

3 Kinofizierung des Kapitals: Alexander Kluges Filmdispositivmaschinen und ihre NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE

Die Finanzkrise von 2007/08 zeigte sowohl finanz- und realwirtschaftlich als auch diskursökonomisch¹ wie eng der moderne Kapitalismus mit einem allgemeinen Verständnis von Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur verbunden ist. Durch und mit der Krise wird zugleich deutlich, wie problematisch Fragen von ökonomischer Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind: Wie können die gegenwärtigen Krisen des Kapitalismus verhandelt werden, wenn sie sich vornehmlich im virtuellen Raum globaler Börsen- und Finanznetzwerke vollziehen und so einer konkreten, nicht zuletzt auch materiellen Sichtbarkeit entziehen? »Were we to seek some emblems of the financial crisis that began in 2008, [Alexander] Kluge suggests, we could do worse than starting with an image of defaulting holders of subprime mortgage in the U.S., who simply left their keys behind and walked away from their foreclosed properties«², schreiben Jeff Kinkle und Alberto Toscano. Die Aus- und Verhandlungen des Kapitalismus gegenwärtiger Couleur, die über bloße Krisenbetrachtungen hinausgehen, können nicht allein im Bereich des Ökonomischen stattfinden. Gerade Kunst und Medien sind damit konfrontiert, intelligible Verhandlungsfelder in der Beschäftigung mit ihm zu schaffen und auf diese Weise Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten zu produzieren.

Wenn Alexander Kluge für ein visuelles Sprechen über die Finanzkrise vorschlägt, bei den nicht mehr zahlungsfähigen Hausbesitzern und ihren verpfändeten Eigenheimen zu beginnen, macht er auf ein wesentliches Merkmal des Kapitalismus aufmerksam: Als das Ergebnis eines fundamental gescheiterten, spekulativen Wettspiels auf die

-
- 1 Siehe dazu Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. Mit dem Konzept der Diskursökonomie versucht sich Winkler an einer ökonomischen Medientheorie, die die Zirkulation von (medialen) Zeichen analog zum Tausch und zur Zirkulation von Waren setzt, damit ökonomische Theorien als Medientheorien zu lesen versucht: »Der Begriff des *Tauschs* scheint mir geeignet, symbolische und außersymbolische Prozesse ins Verhältnis zu setzen« (ebd., S. 12).
 - 2 Kinkle, Jeff, Toscano, Alberto: »Filming the Crisis. A Survey. Jeff Kinkle and Alberto Toscano analyze Films about Financial Meltdown«. In: *Film Quarterly*, 65, 1 (2011), S. 39-51, hier S. 39.

Entwicklung der Immobilienpreise in den USA berührte die Finanzkrise von 2007/08 über die wirtschaftliche Sphäre hinaus den Alltag des *homo oeconomicus*. Die Krise brach dabei mit dem positiven Bild eines sich selbst regulierenden Finanz- und Wirtschaftsystems wie es zuvor immer wieder beschrieben und geglaubt wurde. An die Stelle von statischen, d.h. auch eindeutigen Bildern der Finanzmärkte treten mit der Finanzkrise dynamische Bilder, die einer stetigen Veränderbarkeit unterliegen und damit ein fortwährend neues Wissen produzieren³ – ganz so wie die variabel wertvollen Aktienkurse auf den gegenwärtigen Kapitalmärkten. Wie die Routine der industriellen Produktion durch die Flexibilität des Neoliberalismus ersetzt wurde,⁴ so werden die Bilder einer klassischen Finanzökonomie, beispielsweise von Börsen und Banken, durch Darstellungen von gescheiterten Menschen im privaten Raum ersetzt. Das werden die Filmanalysen des nächsten Kapitels zeigen. Die Ökonomie als ein klassisches Diskursfeld des Kapitalismus wird in der Folge durch neue Bereiche ergänzt. Sie gewähren einen Zugriff auf seine modernen Erscheinungsformen, die das Subjekt als einen Ort kapitalistischer Sichtbarkeit und Wirksamkeit hervorbringen.

