

Sagen oder zeigen?

Zur Dramaturgie der Verfremdung bei Marx

Peggy H. Breitenstein

Wäre dieser Text ein Hypertext, so befände sich an dieser Stelle ein Link, mit dem sich das Browserfenster öffnen ließe, in dem ein Ausschnitt aus Fritz Langs *Metropolis* zu sehen wäre. Vor dem Auge erschiene folgende Szene, die nun – da dies leider kein Hypertext ist – lediglich erinnert oder imaginiert werden kann: ... *ein gigantischer Maschinenraum, darinnen Arbeiter, die sich im rasanten Takt der Maschinen hin und her bewegen, automatisch, als seien sie deren Anhängsel. Dieser Maschinenraum ist gleichsam das Herz der gigantischen Stadt »Metropolis«, versorgt sie mit Energie und lebensnotwendigen Verbrauchsgütern; er befindet sich zwischen einem oberirdischen und einem unterirdischen Bereich der Stadt, auf die verteilt zwei Klassen leben: Eine Oberklasse schwelgt in verschwenderischem Luxus; die Jugend genießt das Leben im Lichte, feiert im »Klub der Söhne«, in paradiesischen »Ewigen Gärten« und Vergnügungstempeln rauschhafte Feste. In scharfem Kontrast dazu vegetiert die Unterklasse der Arbeiter in Wohnsilos tiefunter der Erde, wohin sie nach überanstrengendem Tagewerk vollkommen erschöpft, aber militärisch diszipliniert zurückströmen. Alleinherrscher der Stadt ist der kühl kalkulierende, erfolgreiche Joh Fredersen, dessen einziger Sohn, Freder Fredersen, zugleich Gegenstück des Vaters, Rebell und Hauptfigur der Handlung ist.*

Der Betriebsablauf gerät plötzlich unerwartet ins Stocken, als ein Arbeiter an einem der Kühlaggregate erschöpft zusammenbricht, sich daraufhin die Anlage erhitzt und Teile explodieren. Zufälliger Zeuge dieses Unfalls ist Freder, der eigentlich auf der Suche nach Maria ist, einer Frau aus der Unterstadt, in die er sich bei deren eigentlich verbotenen Besuch in den ewigen Gärten verliebt hat. Er wird bei diesem Unfall leicht verletzt und sieht nun im Fieberwahn, wie sich die Maschine zu einem riesigen, menschenverzehrenden und als »Moloch« bezeichneten Ungeheuer wandelt, in dessen aufgerissenen Schlund gefesselte, erschöpften Arbeiter getrieben werden, bevor sich der Moloch wieder in eine scheinbar harmlose Maschine verwandelt und an die Stelle der verunglückten Arbeiter ausgeruhte, gesunde getreten sind.

Einige Leser:innen entsinnen sich dieser Szene sicherlich und vielleicht auch ihrer Einbettung im gesamten Film, dessen Urfassung Fritz Lang 1927 in Berlin präsentierte. Eventuell erinnern sie sich auch, dass *Metropolis* in die Geschichte eingegangen ist zunächst nicht als künstlerisch wertvolles Dokument des expressionistischen Stummfilms oder als frühe Science Fiction, sondern als erster gro-

ßer Flop der deutschen Filmindustrie: als Investition, die zunächst Millionen von Reichsmark verschlang, dann jedoch bei Publikum und Kritikern gnadenlos durchfiel und die UFA damit an den Rand des Ruins brachte. Die Presse brandmarkte ihn nahezu einmütig als »entsetzlich«, »albern«, »verkitscht«, als mit »Gefühlsphrasen« überladenes Monumental-Epos.¹ Thomas Theodor Heine benannte und bebilderte die Schwächen des Films im Januar 1927 im *Simplicissimus* bissig wie folgt: »Nimm zehn Tonnen Grausen, gieße ein Zehntel Sentimentalität darüber, koche es mit sozialem Empfinden auf und würze es mit Mystik nach Bedarf, verrühre das Ganze mit Mark (sieben Millionen) und du erhältst einen prima Kolossalfilm.«²

Nach diesem missglückten Start verwundert es wenig, dass *Metropolis* zunächst aus dem kulturellen Gedächtnis verschwand, um dann erst in den 1970er, vor allem 1980er Jahren wieder entdeckt und seitdem der kulturindustriellen Verwertungslogik unterworfen, gefeiert und gehypt zu werden.³ Erstaunlich ist allerdings, dass der Film inzwischen regelmäßig mit der Kapitalismuskritik von Karl Marx in Verbindung gebracht wird: *Metropolis* – so etwa wird tatsächlich behauptet – bediene sich oder entspräche der Bildsprache im *Kapital*.⁴

Diese Einordnung allerdings – und dies allein ist der Grund dafür, eine Szene dieses Films hier als »Aufhänger« zu benutzen – darf als ganz und gar irreführend angesehen werden: Ihr widersprechen allzu deutlich nicht nur explizite Aussagen,

-
- 1 Zur Rezeption siehe auch: Thomas Elsaesser: *Metropolis*, London: British Film Institute 2000, S. 42ff.
 - 2 Thomas Theodor Heine: »Simpl-Woche für Filmregisseure«, in: *Simplicissimus*, Jg. 41, Nr. 44 (31. Januar 1927), S. 587. Im gleichen Heft der Zeitschrift heißt es unter der Überschrift »Metropolismen« ironisch: »Metropolis« is ein Reinfall. Siehbänn Millionen geben die Leute für Bauten und so aus – ufa!los, wat?! – und denn haben se natürlich kein Geld mehr, um die Kritik zu bezahlen! Unrationelle Wirtschaft!« (Ebd., S. 586.)
 - 3 Seit den 1980er Jahren gibt es internationale Anstrengungen, das Original zu restaurieren, das noch in den 30er Jahren auf normale Spielfilmlänge zurechtgestutzt wurde, in der Hoffnung, das Publikum doch noch in die Kinos zu locken. 2001 wurde die immer noch unvollständige restaurierte Fassung als erster Film überhaupt in das Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommen und steht als solches neben u.a. der Gutenberg-Bibel, den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm oder Beethovens 9er Symphonie. 2008 wurde in Buenos Aires eine nahezu komplette Fassung gefunden, die bis dahin bekannten Teile des Films ergänzt; schließlich kam es 2010 auf der Berlinale zur Aufführung der nahezu vollständigen Fassung (vgl. Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *Fritz Langs Metropolis*, München: Belleville 2010; zu den Fassungen und zur Geschichte der Rekonstruktionen siehe auch: Elsaesser: *Metropolis*, S. 30ff.).
 - 4 Eva Horn: »Die doppelte Maria. Weibliche Führerschaft in Fritz Langs Metropolis«, in: Stefan Krammer, Marion Löffler und Martin Weidinger (Hg.): *Staat in Unordnung? Geschlechterperspektiven auf Deutschland und Österreich zwischen den Weltkriegen*, Bielefeld: transcript 2012, S. 26; Hartmut Böhme: »Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext«, in: Volker Gerhardt (Hg.): *Marxismus. Versuch einer Bilanz*, Magdeburg: Scriptorum 2001, S. 289f.



sondern vor allem die Eigenarten und Effekte der durch Marx im *Kapital* aufgebotenen darstellungstechnischen Strategien und Mittel. Bei unvoreingenommener und geduldigerer Lektüre zeigt sich, dass sich in den von ihm selbst publizierten Schriften keine Schwarz-Weiß-Kontraste finden, die auch nur ansatzweise so simplifizierend gehalten sind, wie das in *Metropolis* der Fall ist. Zudem hätte Marx das Motto des Films – »Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein«⁵ – in

5 Das Motto geht bekanntlich auf Thea von Harbou und ihre 1926 veröffentlichte Romanvorlage zurück. Sie schreibt: »Dieses Buch ist kein Gegenwartsbild. Dieses Buch ist kein Zukunftsbild. Dieses Buch spielt nirgendwo. Dieses Buch dient keiner Tendenz, keiner Klasse, keiner Partei. Dieses Buch ist ein Geschehen, das sich um eine Erkenntnis rankt: Mittler zwischen

milder Stimmung bestenfalls als »Philisterschwärmerei«⁶ verspottet, wahrscheinlicher aber als romantisierende Ideologie oder reaktionären Romantizismus⁷ entlarvt. Ebenfalls dagegen spricht zudem, dass Marx insbesondere im *Kapital* geflissentlich um eine Gelehrsamkeit bemüht war, welche nicht nur die gewöhnlicher wissenschaftlicher Abhandlungen bei weitem übersteigt, sondern zudem gänzlich anders in Erscheinung tritt als diese. Der erste und einzige von Marx selbst publizierte Band von *Das Kapital* ist bilderreich und emotional, spielt mit tradierten emotionalen Codes bzw. den entsprechenden Zeichensystemen, aber gerade nicht mit dem Effekt, diese zu bestätigen oder zu verstärken. In dieser Hinsicht erweist es sich vielmehr als »grau«, wie Foucaults und Nietzsches Genealogien, mit denen es ohnehin mehr gemein hat als mit allen (akademischen) Lehrbüchern der Politischen Ökonomie zusammen.⁸ So ist auch verständlich, dass es eigentlich ungeeignet ist als politisches Programm oder Kampfschrift im üblichen Sinne. Im *Kapital* wird die gesellschaftlich-ökonomische Wirklichkeit in ihrer tendenziellen Totalität analysiert, in weiten Teilen anschaulich dargestellt und erklärt, aber es wird – sieht

Hirn und Händen muß das Herz sein. (Thea von Harbou: *Metropolis. Roman*, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1984, S. 7.)

