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 304. Vgl. *ibid.*, 297, zum „Kampf der Strumpffabrikanten für kurze Röcke“. Außerdem *ibid.*, 309. Jameson: „Marx und Montage“ [wie Anm. 1] missversteht Kluges Spielszene als „dekorative Probeaufführung dieses mehrdimensionalen sozialen Objekts“ und schlägt vor, Busby Berkeleys Revuen als Illustration im Sinne von Krakauers *Ornament der Masse* zu verwenden. Ihm entgeht, dass Kluge sich von Eisensteins Bild des zerrissenen Seidenstrumpfs anregen lässt und dessen Materialität thematisiert.
- 82 Eisenstein: „Notate“ [wie Anm. 1], 305. Kursivierung von S. E. Man beachte, dass Eisenstein den Begriff Antike anders als Kluge für die bürgerliche Tradition des Illusionskinos einsetzt.
- 83 „Wieviel Blut und Grausen“ [wie Anm. 73]. Auch das abwechselnde Sprechen, hier besonders deutlich gemacht durch mitten in der Zeile stattfindende Zäsur, zitiert die Theaterform. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.
- 84 Vgl. Christina Scherer: „Alexander Kluge und Jean-Luc Godard: Ein Vergleich anhand einiger filmtheoretischer ‚Grundannahmen‘“, in: Schulte: *Die Frage des Zusammenhangs* [wie Anm. 1], 89–115.
- 85 Koch/Kluge: „Grundströme“ [wie Anm. 1], 281.
- 86 *Ibid.*, 281f.
- 87 *Ibid.*, 281.
- 88 Horkheimer: „Traditionelle und kritische Theorie“ [wie Anm. 29], 223, Anm. 14, und *ibid.*: „Nachtrag“, 261–269. Vgl. Streckhardt: *Kaleidoskop Kluge* [wie Anm. 56], der „Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln“ thematisiert. Da diese profunde Untersuchung zum Metaphernschatz und Begriffsapparat Kluges jedoch keine eingehenderen Werkanalysen vornimmt, wird das Verhältnis zwischen Narration und Philosophie, zwischen Kunst und Kritischer Theorie nur als ein indifferentes Nebeneinander bestimmbar, wenn nicht gar als eines der Unterordnung der künstlerischen Arbeit Kluges gegenüber der philosophischen. Siehe insbesondere 13f. und das Kap. 2.5.2. „Ästhetische Theorie und Praxis bei Kluge“.
- 89 Vgl. die Auseinandersetzung Kluges mit der Méliès-Tradition des phantastischen Films und der dokumentarischen Ästhetik der Brüder Lumière in: Kluge: „Die realistische Methode“ [wie Anm. 2].
- 90 Kluges Ausstellungs-Inszenierungen verfolgen diese Montage-Ästhetik etwa dadurch, dass sie das Medium der Kunstaustellung mit dem Format des historischen Museums kombinieren. Grundsätzlich ruft Kluge mit seiner Geschichte, Kunst und Evolution umfassenden Ikonografie die Tradition der Kunst- und Wunderkammer auf.
- 91 Vgl. Wolfgang Klein: „Realismus/realistisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Band 5 (Stuttgart und Weimar: Metzler 2003), 189–197, hier 195f. (zu Barthes).
- 92 Vgl. Streckhardt: *Kaleidoskop Kluge* [wie Anm. 56], 382f.
- 93 *Ibid.*, 14.