»Die Außenwelt der Industrie«, schreibt Alexander Kluge im Begleitheft zu seinem Film *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL* (kurz: *NACHRICHTEN*), »wie die gesamte Vorgeschichte überhaupt, regieren unser Inneres und bilden eine starke Macht (der Motivation, des Unterscheidungsvermögens, des Gefühls), eine Art Parallelregierung neben unserer klassischen psychischen Ausstattung, und beide verbinden sich.«⁵ Kluges Filmprojekt stellt im unmittelbaren Nach- und zum Teil sogar noch Gleichgang zur Finanzkrise von 2007/08 den Versuch dar, sich den akut gewordenen Problemen des gegenwärtigen Kapitalismus über den Umweg seiner historischen Analysen bei Karl Marx sowie dem gescheiterten Versuch Sergej Eisensteins, das *Kapital* von Marx zu verfilmen, anzunähern. *NACHRICHTEN*, als neunstündige Direct-to-video-Produktion im Rahmen der *filmedition suhrkamp* erschienen, soll im Fokus der vorliegenden Untersuchungen stehen. Was Kluge hier hervorgebracht hat, ist ein Film, der nicht gewillt ist, *rekonstruierend zu dokumentieren*, sondern vielmehr *dekonstruierend zu fantasieren*:

Kapitalistische Ökonomie sowie der Kapitalismus an sich werden für Kluge manifest in einer Vorstellung, die er eben als »Außenwelt der Industrie« bezeichnet: die ökonomischen, gesellschaftlichen, kulturellen und – nicht minder bedeutsamen – physischen sowie psychischen Bedingungen und Folgen einer sowohl technologisierten als auch rationalisierten Arbeits-, Lebens- und Kulturwelt des Menschen. Diese so charakterisierte »Außenwelt der Industrie« ist nicht zu trennen von den inneren Prozessen moderner Subjektivität. Jegliche Motivationen, Gefühle, Entscheidungen und körperliche Affekte gehören ebenso zu den Merkmalen eines subjektiven, d.h. sich in den Menschen vollziehenden Kapitalismus wie die ökonomischen Faktoren kapitalistischer Produktionsprozesse, in die ein Subjekt mittelbar und unmittelbar eingefasst ist. Doch für

3 Vgl. Reichert, *Das Wissen der Börse*, S. 22.

4 Vgl. Sennett, Richard: *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. London/New York: Norton 1998, S. 32.

5 Kluge, Alexander: *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*. [=Booklet zur DVD] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 6.

Kluge stellen vor allem die im Bereich der Menschen und der Kultur liegenden Effekte des affektiven, den Körper direkt adressierenden Kapitalismus das Hauptinteresse der Untersuchungen in *NACHRICHTEN* dar. Er schreibt, dass es ihm nicht nur in diesem Film, sondern auch in seinen anderen künstlerischen Arbeiten immer um die Suche nach dem Kapitalismus der Menschen, d.h. dem ›Kapitalismus in einem selbst‹ gehe, der das gesellschaftliche sowie zwischenmenschliche Leben und Handeln fundamental betrifft.⁶

Mit dieser theoretischen Ausgangsprämisse schließt Kluge nicht nur intellektuell, sondern auch filmisch an ein Kapitalismusverständnis an, das bereits in der Auseinandersetzung mit Hans Richters *INFLATION* und *DIE BÖRSE* zutage getreten ist.⁷ Was Kluges *NACHRICHTEN* im Anschluss an die vorhergehenden Kapitel für eine Analyse deshalb lohnenswert macht, sind die ästhetisch-narrativen Verfahren, die der Film im Umgang mit dem Thema des Kapitalismus über den Mittelweg von Eisensteins projektierte *Kapital*-Verfilmung findet. *NACHRICHTEN* kann aufgrund der vielfältigen Techniken, Medien und Elemente, die angewandt, erprobt und zur Diskussion gestellt werden, zugleich als ein Versuch gelesen werden, sich dem Kapitalismus über die Idee von Dispositivsstrukturen zu nähern, die er hervorruft. Der Film wird so zu einer ›Theorie‹ des Kapitalismus und seiner Dispositive, die fragt, wie ihre mediale Übersetzung aussehen kann und muss, um dasjenige sichtbar und verhandelbar zu machen, was für gewöhnlich im Alltag nicht zu erkennen ist.