- 6 Dieser Spottnamen stammt aus der Feder Friedrich Engels', der ihn allerdings (und ganz im Sinne von Marx) auf die extreme »Vergeistigung«, nicht »Emotionalisierung« Schillers bezog, genauer dessen »Schwärmerei für unrealisierbare Ideale«, also wahrscheinlich auf dessen Werkphase ab Mitte der 1780er Jahren, in der Schiller sein Verständnis besonders der moralphilosophischen Schriften Kants in Gedichten wie etwa »Das Ideal und das Leben« zum Ausdruck brachte (vgl. Friedrich Engels: *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, in: MEW 21, S. 281). Hier und im Folgenden werden Marx' Werke unter Angabe von Band- und Seitenzahl nachgewiesen nach: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke* [44 Bände], Berlin: Dietz Verlag 1956-2018.
- 7 Unter dieser Überschrift jedenfalls lässt sich Marx' Kritik an allem (säkularen) »Offenbarungswissen« (so der Vorwurf gegen Proudhon) zusammenfassen, am Sentimentalen und Romantischen überhaupt sowie an »schöngestigen Redebäumen« und »liebesschwülem Gemütsstau«, wie er sie bspw. auch in sozialistischer Literatur, etwa im »pfäffischen« oder »deutschen Sozialismus« findet (siehe u.a. Marx: *Das Elend der Philosophie. Antwort auf Proudhons »Philosophie des Elends«*. Deutsch von E. Bernstein und K. Kautsky. Mit Vorwort und Noten von Friedrich Engels, in: MEW 4, S. 64ff.; Marx und Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: MEW 4, hier bes. S. 482ff.; ausführlich auch Engels [zus. mit Marx]: »Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa«, in: MEW 4, S. 207ff.).
- 8 »Die Genealogie ist grau. Gewissenhaft und geduldig sichtet sie Dokumente, arbeitet an verwischten, zerkratzten, mehrmals überschriebenen Pergamenten. [...] Die Genealogie benötigt [...] präzises Wissen, eine Fülle angesammelten Materials und Geduld. Ihre »Zyklopen-Bauten« darf sie nicht aus den großen »beglückenden Irrtümern« errichten, sondern aus »kleinen unscheinbaren Wahrheiten, welche mit strenger Methode gefunden wurden«. Sie verlangt also eine gewisse Besessenheit in der Gelehrsamkeit.« (Michel Foucault: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits* Bd. IV., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 166.)

man von einzelnen Passagen in Vorworten v.a. zu den verschiedenen Übersetzungen ab – an keiner Stelle an Gefühle der Leser:innen appelliert, vor allem nicht an die von Martha Nussbaum sogenannten »public« bzw. »good public emotions«⁹, an Mitgefühl bzw. Mitleid (compassion), an Liebe oder Solidarität. Derartige Strategien der Emotionalisierung, auf die Nussbaum zufolge politische Gemeinwesen oder gerechte Gesellschaften nicht verzichten können, derer sich aber gerade auch Populisten verschiedenster Couleur bedienen können, um Menschen kurzfristig von kurzfristigen Interessen zu überzeugen, kritisierte Marx seinerzeit vielmehr häufig und nachdrücklich.¹⁰

Es könnte erhellend sein und zugleich als Mahnung dienen, in diesem Zusammenhang an die Kritik des Filmkenners und -kritikers Siegfried Kracauer zu erinnern, der in *Metropolis* nicht allein eine protofaschistische Ästhetik und Formsprache am Werk gesehen hat. Überzeugend belegt Kracauer in »Von Caligari zu Hitler« zudem, wie nah sich kulturindustrieller Populismus und totalitäre Propaganda hinsichtlich ihrer Emotionalisierungsstrategien stehen: »Tatsächlich könnte Marias Forderung, daß das Herz zwischen Hand und Hirn vermitteln muß, ohne weiteres von Goebbels stammen. Auch er appellierte – im Namen totalitärer Propaganda – an das Herz. Auf dem Nürnberger Parteitag von 1934 pries er die ›Kunst‹ der Propaganda wie folgt: ›Möge die helle Flamme des Enthusiasmus niemals verlöschen! Diese Flamme allein gibt Helligkeit und Wärme der schöpferischen Kunst der modernen politischen Propaganda. Den tiefsten Schichten der nationalen Seele entsprossen, muß diese Kunst immer wieder dorthin zurückkehren und dort neue Kräfte schöpfen. Eine auf Kanonen gestützte Macht kann gut sein, es ist jedoch besser und angenehmer, wenn man das Herz eines Volkes erobert und es zu halten versteht.«¹¹ Nolens volens hat Lang selbst auf die Gefahr einer beliebigen Indienstnahme seiner spezifischen Symbiose aus Emotionalisierung und Ornamentalisierung (der Massen) hingewiesen, deren Kulminationspunkt Kracauer zufolge in der

9 Martha Nussbaum: *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*, Cambridge: Harvard University 2013, S. 200ff. Die von Nussbaum als dringlich angesehene Fragen, wie es gelingen könne, »[to] shaping compassion and the sense of loss« and »indicating ways to rise above bodily disgust in a spirit of delighted reciprocity« (ebd. S. 201), stellen sich Marx nicht nur nicht: Er weist sie von sich.

10 Auch hier sei auf seine Kritik an »schönggeistigen Redebäumen« und »liebesschwülem Gemütsstau« verwiesen, die in scharfem Kontrast steht zu seiner Würdigung realistischer und zynisch überzeichneter Schilderungen der Gesellschaft etwa bei Balzac, den er schätzt für seine »tiefe Auffassung der realen Verhältnisse« (Marx: *Das Kapital* Bd. III, in: MEW 25, S. 49), oder bei seinen englischen Lieblingsromanciers Dickens, Thackeray, Brontë, Gaskell, die er dafür lobt, dass ihre »anschauliche und beredte Seiten der Welt mehr politische und soziale Wahrheiten vermitteln, als alle Berufspolitiker, Publizisten und Moralisten zusammengekommen« (Marx: *Die englische Bourgeoisie*, in: MEW 10, S. 645–649, hier S. 648).

11 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 172f; siehe auch ebd., S. 159.

Schlusszene des Films erreicht ist, in der »kein Zweifel mehr [herrscht], daß die ›Neue Ordnung‹ [...] von der Liebe [...] zehren soll, daß sie die abgewirtschaftete mechanische Disziplin durch totalitäre Disziplin ersetzen soll.«¹² Denn – so gab Lang in vertrautem Gespräch preis – Goebbels höchstselbst habe ihn unmittelbar nach Hitlers Machtergreifung zu sich kommen lassen, um ihm zu verraten, »daß er und der Führer vor vielen Jahren meinen Film METROPOLIS in einer kleinen Stadt gesehen hätten und Hitler damals gesagt habe, daß ich die Nazifilme machen sollte.«¹³

Es scheint, als hätte Marx gerade diese Gefahr gewittert und ihr entsprechend vorzubeugen versucht, ohne jedoch in einen einseitigen Rationalismus zurückzufallen. Sein reflektierter Einsatz von Emotionen bei gleichzeitiger Kritik an Emotionalisierung (und Ornamentalisierung) zeigt, dass hier kein naiver Glaube an die Vorherrschaft der Vernunft oder überhaupt an die tradierte Dichotomie von Vernunft und Gefühl Pate steht, die vielmehr selbst allzu trefflich zu den überkommenen ökonomischen und politischen Verhältnissen passt und sie zu verschleiern vermag. Vielmehr dürfte er gegen diese Dichotomie selbst und deren implizite Asymmetrie gerichtet sein. So jedenfalls wird verständlich, dass und warum bei aller Nüchternheit das *Emotionspotential* des *Kapitals* hoch ist: Weil und insofern es in ihm letztlich auch darum geht, gewohnte emotionale Codes und »Sinn« – z.B. Gerechtigkeits-, Gemeinschafts-, Familiensinne etc. – zu irritieren. Die in dezidiert analytischer, in sachlich berichtender oder auch in bilderreicher und ironischer Sprache vorgetragenen Passagen sind offensichtlich nicht dafür geeignet, die üblichen »public emotions« oder andere, kurzfristigere Gefühle (Empörung oder Zorn z.B.) zu evozieren und dergestalt zu verstärken. Dennoch kann nicht geleugnet werden, dass sie sehr wohl feste Abwehrhaltungen hervorzurufen oder auch zu bekräftigen vermögen. Diese Emotionen, die sich freilich erst nach gründlicher Lektüre und nachhaltigem Verstehen einstellen können, sollen hier in einer ersten Annäherung als »reflektierte« und »emanzipierte« bezeichnet werden: Es sind Emotionen, die selbst eine Haltung fordern und formen, welche Überlegungsvermögen sowie Entscheidungswillen einschließt; eine Haltung, die allein deshalb auch befähigt, die eigenen Affekte und Gefühle so zu distanzieren, dass diese einerseits jeweils situationsangemessen geprüft und andererseits in erweiterter Denkungsart in Bezug auf allgemeinmenschliche Interessen reflektiert werden können. Das spezifische Konzept der Haltung bzw. *hexis*, das hier im Hintergrund steht, könnte sicherlich genauer geklärt und ausbuchstabiert werden, wozu in diesem Beitrag leider nicht genug Raum ist. Plausibel dürfte sein, als Quelle Aristoteles zu vermuten, *hexis* somit als »*hexis prohairetike*« zu verstehen, ergäntz

12 Ebd. S. 173.

13 Ebd. S. 173.

mit Bestimmungen, wie sie sich etwa in Hannah Arendts Weiterentwicklung dieses Konzepts ausformuliert finden, die dabei wiederum auf Elemente der politischen Philosophie Kants zurückgegriffen hat. Marx hat Kant wohl nicht intensiver studiert, dafür kannte er Aristoteles umso besser und berief sich besonders auf dessen für dieses Konzept zentrale Schriften zur Ethik und Politik immer wieder.¹⁴

Marx bietet im *Kapital* zudem zugleich das gesellschaftstheoretische und ökonomische Wissen, das als *notwendige* (freilich nicht hinreichende) Bedingung dafür angesehen werden kann, eine entsprechende überlegte, entschiedene *hexis* auch in Zeiten verwertungsbedingt gesteigerter Komplexität, Unübersichtlichkeit und Irrationalität ausbilden und ausüben zu können. In diesem Sinne betreibt er »Selbstentscheidungs-aufklärung«¹⁵ und ermöglicht Leser*innen, ihre kurzfristigen, bornierten eigenen Interessen zu transzendieren und sodann in *erweiterter Denkungsart* zu urteilen.

Aber nicht dieses theoretische oder weiteres, in ungezählten Lektürehilfen zum *Kapital* reproduziertes Wissen steht im Fokus des folgenden Beitrags, sondern die *ästhetisch-kompositorische Eigen-Art* seiner Darstellungen, zumindest sofern sie dazu geeignet ist, eine entsprechende Haltung zu fördern, eine Haltung, die dann zugleich auch kritisch und widerständig sein kann. Das *Kapital* – so die lediglich selbst-erfahrungsbasierte, an dieser Stelle nicht weiter begründbare Intuition – befähigt und motiviert, praktisch wirksam Kritik zu üben an sozialen Praktiken und Verhältnissen, die mit seiner Hilfe als *unrecht* sowohl *erkannt* als auch *empfangen* als auch *mit-geteilt* werden können. Dass die Aufhebung bzw. Revolutionierung derartiger Verhältnisse nicht ohne die Ausbildung einer solchen Haltung seitens der Kritiker*innen gelingen kann, die selbst wiederum teilweise tiefgreifende Änderungen der eigenen »zweiten Natur«, der gewohnten, verfestigten Denk- und

14 Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik* II 6, 1106b36; Marx studierte die Werke Aristoteles' bereits zur Zeit der Abfassung seiner Doktorarbeit intensiv (v.a. die *Physik* und *Metaphysik*, aber auch kleinere naturwissenschaftliche Schriften: siehe MEW 40, S. 30f., 64f., 78f, 88f., S. 224f., 280, 285, 287 u. ö.) und geht an verschiedenen Stellen im *Kapital* ausführlicher auf die *Nikomachische Ethik* sowie die *Politik* ein. Zudem erwähnt er Aristoteles als »großen Forscher [...], der die Wertform, wie so viele Denkformen, Gesellschaftsformen und Naturformen zuerst analysiert hat« (Marx: *Das Kapital* Bd. I, MEW 23, S. 73), als ersten Analytiker der Unterscheidung von Gebrauchs- und Tauschwert (vgl. ebd., S. 100), als Kritiker der Chrematistik, also der Kunst der unbeschränkten Akkumulation von Gut und Geld (ebd., S. 167), als Theoretiker des Geldes und Zinses (ebd., S. 179), als Philosoph des Politischen (zur berühmten Definition des Menschen als *zoon politikon* schreibt Marx lange vor Hannah Arendts Kritik an der Übersetzung als »animal sociale«: »Aristoteles' Definition ist eigentlich die, daß der Mensch von Natur Stadtbürger.« Ebd., S. 346.).

15 Ich wähle diesen Ausdruck in Analogie und zugleich Abgrenzung zu dem der »Selbstbestimmungsaufklärung«, wie er heute etwa in der Medizinethik gebraucht wird.

Verhaltensweisen fordert, ist inzwischen ein Gemeinplatz.¹⁶ Ebenfalls bekannt ist, dass eine solche umgreifende, weder *lediglich* auf den Umsturz der Verhältnisse, noch – wie Kant wohl meinte – *lediglich* auf eine »Reform der Denkungsart«¹⁷ zielende, sondern beide Pole umfassende Revolutionierung die Absicht jeder *kritischen* Theorie sein muss, die sich zugleich als praktisch, selbstreflexiv und emanzipatorisch versteht.

Die Ziele des vorliegenden Beitrags bestehen nun darin, zum einen zu zeigen, dass es ebenso plausibel wie fruchtbar sein kann, den späten Marx als *revolutionären Vermittler* in diesem Sinne zu lesen, zum anderen zu skizzieren, welcher Mittel oder Techniken er sich dabei bedient. Folgenden Weg schlage ich zu diesem Zwecke ein: Zunächst möchte ich sehr vereinfacht und verkürzt angeben, was hier überhaupt mit »Emotion«, was mit »Emotionalisierung« und »Emotionspotential von Texten« gemeint ist. Dabei verzichte ich auf längere Referate sowie auf Positionierung innerhalb der überbordenden philosophischen wie auch interdisziplinären Emotionsforschung, sondern kläre die Konzepte lediglich knapp im Anschluss an einen mir einleuchtenden interdisziplinär entwickelten Ansatz (I). Im Anschluss wende ich mich einem Zeitgenossen Fritz Langs zu: Bertolt Brecht (der bekanntlich ebenfalls cineastisch interessiert, darin aber weniger erfolgreich war)¹⁸ (II). Genauer gehe ich dessen erhellenden Hinweisen auf verfremdungstheoretisch relevante Aspekte des Marxschen ökonomischen Hauptwerks nach und erinnere an einige wichtige Motive sowie Mittel des von ihm konzipierten *epischen* oder *dialektischen* Theaters. Die Darlegungen dieses ersten Teils beschränken sich allerdings darauf, dieses als Schlüssel der angekündigten spezifischen, wenn ich richtig sehe auch neuen Lesart des Kapital vorzustellen: Sie bleiben skizzenhaft, sollen lediglich die Interpretationsthese unterstützen, dass eigentlich Marx *spiritus rector* dieser avantgardistischen Dramenform war, als dessen Schöpfer bis heute Brecht gilt.¹⁹ Freilich finden sich nur bei Brecht weiterführende theoretische Reflexionen und Begründungen der Strategien und Techniken des dezidiert anti-aristotelisch ausgerichteten epischen oder dialektischen Theaters. Und so findet sich auch nur bei ihm *explizit* formuliert eine Antwort auf die Titelfrage dieses Beitrags, die am *Kapital*

16 Selbstverständlich immer unter Verweis auf Marx' sog. »Thesen« 3 und 11 gegen Feuerbach (MEW 3, S. 5ff.).

17 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: AA VIII, S. 36.

18 Zu sämtlichen Filmen und Drehbüchern Brechts siehe: Jan Knopf: *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, Bd. 3, *Prosa, Filme, Drehbücher*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 417-478. Brecht schrieb das Drehbuch zum Film *Auch Henker sterben*, den Fritz Lang mitproduzierte und bei dem er Regie führte (HANGMEN ALSO DIE, USA 1943, R: Fritz Lang).

19 »Brecht ist der Schöpfer eines neuen, »epischen« Theaterkonzepts, das er auch als »nicht-aristotelisches« und in seinen späteren Jahren meist als »dialektisches Theater« bezeichnete.« (Ulrich Kittstein: *Bertolt Brecht*, Paderborn: Fink 2008, S. 34; vgl. Jan Knopf: *Brecht Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: Metzler 1980, S. 387.)

nur gezeigt werden kann: Wie Benjamin spricht auch Brecht sich wiederholt dagegen aus, die Zuschauer*innen oder Leser*innen von etwas zu überzeugen oder zu etwas zu überreden, fordert vielmehr auch vom Theater, das Publikum durch spezifische Weisen der Darstellung bzw. Vorführung realer oder auch fiktiver Szenarien zu selbständigen Urteilen zu motivieren, um auf dieser Grundlage entschiedenes Handeln und Verhalten zu üben. Vor diesem Hintergrund scheint es angebracht, von einem »verfremdenden Zeigen«²⁰ bei Brecht zu sprechen. Die vorgeschlagene Antwort auf die Titelfrage lautet somit: Wie Marx, geht es auch Brecht im Rahmen des »dialektischen Theaters« darum zu zeigen, nicht zu sagen oder zu predigen.

Im dritten Teil des Vortrags möchte ich dann anhand verschiedener Passagen und Zitate zeigen, wie sich dieser Anspruch gerade in Marx' »ökonomischem Hauptwerk« umgesetzt findet (III). Mit dem *Kapital* hat Marx nach meiner Lesart eine Lösung auf eine Frage gefunden, die ihn zeitlebens beschäftigte: Wie sich die Tendenzen zur Totalität, die Antagonismen und die Infamien des bestehenden und zukünftiger Kapitalismen so ausstellen und zugleich erklären lassen, dass Leser:innen ihre soziale Praxis und Mitwelt nach der Lektüre nicht mehr ansehen können wie zuvor und sich zugleich aufgefordert, ja geradezu genötigt fühlen, sich selbst, ihre Praxis und die Verhältnisse grundlegend umzugestalten. In diesem Teil werde ich anhand exemplarischer Textauszüge vor allem zu zeigen versuchen, welcher artistischen Mittel sich Marx dabei bedient.

Sucht man in diesem Beitrag zudem eine exegetische These im engeren Sinne, so ließe diese sich sehr verkürzt und vereinfacht wie folgt formulieren: Das *Kapital* beruht auf einer Dramaturgie der *Verfremdung*, mittels derer Marx die strukturellen Dynamiken und Konsequenzen kapitalistischer Vergesellschaftung zeigen, präziser *ausstellen* kann, die er im Frühwerk explizit unter dem Namen »Entfremdung« zusammenfasste.

1. Emotionen und emotionale Textdimension

Wie bei allen philosophischen, inzwischen interdisziplinären Schlüsselkonzepten mit langer Geschichte und wechselhafter Konjunktur ist es auch bei dem der Emotion (oder des Gefühls) nahezu unmöglich, eine Kernbedeutung anzugeben, auf die sich alle Positionen oder Theorien einigen könnten. Je nachdem, ob die Ansätze affektiv oder kognitiv ausgerichtet sind, ob sie auf psychologischen, psychophysiologischen, motivationalen Erklärungen basieren oder ob Emotionen als situative, expressive, disruptive, adaptive etc. Phänomene beschrieben werden, fließen sehr

20 So fasst und nennt auch Ulrich Kittstein den Gestus Brechts – wenn auch ausschließlich bezogen auf seine Lyrik (Ulrich Kittstein: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 11).

verschiedene, teilweise konträre Bestimmungen in die zahlreich kursierenden Definitionen ein.²¹

Um dennoch eine zumindest orientierende Arbeitsdefinition vorschlagen zu können, ohne die der Zusammenhang zwischen der im Untertitel genannten »Dramaturgie der Verfremdung« und dem Thema dieses Bandes unklar bliebe, schließe ich an einen Vorschlag der Sprach- und Kognitionswissenschaftlerin Monika Schwarz-Friesel an und berücksichtige damit wenigstens indirekt auch die aufschlussreichen Ergebnisse ihrer Untersuchungen zur Interaktion von Sprache, Literatur, Kognition und Emotion. Schwarz-Friesel bestimmt Emotion zunächst »als einen mehrdimensionalen Komplex von bewussten und unbewussten Kenntnissen, Repräsentationen und Prozessen« und betont als die *differentia specifica* emotionaler Kenntnisse, Zustände, Aktivitäten, dass sie evaluativ und vital komplex eingebettet sind.²² Bei Emotionen handelt es sich demzufolge um Bewertungen, die auf innere oder äußere Erlebnisse bzw. Erlebenskomponenten bezogen, sowie in verschiedene körperbezogene, kognitive sowie psychische Prozesse und Befindlichkeit eingebettet sind, und zwar so, dass sie auf diese Einfluss nehmen und ihrerseits von ihnen beeinflusst werden. Für die Problemstellung des vorliegenden Beitrags soll diese recht allgemeine Arbeitsdefinition genügen: Sie kann gerade in ihrer maßvollen Vagheit anschlussfähig sein an verschiedene emotionstheoretische Ansätze, vor allem auch an Theorien verkörperter Emotionen, die der unbezweifelbaren Relevanz der Leiblichkeit für diese Fragen Rechnung tragen.

Ebenfalls wichtig für die Problemstellung ist zudem die Unterscheidung zwischen Emotionspotential, Emotionalisierung und Wirkungspotential, die wiederum von Monika Schwarz-Friesel übernommen werden kann.²³ Wenn sich die Emotionsforschung auch auf Texte selbst und nicht nur auf deren Wirkung beziehen lassen soll, impliziert dies, dass sich die emotionale Dimension überhaupt als *Textphänomen* erfassen lässt. Voraussetzung dafür wiederum ist, dass sich entsprechende verbale Manifestationsformen erkennen und unterscheiden, sodann analysieren und entsprechend wissenschaftlich, intersubjektiv gültig beschreiben lassen. Diese Manifestationsformen machen Schwarz-Friesel zufolge in ihrer Gesamtheit das »Emotionspotential« eines Textes aus.²⁴ Dieses kann sich – wie hier gleich an Bei-

21 Siehe schon Paul Kleinginna und Anne Kleinginna: »A Categorized List of Emotion Definitions«, in: *Motivation and Emotion*, Vol. 5 (1981), No. 4, 345-379 (mit einer Sammlung entsprechend kategorisierter Definitionen: S. 359ff.).