Das nachfolgende Argument wird, ganz den Techniken Kluges folgend, vom Allgemeinen zum Speziellen übergehen. Zunächst wird das vorliegende Kapitel einen Blick auf die Ausgangssituation für Kluges Beschäftigung mit Eisensteins *Kapital*-Projekt werfen. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit Theodor W. Adornos Essayüberlegungen, die wesentlich für Kluges Verfahren eines essayistischen Filmemachens und damit für die allgemeine Herangehensweise in *NACHRICHTEN* ist. Eine genauere Beschäftigung mit Tom Tykwers Kurzfilm *DER MENSCH IM DING*, der den Mittel- bzw. Hauptteil von Kluges Film eröffnet, leitet dann die Analyse einzelner Sequenzen in *NACHRICHTEN* ein. Die Technik der Liste bzw. Auflistung, der sich Tykwers Film bedient, soll dabei in ihrer Produktivität für eine Auseinandersetzung mit dem Thema des Kapitalismus untersucht werden. Am Ende folgen zwei weitere, beispielhafte Sequenzanalysen, in denen noch einmal die filmästhetischen Verfahren Kluges sowie die narrative bzw. diskursive Struktur von *NACHRICHTEN* abschließend betrachtet werden.

3.1 Die Verfilmung des Kapitals: Ein gescheitertes Projekt (Eisenstein)

Sergej Eisensteins Versuch, zwischen 1927 und 1929 Karl Marx' *opus magnum*, *Das Kapital*, zu verfilmen – und in einem Streich die gesamte, bis dato existierende Filmsprache und -ästhetik zu revolutionieren⁸ –, stellt den Ausgangspunkt für Alexander Kluges

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. dazu Kapitel 1.

8 Im Rückblick auf seinen vorherigen Film *OKTOBER* (OKTYABR, UdSSR 1928, Sergej Eisenstein) schreibt Eisenstein zur erhofften filmisch-revolutionären Wirkung des projektierten *KAPITAL*-Films: »Oktober [...] führte zu völligem Abrücken von Faktum und Anekdote: Die Ereignisse der

Collagenfilm *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE* dar. Wohl nicht zufällig wurde Eisenstein nur kurze Zeit nach dem ›Schwarzen Freitag‹ vom 25. Oktober 1929 in seinem Projektvorhaben durch James Joyce bestärkt, als sich beide an einem Nachmittag in Joyces damaliger Pariser Wohnung trafen.⁹ Joyce hatte erst selbst wenige Jahre zuvor mit seiner Geschichte von Leopold Bloom im Roman *Ulysses* (1922) die Techniken und Verfahren des literarischen Erzählens auf den Kopf gestellt. Ihr poetologisch radikalster Ausdruck liegt im heute noch exemplarischen *stream of consciousness* von Molly Bloom am Ende des Romans. Mit seinem *KAPITAL*-Film wollte Eisenstein unbedingt etwas Vergleichbares für das damals noch relativ junge Filmmedium erreichen.

Wie die Filmgeschichte im Nachgang der Ereignisse jedoch zeigt – Kluges Filmtitel deutet es mit dem Bezug auf eine ideologische und medienhistorische Antike gewitzt an –, wurde Eisensteins Projekt nie realisiert.¹⁰ Die Idee der Verfilmung des marxischen *Kapitals* verwandelte sich von einem realisierbaren und tatsächlich realisierten Film zu einem fantastischen Mythos der frühen Filmgeschichte.¹¹ Das Kino der Attraktionen, wie Tom Gunning den frühen Film bezeichnete, dessen publikumsbegeisternde Wirkung vor allem in den kreativ-visuellen Ideen und technischen Möglichkeiten des damals neuen, medialen Sehens zu finden waren,¹² sollte bei Eisenstein mit den Methoden der marxischen Dialektik kombiniert werden. Sein Ziel war es, ein gesellschaftlich und medienästhetisch revolutionäres Kino zu schaffen. Produktiv erscheint die Auseinandersetzung mit Kluges Filmwerk an dieser Stelle im Kontext der Erarbeitung ei-

Oktober[revolution] werden (in diesem Teil) *nicht ereignishaft* wahrgenommen, sondern vielmehr [sic!] als etwas, das in einer Situationskette beschlossen liegt [...]. Im Film erscheint nach Drama, Poem und Ballade mit ›Oktober‹ eine neue Filmform – ein ›Essay‹-Band aus einer Reihe von Themen, die die Oktober[revolution] ausmachen. [...] Hier stößt man schon auf völlig neue Filmperspektiven und auf das aufgehende Licht jener Möglichkeiten, die ihre Vollendung in meiner neuen Arbeit finden werden – im ›KAPITAL‹ nach dem Libretto von Karl Marx. Ein Filmtraktat. « (Eisenstein, »Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ›Kapital‹«, S. 289–290; Herv. i. O.)