22 Monika Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, Tübingen & Basel: A. Francke 2013, S. 48.

23 Monika Schwarz-Friesel: »Das Emotionspotenzial literarischer Texte« in: Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning (Hg.): *Handbuch Sprache in der Literatur*, Berlin & Boston: de Gruyter 2017, 351-370.

24 »Das Emotionspotenzial eines Textes konstituiert sich somit als die Menge aller intersubjektiv erfass- und darstellbaren textinternen Elemente und Informationskonstellationen, die Gefühle abbilden oder ausdrücken sowie Evaluationen in der Textwelt vermitteln. Entspre-

spielen aus dem *Kapital* selbst illustriert wird – auf verschiedenen sprachlichen Ebenen manifestieren, konkret unter anderem durch:

- evaluativ färbende Morpheme (z.B. -ling in »Mietling«²⁵, womit abhängige Menschen gemeint sind, die weder eigenen Wohnraum, noch sonstige Gerätschaften besitzen, sondern dies zu mieten gezwungen sind)
- Interjektionen (z.B. »Lieber Himmel!«²⁶)
- in ihrer Semantik emotionsanzeigende Lexeme (z.B. »lieben« in: »die Ware liebt das Geld«²⁷)
- evaluative Konnotationen (z.B. bei Attributen wie »naturwüchsig« für eine Gesellschaftsformation oder »räuberisch«, »parasitenmäßig« für bestimmte Handlungsweisen²⁸)
- auf der Satzebene können emotive Einstellungen ausgedrückt werden durch Exklamativsätze (»Segui il tuo corso, e lascia dir le genti!«/»Geh deinen Weg, und laß die Leute reden!«²⁹) oder Optativsätze (z.B. folgender Anspruch der Ware gegenüber den Menschen: »unser Gebrauchswert mag den Menschen interessieren«³⁰)
- bei Marx besonders häufig finden sich bekanntlich Vergleiche (z.B. wenn er zugesteht, bei seinen Analysen handle es sich zwar »um Spitzfindigkeiten, aber nur so, wie es sich in der mikrologischen Anatomie darum handelt«³¹) sowie Metaphern (»Der Wert verwandelt vielmehr jedes Arbeitsprodukt in eine gesellschaftliche Hieroglyphe«, Arbeit ist »Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur«³²).

Von solchen, das Emotionspotential von Texten konstituierenden Elementen, lässt sich mit Schwarz-Friesel der Vorgang der Emotionalisierung selbst unterscheiden, also die tatsächliche Aktivierung positiver oder negativer Gefühle bei Leser:innen. Dieser sei von verschiedenen, mehr oder weniger kontingenten Faktoren abhängig (subjektiven, situativen, sozialen, historischen etc.) und könne deshalb nur je-

chend lassen sich Texte klassifizieren als semiotische Komplexe mit einem jeweils hohen oder niedrigen Emotionspotenzial.« (Schwarz-Friesel: »Das Emotionspotenzial literarischer Texte«, S. 351.)

25 *Kapital* I, MEW 23, S. 748.

26 Ebd. S. 528.

27 Ebd. S. 122.

28 Ebd. S. 377, S. 486 und S. 533.

29 Ebd. S. 17.

30 Ebd. S. 97.

31 Ebd. S. 12.

32 Ebd. S. 88 und S. 57.

weils empirisch festgestellt und erforscht werden.³³ Die beobachtbare Emotionalisierung hängt somit von einem Wirkungspotential ab, das sich nur aufgrund der faktischen Interaktion textinterner Elemente und textexterner Faktoren erklären lässt.

So mag beispielsweise die Textvorlage zu *Metropolis* und auch der Film selbst ein ebenso hohes Emotionspotential haben, wie viele Werke der Trivial- oder Unterhaltungsliteratur³⁴: Bei bestimmten Rezipient:innengruppen können die durchweg konventionellen emotionalen Repräsentationsmuster jedoch Widerwillen oder Langeweile provozieren (oder auch Ärger über verschwendete Lebenszeit). Andererseits mögen sich Texte mit Hilfe eines spezifischen, eventuell befremdlich-irritierenden Emotionspotentials ganz gezielt bestimmter tradierter Codes und Methoden der Emotionalisierung verweigern, wie das seit dem 19. Jahrhundert für die Zeugnisse der modernen Literatur geradezu charakteristisch ist. Marx kann mit seiner Dramaturgie der Verfremdung in dieser Hinsicht als Vorreiter angesehen werden, sein Schüler Brecht entwickelt sich darin zum Meister ...

2. Brecht, das dialektische Theater und der »V-Effekt«

Ich deutete bereits auf die Bemerkungen Brechts hin, die mich zu erneuten Lektüren und zu einer *erneuerten* Lesart des *Kapitals* motivierten. Brecht studierte Marx, genauer das *Kapital*, seinen eigenen Aufzeichnungen zufolge erstmals um 1926, und zwar, weil er darin Antwort suchte auf konkrete Fragen: Er wollte die Börsenkrise künstlerisch verarbeiten und dazu musste er sie zunächst einmal verstehen, musste wissen, was Voraussetzungen, was Ursachen sind. Doch er verstand dank seiner Lektüre mehr als das. 1928, in dem Jahr also, da der bereits erfolgreiche und preisgekrönte Dramatiker – er erhielt 1922 den Kleistpreis für »Trommeln in der Nacht«, »Baal« und »Im Dickicht der Städte« – mit der Dreigroschenoper auch *weltberühmt* wurde, notierte er: »Als ich Das Kapital von Marx las, verstand ich meine Stücke. [...] Ich entdeckte natürlich nicht, daß ich einen ganzen Haufen marxistischer Stücke geschrieben hatte, ohne eine Ahnung zu haben. Aber dieser Marx war der einzige Zuschauer für meine Stücke, den ich je gesehen hatte.«³⁵

33 Vgl. Schwarz-Friesel: »Das Emotionspotenzial literarischer Texte«, S. 356.

34 Thomas Elsaesser urteilt: »Today the novel is indeed almost unreadable, yet it perfectly blended Expressionist pathos with the mass-circulation formulas of the time, in its genre of bestselling awfulness no different from other (male and female) popular novelists such as Karl May, Norbert Jacques, Charlotte Birch-Pfeiffer or Hedwig Courts-Mahler.« (Elsaesser: *Metropolis*, S. 13.)

35 GBA 21, S. 256. Hier und im Folgenden werden Brechts Werke unter Angabe von Band- und Seitenzahl nach der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA) zitiert: Bertolt Brecht: Werke. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-

Ebenfalls in diese Jahre um 1926 fallen erste theoretische Arbeiten zu seinem zunächst seit den 1920er Jahren »episch«, erst um 1954 dann explizit »dialektisch« genannten Theater.³⁶ Der früheste ausformulierte Versuch einer »dialektischen Dramatik« entstand um 1930.³⁷ Die Ansprüche und Motive dieser avantgardistischen Dramenform finden sich in verschiedenen Notizen und Schriften formuliert: Sie sind vielfältig und lassen sich hier nicht vollständig darstellen. Um meinen Deutungsvorschlag jedoch nicht ganz unvermittelt stehenzulassen, wird in den folgenden Abschnitten wenigstens knapp an die dafür wichtigsten Merkmale und Ansprüche erinnert.

Der Ausgangspunkt ist sicherlich keine rein ästhetische Entscheidung, sondern ein Unbehagen in und mit der Gegenwart, mit der näheren und fernerer sozialen Wirklichkeit: Das Wissen, in finsternen Zeiten zu leben und einer verlorenen Generation anzugehören.³⁸ Vor diesem Hintergrund versteht sich der geradezu pädagogische Anspruch und dann auch die zugleich didaktisch reflektierte und zurückhaltende Intention des dialektischen Theaters: Es will das Publikum über eine Darstellung wesentlicher Züge seiner eigenen, jedoch veränderbaren sozialen Praxis zu selbständiger Urteils- und Überzeugungsbildung befähigen und motivieren; es will mit künstlerischen Mittel zeigen, auch irritieren und provozieren, aber gerade nicht überzeugen und erst recht nicht überreden. Dies nämlich – so Brecht – bleibe ohne nachhaltige Wirkung und sei außerdem *nicht* oder sogar *anti*philosophisch: »Wer überreden will, der sage alles, was der andere meint, und einiges darüber. Er sei lang und zusammenhängend und lasse nichts aus. Er sei listig und kampflost, anmutig und, drohend, vorsichtig, kühn usw. Aber wer Philosophie treibt, der soll nicht überreden.«³⁹

Ziel ist: eine neue Haltung. In den unüberbietbar prägnanten Worten Benjamins zu Brechts Stücken: »Hauptprodukt aber ist: eine neue Haltung. Lichtenberg sagt: »Nicht wovon einer überzeugt ist, ist wichtig. Wichtig ist, was seine Überzeu-

Detlef Müller. 30 Bände und ein Registerband, Berlin, Weimar & Frankfurt a.M.: Aufbau & Suhrkamp 1988-2000.

36 Zu den Motiven der Namensänderung und weiteren Hinweisen siehe auch Manfred Wekwerth: »dialektisches Theater«, in: Wolfgang Fritz Haug (Hg.): *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*. 2. Band, Hamburg: Argument 1997, S. 715-719.

37 GBA 21, S. 431-443.

38 Siehe dazu ausführlich: Hannah Arendt: »Beyond Personal Frustration: The Poetry of Bertolt Brecht«, in: *The Kenyon Review*, Vol. 10 (1948), S. 304-312, die Brecht in diesem Essay außerdem als »the greatest living German poet and possibly the greatest living European playwright« bezeichnet und als »the only poet one can place in the same category of relevance as Kafka and Broch in German, Joyce in English, and Proust in French literature« (ebd., S. 304).

39 GBA 21, S. 316.

gungen aus ihm machen.« Dieses Was heißt bei Brecht: Haltung. Sie ist neu, und das Neueste an ihr, daß sie erlernbar ist.«⁴⁰

Die dabei seinerseits eingesetzten Mittel heißen deshalb »Verfremdung« und »Dialektisieren«, wobei letzteres eine vom Publikum selbst aktiv vollzogene Verfremdung involviert, die gelingen kann, wenn dieses motiviert wird, zum Dargestellten selbst auch ein Gegenteil zu denken, z.B. den Helden in Unterhose, das Freudmädchen als Weise vorzustellen etc. Dialektisieren in diesem aktivierenden Sinne ist immer auch verbunden mit Überraschung, Spiel, Lust und läuft Brecht zufolge deshalb auch auf eine Überwindung der »scharfe[n] Trennung der Genres« (etwa zwischen Komödie, Tragödie, Farce) hinaus.⁴¹

Sein Konzept der Verfremdung exponiert Brecht an verschiedenen Stellen, besonders klar und konzentriert vielleicht in einer kleinen Schrift mit dem Titel »Über experimentelles Theater«⁴² (1939/40), wo er schreibt: »Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen.«⁴³

Den »Verfremdungseffekt« bestimmt er korrespondierend als »eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt aus zu ermöglichen.«⁴⁴ Eine notwendige Bedingung dafür ist, dass die eigene selbstverständliche Praxis durch Verfremdung zunächst verstanden wird, dass also »gewisse Selbstverständlichkeiten [...] nicht selbstverständlich [werden], freilich nur, um nun wirklich verständlich zu werden«⁴⁵.

Verfremdung kann somit nicht angemessen verstanden werden, wenn sie als selbstzweckhaftes ästhetisches Mittel in den Blick genommen wird. Zentral sind vielmehr die erkenntnistheoretischen wie auch gesellschaftskritischen Implikationen. Das lässt sich noch etwas genauer an Erläuterungen Brechts zur Dialektik der Verfremdung erkennen, wie er sie etwa in »Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt«⁴⁶ (1940) formuliert: »Damit aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden kann, muß es aus

40 Walter Benjamin: [Kommentare zu den Werken von Brecht], in: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 506-572.

41 GBA 23, S. 300.

42 GBA 22.1, S. 540-557.

43 Ebd. S. 554f.

44 Ebd. S. 377.

45 Ebd. S. 217.

46 GBA 22.2, S. 641-659.

seiner Unauffälligkeit herauskommen; es muß mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung.«⁴⁷ Diese erkenntnistheoretische Einsicht könnte direkt von Hegel übernommen sein, der in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* gegen die Denkgewohnheiten des Common-Sense gerichtet bemerkte: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.«⁴⁸

Im Anschluss hieran, allerdings um eine gesellschaftskritische Pointe erweitert, lässt sich dann Brechts Bestimmung des zentralen Effekts der Verfremdung als *Dialektik von Verfremdung und Entfremdung* verstehen. Er erläutert diese Dialektik nämlich zugleich als einen Prozess des *Zu-Verstehen-Gebens und Verstehens*, der mit einer künstlerisch provozierten Entfremdung (im Folgenden »Entf-1« genannt) von der vertrauten, alltäglichen, jedoch entfremdeten Praxis beginnt, also von dem Entfremdeten (»Entf-2«), das zugleich Gewohnheit oder – anders benannt – »zweite Natur« geworden ist und als solche allzu gut verstanden *scheint*. Das so Verstandene muss als Entfremdetes (Entf-2) zunächst durchschaut und in diesem Sinne neu verstanden werden, bevor überhaupt ein Wollen entstehen kann, es auch praktisch aufzuheben. Es handelt sich also um eine verfremdende Entfremdung (= Entf-1) von der Entfremdung (= Entf-2) mit dem Ziel einer Aufhebung (Negation der Negation).⁴⁹

Um dies künstlerisch anzustoßen und zu begleiten, bedient sich Brecht gerade nicht tradierter emotionalisierender Techniken, sondern verschiedener ästhetischer Strategien, die letztlich alle darauf zielen, einen Überraschungseffekt zu erzeugen und Staunen zu provozieren, um davon ausgehend kognitive (reflexive) Prozesse zu motivieren. Vehement spricht er sich gegen Methoden aus, die auf Einfühlung in Akteure, Handlungen, Situationen beruhen. Entsprechenden Kalkülen, die politisch von links wie rechts instrumentalisiert werden können, verweigert sich Brecht und stellt dagegen Techniken der Ent-täuschung und emotionalen

47 Ebd. S. 655.

48 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke in 20 Bänden* Bd. 3, Frankfurt a.M. 1986, S. 35.

49 »Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation.« (GBA 22.1, S. 401). Diese Notiz zeugt von der Schwierigkeit, das Prozessierende der Verfremdungsdialektik verbal zu fixieren und darzustellen. Daher noch einmal mit erläuternden Einfügungen: »Verfremdung als ein Verstehen (verstehen [des Entf-2: unmittelbar Gegebenes, Vertrautes, Natürliches] – nicht verstehen [fremd machen durch Entf-1: Verweis auf die Tatsache der Entfremdung bzw. des entfremdeten Zustands für das Subjekt] – verstehen [Entf-1: neues Verständnis als Aufdeckung der Entfremdung, Abschluss des Verfremdungsprozesses, der auch Voraussetzung für den Eingriff, das praktische Aufhebung der Entfremdung ist]), Negation der Negation [= Entfremdung der Entfremdung].« Siehe auch: Jan Knopf: *Brecht Handbuch*, Stuttgart: Metzler 1980, S. 380, an dem sich die Einfügungen in eckigen Klammern orientieren.

Distanzierung. Eine spezifische Distanz ist wichtig, damit das Publikum das Gezeigte einerseits *als Gezeigtes* erkennen kann, und damit andererseits den *Freiraum* bekommt, *verschiedene* Stellungnahmen durchzuspielen und auszutesten, bevor es sich selbst positioniert.

Diese Besonderheit heben aufschlussreicherweise auch Bloch und Benjamin in ihren Charakterisierungen der Verfremdungseffekte des epischen Theaters hervor. So schreibt Bloch: »Ohnehin ist dieses Theater kein gewohnter Musentempel, es will liebend gern mehr einer Anatomie gleichen, mindestens einem speziellen Laboratorium, worin die dramatisch-politische Ausprobung des richtigen Verhaltens modellhaft vor sich geht. [...] Eben mittels des Verfremdungseffekts, der dialektisch umschlagend einer des Aha-Erlebnisses werden kann, das ist, der Einsicht in nächster Nähe aus dem Staunen hinreichend ferner Ferne gezogen.«⁵⁰ Bei Benjamin findet sich zugleich ein Verweis auf die lange philosophische Tradition dieser Irritation: »[Die Zustände] werden also dem Zuschauer nicht nahegebracht sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie als die wirklichen Zustände [...] mit Staunen. Mit diesem Staunen bringt das epische Theater auf harte und keusche Art eine sokratische Praxis zu Ehren. Im Staunenden erwacht das Interesse; in ihm allein ist das Interesse an seinem Ursprung da.«⁵¹

Um diese spezifisch »ästhetische Emotion«⁵² des Staunens und Verfremdens zu provozieren, bedient sich Brecht u.a. folgender Mittel bzw. Techniken:

- des Zitats bzw. der Zitation, was in diesem Zusammenhang bedeutet, dass sich Schauspieler:innen nicht imitierend in die dargestellten Charaktere »verwandeln«, sondern lediglich deren typische Haltungen über Handlungen, Überzeugungen, Reden zeigen (sie sind in diesem ganz wörtlichen Sinne »Charaktermasken«);
- eines gezielten Einsatzes von Prologen, Epilogen oder auch Szenentiteln, die auf der Bühne als Texte eingeblendet werden;

50 Ernst Bloch: »Entfremdung, Verfremdung«, in: ders.: *Verfremdungen I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962, S. 81-90, hier S. 88f.

51 Walter Benjamin: [*Kommentare zu den Werken von Brecht*], S. 522; siehe auch S. 535, wo es heißt: »Die Kunst des epischen Theaters ist [...], an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt.«

52 Zum Staunen als »ästhetischer Emotion« siehe: Nicola Gess: »Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert: Brecht, Šklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes«, in: Susanne Knaller und Rita Rieger (Hg.): *Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880-1939)*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, S. 25-56.

- reflektierender und kommentierender Songs oder eingesprochener Regieanweisungen, die Handlungsverläufe auf der Bühne und eventuelle Einfühlungsversuche in die Stücke unterbrechen.
- Und schließlich fordert Brecht auch in Sachen Ausstattung dezidiert nicht-naturalistische Bühnenbilder oder Kostüme (wie das beispielsweise der Brechtkenner Lars von Trier 2003 in *Dogville* auch filmisch umzusetzen versuchte).

Das mag genügen als kleine Erinnerung an Motive, Ansprüche und Mittel des Dialektischen Theaters und an Brechts Verfremdungskonzept. Im Folgenden wird es darum gehen zu zeigen, dass sich diese oder ganz ähnliche Techniken bereits bei Marx finden, dass es daher zum einen naheliegt, auf gleiche oder ähnliche Motive und Ansprüche seinerseits zu schließen, und dass sich zum anderen vermuten lässt, Brecht habe sich einiges bei ihm abgeschaut. Nicht auszuschließen ist freilich, dass die Gemeinsamkeiten lediglich aus der »geistigen Wahlverwandtschaft« beider Denker resultieren. Dafür sprächen auch weitere aufschlussreiche Parallelen: Etwa, dass Marx und Brecht zeitlebens nicht nur leidenschaftlich nach Erkenntnis der gegenwärtigen Gesellschaft suchten, sondern immer auch nach Möglichkeiten einer selbst *revolutionierenden Vermittlung* solcher Erkenntnisse. Und dabei scheint beiden klar gewesen zu sein, dass eine solche Vermittlung nur gelingen kann, wenn sich die Wissenschaft künstlerischer, ästhetischer Mittel bedient (so der Fokus von Marx) oder aber die Kunst Wissenschaft in den Dienst nimmt (so der Fokus Brechts) und wenn Wissenschaft wie Kunst sich als praktisch in dem Sinne verstehen, dass es ihnen immer auch um die Gestaltung eines guten gemeinsamen Lebens der Menschen geht (der Fokus beider). Das freilich impliziert, dass weder für Marx noch für Brecht die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst zusammenfallen kann mit der zwischen Nüchternheit bzw. Ratio und Emotionalität bzw. Sinnlichkeit oder mit der zwischen Exaktheit und Vagheit oder mit der zwischen Abstraktheit und Anschaulichkeit oder gar der zwischen Theorie und Praxis. Alle diese Dichotomien scheinen vielmehr in der Dialektik der Werke der beiden aufgehoben.

3. Dramaturgie der Verfremdung im *Kapital*

Bevor detaillierter und dicht am Text gezeigt wird, wie Marx die Infamie ins Bild bringt und auf welche Verfremdungstechniken er dabei zurückgreift, mag es aufschlussreich sein, zunächst an einige Äußerungen Marx' über sein Hauptwerk zu erinnern, aus denen unmissverständlich hervorgeht, dass er selbst *Das Kapital* nicht – wie so häufig unterstellt – als trockene, wirtschaftswissenschaftliche Abhandlung konzipiert hat, sondern als »artistisches« Werk, dessen ästhetische und literarische Qualitäten mindestens ebenso relevant sind, wie der theoretische Gehalt.