- 9 Vgl. Werner, Gösta: »James Joyce and Sergej Eisenstein«. In: *James Joyce Quarterly*, 27, 3 (1990), S. 491–507, hier S. 493. Ausgehend von diesem, in der Forschung sehr häufig proklamierten Einfluss von James Joyce auf Eisensteins Projekt, konstatiert Fredric Jameson, dass genauso die Annahme, dass sich Kluges *NACHRICHTEN* wiederum mit Eisensteins geplanter *Kapital*-Verfilmung beschäftigt, ein bloßer, (film-)historischer Mythos sei, der sich im Falle von Kluge beim Anblick des mehr als neunstündigen Films nicht bestätigen lasse (vgl. Jameson, Fredric: »Marx and Montage«. In: *New Left Review*, 58 (2009), S. 109–117, hier S. 109 und allg. zur Frage möglicher Einflussquellen auf Eisensteins Projekt: Gregor, Felix T.: »Nachrichten für die krisenhafte Gegenwart?! – Sergej Eisensteins gescheitertes Filmprojekt *Das Kapital*«. In: Bartl, Andrea (u.a.) (Hg.): *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*. Paderborn: Fink 2019, S. 139–161).
- 10 Das Filmvorhaben lebt heute zumindest in Form der überlieferten Projekt-Notate fort. Diese stellen bei näherer Betrachtung aber mehr eklektische Gedankenketzen denn ein bereits ausformuliertes Filmdrehbuch dar (vgl. Eisenstein, »Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ›Kapital‹«, passim).
- 11 Einer der prototypischen Mythen des frühen Films ist sicherlich jener des von Panik ergriffenen Publikums in Anblick des Kurzfilms *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* (F 1896, Auguste & Louis Lumière) (vgl. Bottomore, Stephen: »The Panicking Audience?: Early cinema and the ›train effect‹«. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19, 2 (1999), S. 177–216).
- 12 Vgl. Gunning, Tom: »The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«. In: Baker, Adam; Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing 1992, S. 56–62.

ner Theorie von (kapitalistischen) Filmdispositiven aus folgendem Grund: Aufgrund der defizitären Primärquellenlage, d.h. angesichts der ›materiellen Unsichtbarkeit‹ seines Untersuchungsgegenstandes bleibt NACHRICHTEN allein die Möglichkeit einer filmischen Imagination von Eisensteins Film. Dieses Imaginieren als Auf- und Ausfüllung einer sowohl materiellen wie auch gedanklichen Unsichtbarkeit, somit einer ontologischen und epistemologischen Leerstelle findet notwendigerweise auf zwei Ebenen in der Auseinandersetzung mit dem projektierten KAPITAL-Film von Eisenstein statt.

Bereits das *Kapital* von Marx beschreibt ein System, das für sich keine genuin-materielle Sichtbarkeit besitzt, sondern nur über die Elemente seiner Dispositivnetze beschreibbar wird. Marx bringt diese Dispositiv-sichtbarkeit vor allem durch ein literarisches und metaphorisches Schreiben zum Ausdruck. Der erste Satz seiner kurzen Beschäftigung mit Nassau William Seniors »Letters on the Factory Act, as it affects the cotton manufacture«, übertitelt als »Seniors ›Letzte Stunde‹«, liest sich entsprechend wie der Beginn eines Romans:

An einem schönen Morgen des Jahres 1836 wurde der wegen seiner ökonomischen Wissenschaft und seines schönen Stils berufene Nassau W. Senior, gewissermaßen der Clauen unter den englischen Ökonomen, von Oxford nach Manchester zitiert, um hier politische Ökonomie zu lernen, statt sie in Oxford zu lehren.¹³

Im Kapitel zum Fabrikalltag und dem ›Produktionskampf‹ zwischen Mensch und Maschine werden Marx' Metaphern wiederum zu synästhetischen Beschreibungsversuchen der existenziellen Bedrohung menschlicher Arbeitskraft in den Fabriken der Industrialisierung, die ihre Leser*innen affizieren sollten:

Alle Sinnesorgane werden gleichmäßig verletzt durch die künstlich gesteigerte Temperatur, die mit Abfällen des Rohmaterials geschwängerte Atmosphäre, den betäubenden Lärm usw., abgesehen von der Lebensgefahr unter dicht gehäufter Maschinerie, die mit der Regelmäßigkeit der Jahreszeiten ihre industriellen Schlachtbulletins produziert.¹⁴

Marx bedient sich vielfach einer literarischen Schreibweise, um jenen Folgen des Kapitalismus Ausdruck zu verleihen, die mit ökonomischen Modellen, Statistiken und Analysen nicht zu beschreiben wären. Es sind die Bilder industrieller Rauschzustände, unheimlich-grotesker Maschinenmonster, die von Menschen gefüttert werden möchten,¹⁵ und von Arbeiter*innen, die sich selbst in (Teil-)Maschinen verwandeln¹⁶, die die fundamentalen Transformationsprozesse in der Produktion verdeutlichen. Sie zeigen auf eindringliche Weise auf, wie spätestens seit dem modernen Industriekapitalismus verschiedene Dispositive entstehen, die, mit Agamben gesprochen, das menschliche Leben als ein nacktes Leben adressieren. Marx produziert derart eine ästhetische Sagarkeit des ansonsten ›unsichtbaren‹ Kapitalismus der Industriellen Revolution. Neben der ökonomischen Erklärung der Phänomene geht es im *Kapital* zuvorderst um ihre

13 Marx, *Das Kapital*, S. 237–238.

14 Ebd., S. 448–449.

15 Vgl. ebd., S. 443.

16 Vgl. ebd., S. 445.

gesellschaftlichen Beschreibungen mit künstlerischen Mitteln: eine Wunschmaschine eben, in der Kapitalisten als blutsaugende Vampire¹⁷ und Fabrikmaschinen als hungrige Raubtiere auftreten.

Würde Eisensteins Film existieren, dann müsste dieser als die Übersetzung einer ihm bereits vorgängigen Übersetzung angesehen werden. Sein Ziel hätte es sein müssen, das Sagbare als immer noch visuell Unsichtbares in eine filmische Bildlichkeit zu überführen.¹⁸ Das wäre ganz im Sinne von Hans Richter gewesen, der schreibt: »Auch was an sich nicht sichtbar ist, muß sichtbar gemacht werden. Die gespielte Szene wie die einfach abgebildete Tatsache sind Argumente innerhalb einer Beweisführung, die zum Ziele hat, Probleme, Gedanken, selbst Ideen allgemein verständlich zu machen.«¹⁹ Was in Marx' sinnbildlichem *Kapital* fehlt, sind nämlich tatsächliche Bilder. In seiner eigenen Auseinandersetzung muss Kluge deshalb diesen imaginativen Übersetzungsprozess im doppelten Sinne leisten, um sich dem *Kapital*/KAPITAL-Komplex nähern zu können. Im Fernsehgespräch mit Oskar Negt über den »Mehrwert und seine Bilder« geht es daher auch um die grundlegende Frage, mit welchem Blick man auf das Buch von Marx beginnen sollte:

Kluge: Wie würdest du das »Kapital« bezeichnen? Ist das ein Roman? Ist es ein Dokumentarprojekt?

Negt: Es ist mehr als eine wissenschaftliche Analyse. Ich glaube, das Selbstmissverständnis ist, dass das Wissenschaft ist. Das »Kapital« arbeitet sehr viel mit Metaphern, also mit Bildern.

Kluge: Es ist also Dichtkunst.

Negt: Ja, Dichtkunst, jedenfalls literarisch. Ich habe mal den Vorschlag gemacht, also es war in Hannover eine Proust-Lesung, über 5, 6 Jahre das »Kapital« so zu lesen als ein literarisches Produkt.

Kluge: Abwechselnd mit Proust. Das heißt also, eine dreiviertel Stunde Proust, eine viertel Stunde »Kapital.« [sic!]

Negt: Wäre möglich.

Kluge: Man kann ja in großen Portionen das nicht lesen.