Am 31. Juli 1865 – er saß zu diesem Zeitpunkt schon fast 20 Jahre an einem »Buch über die Politische Ökonomie« bzw. deren »Kritik« – schrieb Marx aus London an Friedrich Engels, der sich zum wiederholten Male und ungeduldig drängelnd nach dem Stand des *Kapitals* erkundigt hatte: Es seien nur noch drei Kapitel bis zum Abschluss der ersten drei Bände zu schreiben, aber er könne das Manuskript keinesfalls zum Verlag schicken, bevor nicht das Ganze fertig vor ihm liege.⁵³ Denn – so seine wenig bescheidene Begründung: »Whatever shortcomings they may have, das ist der Vorzug meiner Schriften, daß sie ein artistisches Ganzes sind, und das ist nur erreichbar mit meiner Weise, sie nie drucken lassen, bevor sie ganz vor mir liegen. Mit der Jacob Grimmschen Methode ist dies unmöglich und geht überhaupt besser für Schriften, die kein dialektisch Gegliedertes sind.«⁵⁴

Die Frage, ob er seine *Kritik der politischen Ökonomie* in Einzelheften publizieren solle, wie ursprünglich angedacht und 1857/58 auch zunächst begonnen, ist damit also dezidiert ablehnend beantwortet: Auf diese Weise gaben Jacob und Wilhelm Grimm seit 1852 das *Deutsche Wörterbuch* heraus – das gerade ist bekanntlich mit »Grimmscher Methode« gemeint. Mit der Charakterisierung als »artistisches Ganzes« oder – wie im folgenden Brief an Engels – als »künftiges Kunstwerk«⁵⁵, die ein solches Erscheinen in Serie unmöglich mache, bringt Marx unmissverständlich zum Ausdruck, dass es sich im *Kapital* als *Künstler* auszudrücken gedenkt. Dass die Gesamtkomposition dabei auch dialektisch sein muss, versteht sich von selbst, denn der Anspruch der Theorie bleibt so total, wie ihr Sujet. Dargestellt, analysiert und erklärt werden sollen die Grundstrukturen des Lebensprozesses der »jetzigen Gesellschaft«, der ökonomisch bedingten Herrschaftsverhältnisse und zugleich der nicht-diskursiven wie auch der diskursiven Praktiken, die für ihre Reproduktion sorgen.

Im Ergebnis ist das *Kapital* – genauer nur der durch Marx selbst abgeschlossene erste Band – ein ganz einzigartiges dialektisch-artistisches Panorama. Es dürfte damit auch ein Versuch sein, das bereits früher von ihm erkannte, in mehrfacher Hinsicht komplexe Problem der Vermittlung zu lösen – genauer vor allem das der Darstellung der Zusammenhänge von Teil und Ganzem, Handlung und Struktur, Individuum und Gesellschaft, Logik und geschichtlicher Darstellung in der Theorie, aber auch das der Abhängigkeit und Differenz von Forschung und theoretischer

53 Brief Marx an Engels vom 31. Juli 1865, in: MEW 31, S. 132.

54 Ebd. S. 132.

55 Brief Marx an Engels vom 5. August 1865, in: MEW 31, S. 134.

Darstellung.⁵⁶ Analytisch und vereinfacht lassen sich wenigstens fünf miteinander verflochtene Darstellungsebenen unterscheiden:

- Ein begrifflich-logisches Grundgerüst, das einerseits die von Marx zugrunde gelegten ökonomischen Kategorien und Unterscheidungen dialektisch sukzessive darstellt und das zugleich die eigendynamische Struktur kapitalistischer Verwertungsprozesse, den strukturell bedingten Akkumulations- bzw. Wachstumszwang abbildet,
- eine Vielzahl spezifischer Phänomene, an denen die Widersprüche und Infamien dieser Struktur erscheinen, also sichtbar werden,
- Selbst- und Fremdzuschreibungen der Betroffenen und Akteure (wozu auch Warendinge gehören), das heißt Zeugnisse, die dokumentieren, wie sie interagieren und wie sie sich in ihren Interaktionen jeweils erscheinen und bewerten (müssen),⁵⁷
- welche Antagonismen, Konflikte, Kämpfe aus den verschiedenen Sichtweisen und Interessen resultieren.
- Außerdem zeigt Marx auch, was überhaupt die notwendigen Bedingungen kapitalistischer Vergesellschaftung sind, wie sie in einem geschichtlichen Prozess mit äußerster Gewalt gegen Menschen und Sachen hergestellt wurden und wie – im Rahmen eines kontrafaktischen Entwurfs – eine Gesellschaft ohne sie aussähe.

Marx vermag diese letztlich nur analytisch unterscheid- und isolierbaren ›Ebenen‹ in einem Bild zusammenzubringen, indem er – als wäre die Kunsttechnik der Collage bereits »erfunden« – zum Beispiel philosophische Analysen neben Zitate aus wirtschaftswissenschaftlichen Theorien sowie kritische Kommentare dazu stellt, diese wiederum mit Auszügen aus Statistiken oder Berichten von Fabrikinspektoren konfrontiert, indem er des weiteren Parlamentsdebatten und Zeitungsartikel wiedergibt, Gesetzestexte zitiert und sie erhellend kontrapunktiert mit Auszügen

56 Gemeint ist eine Problematik, die Marx letztlich von Hegel erbt und im sogenannten »Methodenkapitel« (1857/58) ausführlicher diskutiert: Womit in Philosophie und Wissenschaft (der Gesellschaft) der Anfang zu machen sei, wenn es doch nichts gibt, was nicht ebenso vermittelt ist wie unmittelbar und wenn das ›Wahre‹ das Ganze sei oder zumindest nicht ohne das Ganze gedacht werden könne (vgl. Marx: *Einleitung [zu den »Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie«]*, in: MEW 42, S. 12–45; siehe dazu auch Judith Janoska u.a. (Hg.): *Das »Methodenkapitel« von Karl Marx. Ein historischer und systematischer Kommentar*, Basel: Schwabe 1994).

57 Michael Quante macht in meinen Augen sehr überzeugend darauf aufmerksam, dass dieser Aspekt der Darstellungsform »askriptiv« genannt werden kann und Marx seinen Askriptivismus wahrscheinlich bei Hegel gelernt hat (vgl. Michael Quante: »Einleitung«, in: *Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Hamburg: Meiner 2019, S. XXXI.)

aus Historien und Histörchen. Dabei tritt er zeitweise selbst als Sprecher hervor (in der dritten Person Singular, zuweilen in der ersten Person Plural) oder lässt Stimmen aus Philosophie, Ökonomie, Politik zu Wort kommen oder auch mythologische und biblische Gestalten oder bekannte Figuren aus Werken seiner Lieblingsschriftsteller (u.a. Sophokles, Shakespeare, Goethe, Swift, Balzac). Einzelne Kapitel sind fast durchgängig narrativ und äußerst anschaulich – sie stehen für sich und können auch separat gelesen werden (z.B. das achte Kapitel »Der Arbeitstag«, das zwölfte und das dreizehnte zu »Teilung der Arbeit und Manufaktur« und »Maschinerie und große Industrie« und das bekannte vierundzwanzigste Kapitel »Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation«).

Versucht man diese Vielfalt der versammelten Textsorten, Zeugnisse, Sprachspiele zu verstehen, helfen die üblichen Strömungen der Rezeption und Interpretation nicht weiter, die die von Marx im *Kapital* verwendeten »artistischen« oder ästhetischen Mittel entweder als illustrierendes, didaktisches oder rhetorisches Beiwerk ansehen, oder es psychologisch erklären, etwa mit Marx' Lust am Fabulieren oder gar am »Vernebeln« und »Mythologisieren«.⁵⁸ Im Gegenteil: Wird der literarisch-philosophische Anspruch des ersten Bandes des *Kapitals* dergestalt marginalisiert oder ignoriert und wird dieser lediglich als einzelwissenschaftliche, wirtschafts- oder gesellschaftstheoretische Abhandlung gelesen oder – in anderer Weise extrem – als politische Kampfschrift, bleibt nicht nur ein Grundpfeiler seiner kritisch-emanzipatorischen Kraft verborgen. Es kann außerdem nicht einmal ansatzweise geklärt werden, wie es Marx eigentlich gelingt, die Infamie des Bestehenden zu entlarven. Wenn das Ganze das Unwahre ist, wie später Adorno behauptete, wenn also die Gesellschaft als Ganzes bzw. »strukturell« infam ist und es kein Außerhalb gibt, dann gilt es, diese Totalität als Totalität zu zeigen, und dazu gehören selbstverständlich auch die Selbstverständnisse und Interessen ihrer verschiedenen Akteure, von denen einige »im Lichte« sind, die weitaus grö-

58 Davon, dass Marx metaphorische Ausdrücke in didaktischer bzw. erläuternder Absicht verwendet, also um »Sachverhalte, für die es noch keine Begriffe gibt, aufklärend und erhellend zu beschreiben oder um Phänomene näher zu erläutern« und dass »die begrifflich-theoretischen Abschnitte zur ›Logik des Kapitals‹ ohne sie »nur unzureichend verstanden werden«, geht z.B. in einer aktuellen Publikation Hans H. Hiebel aus (Hans H. Hiebel: *Die Metaphern des Karl Marx*, Hamburg: VSA 2019), der insgesamt allerdings nicht mehr sichtbar machen will, als »das kritische Engagement und die mit der Kritik verbundene Emotionalität, die [...] alles erst zu einem vollenden Ganzen macht.« (Ebd., S. 9). Marx' »unpräzise Ausdrucksweise« sowie »merkwürdige Vorliebe für eine mythologische Personifikation der Sachgüter« beklagt hingegen schon Wilhelm Roscher 1874 (Wilhelm Roscher: *Geschichte der Nationalökonomik*, München: Oldenburg 1874, S. 1021f.); selbst Adorno wirft Marx in Notizen seine »abgeleitete Rhetorik und Metaphorik« vor (Theodor W. Adorno: »Graeculus (II). Notizen zu Philosophie und Gesellschaft 1943 – 1969«, in: *Frankfurter Adorno-Blätter* 8 (2003), S. 38).

ßeren Menge jedoch »im Dunkeln«.⁵⁹ Ebenfalls zu zeigen ist, dass der wachsende Reichtum dieser Gesellschaft durch permanente Enteignung der Vielen zustande kommt, die im Dunkeln sind, was genau die nicht kontingenten, sondern strukturell bedingten Ursachen dafür sind, was die Folgen und Tendenzen. Worin die Infamie besteht, das *zeigt* sich genau darin. Das wiederum heißt: Es muss nicht eigens gesagt werden.

Damit freilich mag auch die Beklommenheit oder gar Empörung erklärt werden, die Leser:innen bei der Lektüre des *Kapitals* dennoch *überkommen* können: Aber dies liegt am *Wesen* der dargestellten *Sache*, nicht allein an ihrer Darstellung. Dieses Wesen mit Hilfe einer ausgefeilten Dramaturgie der Verfremdung pointiert zu zeigen, ist wohl Marxens Ziel.

Zu verdeutlichen gilt es nun, dass er sich, um dieses zu erreichen, (*avant la lettre*) zahlreicher Mittel des dialektischen Theaters bedient und dass dies auch bei Marx dem Zweck dienen soll, den Menschen die Dinge zu verfremden, mit denen sie alltäglich zu tun haben, die Praktiken, Redeweisen und Selbstverständnisse, die sie tagein, tagaus wiederholen.