Negt: Nein. Aber die Portionen betreffen hauptsächlich ganz enge ökonomische Relationen: was Mehrwert ist, was Profit ist. Das hat die Arbeiterbewegung nie verstanden, und Bebel hat gesagt: Mir wäre es lieber gewesen, es hätte ein Handwerker das »Kapital« geschrieben als Marx. Dann hätte ich es besser verstanden. Und Liebknecht hat ja im Gefängnis versucht, Wilhelm Liebknecht, eine Kurzfassung des »Kapitals« zu machen, und die ist viel unverständlicher als die Langfassung des »Kapitals.« [sic!] Das heißt also, das ist schon eine Form der Erzählung auch in den Bildern und Metaphern,

17 Vgl. dazu auch Macho, Thomas: »Zivilisierung der Vampire? Zum Gestaltwandel der Blutsauger«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 11, 2 (2017), S. 15–24.

18 Mirjam Schaub schränkt im Sinne von Deleuze jedoch ein, dass es sich beim Sagbaren und beim Sichtbaren letztlich um zwei getrennte Sphären handelt, die eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen und nicht aufeinander reduzierbar sind. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden liegt dabei in der zeitlichen Dimension bzw. Komplexität des Sichtbaren (vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 10).

19 Richter, »Der Filmessay«, S. 197.

die Marx benutzt, die äußerst prägnant sind. Und das ganze Material, was im engeren Sinne als Wissenschaft gilt, die Mehrwertlehre, daran haben sich natürlich auch die Ökonomen wie Schumpeter und andere so festgebissen und gesehen, dass Marx noch eine ganz andere Ebene hat, nämlich die eines Geschichtsphilosophen, könnte man durchaus sagen.

Kluge: Der durchaus ein dramatisches Temperament hat. Das ist der Grund, warum Heiner Müller auch das »Kapital« dramatisieren wollte im Berliner Ensemble.

Negt: Ja, aber hat er auch nicht gemacht.²⁰

Als Lösungsstrategie für das eigene Zeigen und Sprechen über den modernen Kapitalismus bedient sich Kluges NACHRICHTEN-Film daher an den Methoden eines essayistischen Filmemachens, das seine Anklänge nicht nur bei Eisensteins Projekt-Notaten und im filmischen Werk von Hans Richter findet, sondern auch an Theodor W. Adornos Ausführungen zum literarischen Essay orientiert ist.²¹ Eine kurze Auseinandersetzung mit Adornos Ansatz soll deshalb aufzeigen, welche kritischen und formaltheoretischen Ideen hinter Kluges NACHRICHTEN stehen und inwiefern sich der Film in Bezug auf die Beschäftigung mit Eisensteins KAPITAL und einem »Kapitalismus in uns selbst« gerade diesem sowohl narrativen als auch ästhetischen Verfahren bedient. Oder anders formuliert: Wieso scheint der Essay für Kluge der passende Modus für die Auseinandersetzung mit den Dispositivstrukturen des Kapitalismus zu sein?

3.2 Essayistisches Filmendenken: Sichtbarkeit im Unsichtbaren (Adorno)

Für Adorno ist der literarische Essay Stil, Ort und System eines wild flotierenden Schreibens und Denkens. In seiner argumentativen Gestalt und Form steht er konträr zu streng diskursbezogenen Texten formalwissenschaftlicher Provenienz.²² Der Essay »trägt dem Bewußtsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszusprechen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totale, im Stückhaften«²³, heißt es bei ihm zur Struktur und zur Haltung desselben. Der Essay folgt einer Linie des geistigen

20 Kluge, Alexander: »Der Mehrwert und seine Bilder«. In: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conv_ersations/negt/film/2117/transcript>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

21 Vgl. zu verschiedenen filmwissenschaftlichen Problematisierungen und Definitionsversuchen des Filmessays auch Rascaroli, Laura: »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments«. In: *Framework*, 49, 2 (2008), S. 24–47. Zum Verhältnis von Essay- und Dokumentarfilm außerdem Balke, Friedrich: »Theorie des Dokumentar- und Essayfilms«. In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer 2017, S. 1–18, <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09514-7_10-1.pdf>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020. Angelos Koutsourakis kommt zu einem vergleichbaren Schluss: »[Kluges NACHRICHTEN] can be seen as part of the essay film genre which has largely been influenced by Theodor Adorno's view of essay-writings as an antisystematic form of writing that refuses the doubling of existing reality.« (Koutsourakis, Angelos: »Brecht Today: Interview with Alexander Kluge«. In: *Film-Philosophy*, 15, 1 (2011), S. 220–228, hier S. 221)

22 Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Band 11. Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 9–33, hier S. 16–17.