Marx' Verfremdungstechniken sind vielfältig, lassen sich jedoch in einem ersten Schritt analytisch differenzieren in (a) semantisch-logische, (b) ästhetisch-pikturale und (c) episodisch-szenische Irritationen.

(a) Semantische oder auch logische Irritationen erzeugt Marx beispielsweise, indem er abstrakte und komplexe Zusammenhänge zwar anschaulich und an bekannten, konkreten Alltagsgegenständen aufzeigt, dabei jedoch mit gut verstandenen Redeweisen spielt oder sie ironisch bricht. So steht am Anfang des *Kapitals* eine Analyse der Ware als »Elementarform«, in der der »Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht«, erscheint.⁶⁰ Dabei beginnt Marx nicht mit trockenen Definitionen oder philosophischen Wesensbestimmungen, sondern er erzählt eine Geschichte, die von banalen Alltagsgegenständen, von Tischen und Röcken, von Leinwand, Brot und Mehl etc. handelt sowie von spezifischen Beziehungen, die diese Dinge eingehen, sobald sie einander als Waren begegnen. Hier geht es zunächst darum, diese alltäglich begegnenden Dinge in gewohnter Rede in ihrer scheinbaren Banalität vor Augen zu stellen, jedoch nur, um ihnen diese im Anschluss umso effektvoller wieder nehmen zu können. Denn als Waren sind die alten Bekannten – so zeigt Marx – gerade nicht lediglich triviale, sinnlich wahrnehmbare Dinge, wie es auf den ersten Blick erscheint: Vielmehr

59 »Denn die einen sind im Dunkeln/Und die andern sind im Licht./Und man siehet die im Lichte/Die im Dunkeln sieht man nicht.« So lauten die Schlussverse der »Moritat«, die Brecht 1930 für das Exposé zum »Dreigroschenfilm« schrieb (Bertolt Brecht: *Die Beule. Ein Dreigroschenfilm*, in: GBA 4, S. 320).

60 *Kapital* I, MEW 23, S. 49.

werden sie – sobald sie regel- und gewohnheitsmäßig für den Warentausch hergestellt werden – »geheimnisvoll«, nehmen einen »mystischen Charakter« an, haben auch »übersinnliche« Eigenschaften. Erklären bzw. entwickeln kann Marx dies dann anschließend, indem er zeigt, dass und wie diese Dinge als Tauschwaren auf ein *tertium comparationis* bezogen werden und dergestalt eine Wertform erhalten, deren Inhalt menschliche Arbeit und deren entwickelte Form die Geldform, das Geld ist.

Im berühmten Fetischkapitel fasst er die Analyseergebnisse des ersten Kapitels geistreich zusammen und resümiert, was aus einem »ordinären« hölzernen Ding, wie zum Beispiel einem Tisch wird, »sobald er als Ware auftritt«: Dieser »verwandelt [...] sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.«⁶¹ Mit Hilfe dieser Karikatur (von denen das *Kapital* wimmelt) werden nicht nur nochmals die übersinnlichen Eigenschaften sinnlich wahrnehmbarer Warendinge vor Augen gestellt; Marx zeigt in pointierte Weise auch, dass hier die von Menschen produzierten Dinge selbst zu Quasi-Akteuren werden, dass sie etwas tun, was sich ihren alltäglichen Blicken entzieht und worauf sie tatsächlich keinen Einfluss haben – zumindest nicht, solange es sich hinter ihrem Rücken abspielt. Im Ergebnis provozieren diese verstörenden Formulierungen und Alltagsaufnahmen so Blicke hinter den eigenen Rücken, auf die selbst gemachte und ständig reproduzierte Macht der Warendinge.

Noch durch weitere Mittel bringt Marx die Leser:innen auf sprachlicher Ebene ins Straucheln: Das Kapital wimmelt von Paradoxien, die die Common-Sense-Semantik und Logik demonstrativ ad absurdum führen. Schon die Rede von »sinnlich übersinnlichen Dingen« bietet ein Beispiel, doch daneben finden sich zahlreiche ähnlich widerspenstige Wendungen, zum Beispiel die Rede von »gegenständlichem Schein« oder »gesellschaftlicher Natureigenschaft«⁶² oder »freiwilligem Gezwungen-werden«⁶³. Auch hier jedoch besteht die Pointe gerade darin, dass sich diese Paradoxien nicht etwa auf fiktive Praktiken oder Gegenstände in phantasierten- oder möglichen Welten beziehen lassen, sondern dass sie Effekte beschreiben, die sich aus den gegenwärtigen, ganz realen Produktions- und Konsumtionspraktiken der Menschen ergeben, dass sie also lediglich den alltäglichen Widersinn vor Augen führen. Indem Marx dies enthüllt, verstört er nicht lediglich Selbstverständnisse und Denkgewohnheiten der Akteure selbst, sondern entlarvt zugleich auch wirtschaftswissenschaftliche Theorien, in denen diese Paradoxien gewöhnlich verdeckt werden.

61 Ebd. S. 85.

62 Ebd. S. 86.

63 Ebd. S. 795.

Auf solche ›Verdeckungen‹, die in der Tradition der Kritischen Theorie bekanntlich als »Ideologien« kritisiert werden, macht Marx zudem aufmerksam, indem er mit Mehrdeutigkeiten und Verschiebungen spielt und dabei den Menschen die Worte gleichsam im Munde herumdreht. Immer wieder verweist er explizit auf die »Verrücktheit von Ausdrücken« und zeigt sie zugleich auch als praktisch höchst wirksame Ver-rückungen und Ver-rücktheiten. Ein simples und doch eindrückliches Beispiel findet sich ebenfalls im Fetischkapitel: »Wenn ich sage, Rock, Stiefel usw. beziehen sich auf Leinwand als die allgemeine Verkörperung abstrakter menschlicher Arbeit, so springt die Verrücktheit dieses Ausdrucks ins Auge. Aber wenn die Produzenten von Rock, Stiefel usw. diese Waren [...] auf Gold und Silber, was nichts an der Sache ändert – als allgemeines Äquivalent beziehn, erscheint ihnen die Beziehung ihrer Privatarbeiten zu der gesellschaftlichen Gesamtarbeit genau in dieser verrückten Form.«⁶⁴ Und hier zeigt sich zugleich noch eine weitere Pointe. Deutlich wird nämlich, dass es diese konkrete soziale Praxis selbst ist, die die Verrücktheit erzeugt, dass diese Verrücktheit und der Widerspruch also auch nicht einfach verschwinden, wenn dies lediglich theoretisch durchschaut und ursächlich erklärt wird. Auf diesem Wege bringt Marx die notwendigen Bedingungen einer nicht dergestalt widersprüchlichen Praxis in den Blick: Notwendig (obgleich nicht hinreichend) wäre eine radikale Veränderung der bestehenden Produktionsweise sowie Eigentumsverhältnisse.

(b) Eher zu den ästhetisch-piktoralen Mittel der Verfremdung gezählt werden können die teilweise verstörende Verwendung von Analogien und Metaphern, für die Marx seit längerem schon berühmt und berüchtigt ist.⁶⁵ Auch sie sind allerdings nicht einfach zu durchschauen, sondern lassen sich leicht missverstehen, insbesondere sofern übersehen wird, dass sie Marx weder dazu dienen, über Dinge zu sprechen, zu denen er »nicht das Wort hat finden können«⁶⁶, noch dazu, Unbekanntes oder sinnlich nicht Wahrnehmbares anschaulich und dadurch verständlich machen kann, was üblicherweise als die Aufgabe von Analogien und auch

64 Ebd. S. 90.

65 Einer der ersten, der Marx' Metaphern ernst nahm (obgleich nicht als Mittel der Verfremdung), war Franz Mehring (Franz Mehring: »Karl Marx und das Gleichnis«, in: *Feuilleton der Neuen Zeit* Nu. 3 vom 13.03.1908, S. 851-854); instruktiv ist auch: Walter Euchner: »Karl Marx' Panoptikum der bürgerlichen Welt. Ein Versuch über die Metaphorik des jungen Marx und deren Bedeutung für das reife Werk«, in: Walter Euchner, Francesca Rigotti und Pierangelo Schiera (Hg.): *Il potere delle immagini. La metafora politica in prospettiva storica/Die Macht der Vorstellungen. Die politische Metapher in historischer Perspektive*, Berlin: Duncker & Humblot 1993, S. 91-106; die umfangreichste Studie zur Rolle literarischer Werke, Figuren und Metaphern ist noch immer Siegbert Salomon Prawer: *Karl Marx and World Literature*, Oxford: Oxford University Press 1978.

66 Theodor W. Adorno: »Graeculus (II). Notizen zu Philosophie und Gesellschaft 1943 – 1969«, in: *Frankfurter Adorno-Blätter* 8 (2003), S. 38.

Metaphern angesehen wird. Vielmehr vermag Marx auch mit ihrer Hilfe Verfremdungseffekte zu initiieren, die in ihrer Eigenart das Wesentliche hervortreten lassen: den alltäglichen, den ganz normalen Widersinn.

Hier könnte an viele bekannte Beispiele erinnert werden, die teilweise oben bereits erwähnt wurden: Beispielsweise an den in immer wieder anderen Facetten erscheinenden Gegensatz von Automat und Organ bzw. Organismus⁶⁷, an die Rede vom »Werwolfsheißhunger«⁶⁸ des Kapitals nach Mehrarbeit oder an die verschiedenen Erscheinungsweisen menschlicher Arbeit, auf die nochmals ausführlicher einzugehen lohnt. Marx führt Arbeit als lebendige, zweckgerichtete und nützliche, zugleich jedoch als das Kapital vermehrende, dergestalt enteignete Tätigkeit ein. Als menschliche Lebenstätigkeit sei Arbeit einerseits »Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur«.⁶⁹ Zugleich erscheint sie aber unter den spezifischen Verhältnissen der kapitalistischen Warenproduktion notwendigerweise auch als »abstrakt menschliche Arbeit«⁷⁰. Im System der Arbeitsteilung und der Lohnarbeit werden »konkrete nützliche« Tätigkeiten auf »abstrakte Arbeit« reduziert, gelten lediglich als »Verausgabung menschlicher Arbeitskraft«⁷¹ überhaupt, erscheinen im Warenwert als »Gallerte menschlicher Arbeit«⁷² und im Kapital als »tote« oder »verstorbene Arbeit«⁷³. Dabei ist diese Reduktion oder Abstraktion Marx zufolge weder falscher Schein noch eine Frage beliebiger oder freier Entscheidung, sondern in Gesellschaften mit kapitalistischer Warenproduktion selbst auf der Stufe der »einfachen Warenzirkulation« real und sogar notwendig. Im Kontext der erweiterten Warenzirkulation zeigt sich dann die eigendynamische Struktur, der zwanghafte Zwang des Kapitals, Wert zu verwerten, indem immer mehr Mehrarbeit ent-eignet wird. Aus der Eigendynamik der Verwertung des Werts wiederum erklärt Marx, wie sich durch permanente Ent-eignung ein eigenständiges, beherrschendes Subjekt reproduzieren kann, das er zunächst in der Metapher des »automatischen Subjekts«, sodann auch der des »Vampirs« veranschaulicht. Der sich verwertende Wert – so die Ergebnisse der Marx'schen Analyse – »verwandelt sich so in ein automatisches Subjekt« und wird »das Subjekt eines Prozesses, worin er unter dem beständigen Wechsel der Formen von Geld und Ware seine Größe selbst verändert, sich als Mehrwert von sich selbst als ursprünglichem Wert abstößt, sich selbst verwertet. Denn die Bewegung, worin er Mehrwert zusetzt, ist seine eigne Bewegung, seine Verwertung also Selbstverwertung.«⁷⁴ Da es allerdings auch in der Ökonomie kein

67 Vgl. *Kapital* I, MEW 23, S. 442 u. ö.

68 Ebd. S. 258 und S. 280.

69 Ebd. S. 88 und S. 57.

70 Ebd. S. 52, 53 und S. 61 u. ö.

71 Ebd. S. 82.

72 Ebd. S. 59, S. 65 und S. 72 u. ö.

73 Ebd. S. 209, S. 247 und S. 446.

74 Ebd. S. 169.

perpetuum mobile geben kann, da also beständig Energie zugeführt und Reibungsverluste ausgeglichen werden müssen, tritt an die Stelle des mechanistischen Bildes des Automaten schließlich eine Metapher, die dem zeitgenössischen Schauerroman entnommen sein könnte: das des Untoten, des blutsaugenden Vampirs. Und so heißt es im 8. Kapitel über den Arbeitstag: »Das Kapital hat [...] einen einzigen Lebenstrieb, den Trieb, sich zu verwerten, Mehrwert zu schaffen, mit seinem konstanten Teil, den Produktionsmitteln, die größtmögliche Masse Mehrarbeit einzusaugen. Das Kapital ist verstorbene Arbeit, die sich nur vampyrmäßig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt.«⁷⁵ Und an anderer Stelle: »Die Verlängerung des Arbeitstags über die Grenzen des natürlichen Tags in die Nacht hinein [...] stillt nur annähernd den Vampyrdurst nach lebendigem Arbeitsblut. Arbeit während aller 24 Stunden des Tags anzueignen ist daher der immanente Trieb der kapitalistischen Produktion.«⁷⁶

Nun mögen Bilder von Vampiren zwar heutzutage ihre Be-fremdlichkeit und auch ihren Schrecken verloren haben; die mit ihnen verbundene Annahme eines unstillbaren Dursts nach Blut respektive nach uneingeschränkt verwertbarer Lebenszeit seitens des Kapitals ist provozierender, weil aktueller denn je: Sofern sich das inzwischen »digitale« und global agierende Kapital darum bemüht, Menschen zu Prosumenten zu machen und jede Minute ihrer – sei es schlafend oder wachend verbrachten – Lebenszeit zu verwerten, beweist dies nichts anderes als den von Marx erkannten »immanenten Trieb«.

(c) Neben derartigen irritierenden und verstörenden Sprachbildern – und damit komme ich zu den »episodisch-szenisch« genannten Irritationen – finden sich im *Kapital* immer wieder auch sehr anschauliche, teilweise skurrile Handlungsszenarien eingebunden, als deren Akteure nicht nur Menschen, sondern auch Waren(arten) fungieren. Marx führt diese seltsamen Akteure auf eine fiktive Bühne, beispielsweise um zu zeigen, wie Menschen – wenn sie überleben wollen –, verdinglichte Verhältnisse zu reproduzieren gezwungen sind. Eine exemplarische Stelle findet sich am Übergang von den abstrakten Wertformanalysen im ersten zum Austausch im zweiten Kapitel. In ihr zeigt Marx, wie sich Menschen zu Statisten ihrer eigenen sozialen Praxis degradieren und wie es dabei zur »Personifizierung der Sachen« einerseits, zur »Versachlichung der Personen«⁷⁷ andererseits kommt: »Die Waren können nicht selbst zu Märkte gehn und sich nicht selbst austauschen. Wir müssen uns also nach ihren Hütern umsehen, den Warenbesitzern. Die Waren sind Dinge und daher widerstandslos gegen den Menschen. Wenn sie nicht willig, kann er Gewalt brauchen, in andren Worten, sie nehmen. Um diese

75 Ebd. S. 247.

76 Ebd. S. 271.

77 Ebd. S. 128.

Dinge als Waren aufeinander zu beziehn, müssen die Warenhüter sich zueinander als Personen verhalten, deren Willen in jenen Dingen haust, so daß der eine nur mit dem Willen des andren, also jeder nur vermittelt eines, beiden gemeinsamen Willensakts sich die fremde Ware aneignet, indem er die eigne veräußert. Sie müssen sich daher wechselseitig als Privateigentümer anerkennen.«⁷⁸

Sie wissen das nicht, aber sie tun es – kommentiert Marx an bekannter Stelle, doch es lässt sich auch anders ausdrücken: Im Anfang ist die Tat und wir befinden uns immer schon inmitten dieser Praxis ...

Allerdings: Marx bringt Menschen keineswegs nur als Akteure ins Bild, die verwertungsbedingten strukturellen Handlungszwängen unterworfen sind. Bestandteil seiner Dramaturgie sind vielmehr eindrückliche (und für die damalige Zeit sicherlich auch befremdlichen) Gegenbilder, wie sie sich insbesondere in blutrünstigen, gleichwohl realistischen Geschichten des 24. Kapitels über »Die sogenannten ursprüngliche Akkumulation« finden, in denen er von menschlichen Gewalttaten erzählt, welche die Geburt des Kapitals letztlich erst möglich machten. Diese Darstellungen können zudem zugleich als pointierte Gegengeschichten zu den üblichen großen Erzählungen des Fortschritts- und Zivilisationsprozesses gelesen werden, als empirisch gesättigte, quellen- und zeugnisfundierte Genealogien der Dispositive kapitalistischer Gewalt und Herrschaft ganz im Sinne Nietzsches und Foucaults. Marx erzählt hier pointiert und drastisch, wie gewaltvoll in der »Vorgeschichte des Kapitals und der ihm entsprechenden Produktionsweise« der »Scheidungsprozeß von Produzent und Produktionsmittel«⁷⁹ vollzogen wurde, wie es dabei zur brutalen »Auflösung« der »ökonomischen Struktur der feudalen Gesellschaft« kam – all das im Rahmen eines Prozesses, der kein zivilisierendes Antlitz zeigt, sondern »in die Annalen der Menschheit eingeschrieben [ist] mit Zügen von Blut und Feuer«⁸⁰. Das Kapital komme zur Welt »von Kopf bis Zeh, aus allen Poren, blut- und schmutztriefend.«⁸¹ Und Marx macht auch auf die Nachhaltigkeit dieses Prozesses aufmerksam, der keinesfalls nur der Vergangenheit angehört: »Die verschiedenen Momente der ursprünglichen Akkumulation [...] werden [...] systematisch zusammengefaßt im Kolonialsystem, Staatsschuldensystem, modernen Steuersystem und Protektionssystem. Diese Methoden beruhen zum Teil auf brutalster Gewalt, z.B. das Kolonialsystem. Alle aber benutzen die Staatsmacht, die konzentrierte und organisierte Gewalt der Gesellschaft, um den Verwandlungsprozeß der feudalen in die kapitalistische Produktionsweise treibhausmäßig zu fördern und die Übergänge abzukürzen. Die Gewalt ist der Geburtshelfer jeder alten

78 Ebd. S. 99.

79 Ebd. S. 742.

80 Ebd. S. 743.

81 Ebd. S. 788.

Gesellschaft, die mit einer neuen schwanger geht. Sie selbst ist eine ökonomische Potenz.«⁸²

Deutlicher als irgendwo sonst im *Kapital* zeigt Marx somit in diesem vorletzten Kapitel auch, dass Kapitalismus bzw. die Verhältnisse – politische, rechtliche, soziale etc. – menschengemacht sind, dass Produktion und Konsumtion unter kapitalistischen Bedingungen strukturell gewaltsam ist und dies auch bleibt. Der »Scheidungsprozeß zwischen Arbeitern und Arbeitsbedingungen«, der »die ›ewigen Naturgesetze‹ der kapitalistischen Produktionsweise« entbunden hat, dieser »blutige Prozess« ist Marx zufolge nicht nur nicht Vergangenheit, sondern er wird beständig reproduziert, ist allgegenwärtig und eigentlich auch sichtbar.

Deshalb wohl – und damit komme ich zum Schluss – fühlt Marx sich auch nicht genötigt, die Leser:innen zur Einsicht in diese Gewalt und ihre Effekte zu *überreden*. Denjenigen, denen sie nicht ohnehin gewärtig sind, ruft er sie konkret und – wie gezeigt werden konnte – in vielerlei Weise verfremdend ins Gedächtnis. Allen, die verstehen wollen, erklärt er sie zudem *genetisch* und *ursächlich*. Niemanden hingegen will oder muss er von ihrem Unrecht *überzeugen*. Dieses *zeigt* er – und damit zugleich die Irrationalität bzw. den »Widergeist«, die in seinen Augen die kapitalistische Vergesellschaftung kennzeichnen.

Ich möchte nicht schließen, ohne noch einmal des Sehers Benjamin zu gedenken und auf den Anfang dieses Beitrags zurückzukommen. Ich hatte Brecht zitiert mit der Aussage, »wer Philosophie treibt, der soll nicht überreden«⁸³, und er meint hier mit »überreden« auch das, was wir heute »überzeugen« in einem argumentativen Sinne nennen, also jede durch gute Gründe induzierte Änderung einer Meinung. Die knappste mögliche, jedoch nicht nur darin einleuchtende Begründung dieser auch bei Marx nachweisbaren Abwehrhaltung lässt sich bei Benjamin auflesen, der in seiner tiefgründig-weitblickenden Aphorismensammlung *Einbahnstraße* lapidar schreibt: »Überzeugen ist unfruchtbar«⁸⁴, womit er meinen dürfte, dass bloßes Überzeugen nicht zur Aus- und Weiterbildung einer *Haltung* beiträgt, also auch nicht nachhaltig, nicht von Dauer sein kann. Ich denke, das ist richtig. Und das trifft auch auf das Emotionalisieren zu: Solange die Urteilenden selbst keine Haltung ausbilden, die einen reflektierten, angemessenen und entschiedenen Umgang mit sich selbst und ihren Gefühlen erlaubt, können sie aufgepeitscht werden durch jede kulturindustrielle Böe, jeden populistischen Wind, alle propagandistischen Stürme, vollkommen gleich, in welche Richtung sie treiben ...

82 Ebd. S. 779.

83 GBA 21, S. 316.

84 Walter Benjamin: »Einbahnstraße«, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 87.