23 Ebd., S. 17.

Widerstands, einer bisweilen philosophischen Anarchie, weil es eben nicht die Produktion einer stringenten Signifikanz, einer stichhaltigen Argumentation, einer totalitären Wahrheit und damit eines finalen Endes zum Ziel hat.²⁴ Für Adorno soll der Essay vielmehr das Unfertige, das Bruchstückhafte und Eingeschobene, das Fragmentierte und Zerstückelte in den Mittelpunkt rücken. Diese komplexen Versatzstücke werden zum Ausdruck einer Freiheit des Denkens in einem ansonsten reglementierten System der Text- und Wissensproduktion. Adorno ist hier in gewisser Weise sehr nah an einer Kritik der Praktiken diskursiver Wissens- und damit Wahrheitsproduktion wie sie später Foucault in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France im Jahr 1970 als historisch, singular, fluktuierend und von Macht durchdrungen beschreiben wird: »Der Essay aber will nicht das Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergängliche verewigen. [...] Im emphatischen Essay entledigt sich der Gedanke der traditionellen Idee von der Wahrheit.«²⁵ Die Wahrheit, welche für Adorno im literarischen Essay in Erscheinung tritt, ist kein Effekt und keine Bedingung großer Geschichten; sie ist nicht das »Ewige im Vergänglichen«, das Überraschende, welches über die ephemeren Phänomene einer Zeit hinaus universelle Gültigkeit zu besitzen beansprucht. Sie ist ebenso wenig das Ergebnis eines linearen, strukturierten und abgesicherten Prozesses. Die Wahrheit ist, im Gegenteil, eng mit der beschriebenen Form des Essays verbunden, die zum Ausdruck ihrer eigenen Logik wird:

Er [der Essay, FTG] denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet. [...] Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt. [...] Er korrigiert das Zufällige und Vereinzelte seiner Einsichten, indem sie, sei es in seinem eigenen Fortgang, sei es im mosaikhafte Verhältnis zu anderen Essays, sich vervielfachen, bestätigen, einschränken [...].²⁶

An dieser Stelle lässt sich Kluges *NACHRICHTEN* in seiner spezifischen Auseinandersetzung mit Eisensteins *KAPITAL*-Projekt auf der einen und der grundlegenden Beschäftigung mit dem Kapitalismus der Gegenwart als einem historisch gewachsenen, zugleich medial gebundenen Phänomen auf der anderen Seite detaillierter betrachten und untersuchen.

In *NACHRICHTEN* geht es neben Marx, Eisenstein und dem modernen Kapitalismus auch um eine Arbeit des Films an der eigenen Medialität sowie den sich daraus ergebenden Möglichkeiten, die er in Bezug auf die audiovisuelle und rezeptive Verhandlung seines thematischen Materials bereithält. Friedrich Balke schreibt zur medialen Methode des Essay-Films, dass er statt der statischen Methoden der Wissenschaft auf Varianten und Experimente in seinen Verfahren und Techniken setze. So versuche der Essay-Film der Wirklichkeit und ihrer Vielfalt adäquat zu begegnen.²⁷ Das Erproben, mit Adorno auch als eine radikale Geste gegen eine bestehende Konformität zu lesen,

24 »Weil die lückenlose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Seienden, zielt er nicht auf geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau« (ebd.), heißt es bei Adorno zu einer regelrechten Notwendigkeit des essayistischen Schreibens.

25 Ebd., S. 18. Vgl. außerdem Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer 2001.

26 Adorno, »Der Essay als Form«, S. 25.

27 Vgl. Balke, »Theorie des Dokumentar- und Essayfilms«, S. 12.

transformiert und übersetzt in Kluges Film als ein vielfältiges Verfahren die Bilder eines zirkulierenden Kapitals in die Zirkulation sowohl der Bildkader wie auch der inhaltlichen Filmsequenzen. In ihrer Abgeschlossenheit, gleichzeitig aber auch Offenheit als Teile eines filmischen Netzwerksystems, einer filmischen Einheit repräsentieren sie ein Denken in und mithilfe von Medien, was Thomas Elsaesser als die originäre Arbeitstechnik im Œuvre Kluges betrachtet.²⁸ Für die Fernsehproduktionen Kluges gehören dazu die spezifischen Text-Bild-Verhältnisse mit ihren Verweisen auf eine ›frühzeitliche‹ Digitalkultur, die sich in den obligatorischen Zwischentiteln zeigen: Immer wieder wechseln sich dort, wie auch in NACHRICHTEN, ›B-Movie‹-Schriften mit anderen Schrifttypen einer frühen Heimcomputer-Ära ab, während die bildliche Ebene von rudimentären Powerpoint- und frühen Videoeffekten bestimmt wird (vgl. Abb. 1-3).²⁹

Abbildung 1-3: NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL (D 2008, Alexander Kluge)



Interessant an Elsaessers Ausführungen ist, dass er von einer Netzwerkstruktur in Kluges Filmen spricht.³⁰ Geht man davon aus, dass Kluges NACHRICHTEN im Sprechen über das *Kapital* ebenso ein Film über die Dispositive des Kapitalismus ist, dann trägt das Arbeiten im Verbund einzelner Filmeinheiten insbesondere dem Netzgedanken des Dispositivs Rechnung – und legt es darin zugleich offen. Kluges NACHRICHTEN

28 Elsaesser konstatiert: »Kluge's working method is best described in Harun Farocki's words as a *Verbund*, or ›network‹. A symbiotic or mutually implicating arrangement of input and output, Kluge's *Verbund* is at once a dada collage and a *Gesamtkunstwerk*, where newspaper clippings, photos, snatches of popular music, Wagner, Verdi, home movies and *objets trouvés* serve as material for installations in a permanent museum of human idiocy, idiosyncrasy and heroic persistence.« (Elsaesser, Thomas: »The Stubborn Persistence of Alexander Kluge«. In: Forrest, Tara (Hg.): *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, S. 22–29, hier S. 24; Herv. i. O.) Eine frühere Fassung des Textes mit zusätzlichen Filmanalysen aus Kluges Spielfilmschaffen ist hier erschienen: Elsaesser, Thomas: »Marathon Man. The Stubborn Persistence of Alexander Kluge, German Cinema's Polymathic Master Strategist«. In: *Film Comment*, 44, 3 (2008), S. 52–64.

29 »[D]ramatic graphics from both Marxian and Eisensteinian texts make it clear that the intertitles of the silent period could be electrifying indeed, if resurrected in bold colour and dramatic typography« (Jameson, »Marx and Montage«, S. 111), schreibt Fredric Jameson und beschreibt damit Kluges oben bereits erwähnte Medienarbeit, d.h. die Arbeit des Mediums am Medium im NACHRICHTEN-Film.

30 Außerdem nennt Elsaesser Kluges Arbeiten eine Dada-Collage. Damit schlägt er wiederum eine Brücke zu Hans Richter, der so zu einer Referenz für Kluges Filmschaffen wird.

stellt eine ›Medienmaschine‹ dar, die in ihren Filmsegmenten Sichtbarkeitsebenen einer kapitalistischen Dispositivstruktur hervorbringt. Das erreicht der Film, indem er in seiner ästhetisch-narrativen Konstruktion und Strukturierung zuvorderst eine fragmentarische Verbundenheit ausstellt, die den Dispositiven als einem Netzwerk einzelner Elemente zu Grunde liegt. Die jeweiligen Kapitel bzw. Beiträge in NACHRICHTEN stellen folglich die Knotenpunkte dieses konkreten Film-Dispositiv-Netzwerks dar. Sie sind eng miteinander verbunden, aber nicht hierarchisch geordnet.

Damit erscheint Kluges Film in seiner segmentären Bedeutungsproduktion völlig frei zu sein; jede Sequenz stellt eine narrative und oftmals auch ästhetische Einheit für sich dar. Adornos Feststellung folgend, dass eine Eigenschaft des Essays in der vollkommenen Freiheit liege,³¹ geht es Kluge nicht um die Konstruktion einer linearen Wahrheit seines Films, die sich erst mit dem stringenten Verlauf einer Handlung entwickelt. Georg Stanitzek bezeichnet Kluges Essay-Arbeiten deshalb als Hypertexte, die sich u.a. durch die Wiederkehr alter Medien in ihnen auszeichnen.³² Was Stanitzek vor allem auf den Gebrauch verschiedener Medien in Kluges essayistischem ›Schreiben‹ bezieht – das Nicht-Vergessen vergangener Medienformationen, indem Buch, Fotografie, Film/Kino (besonders in deren frühester Ausprägung), Fernsehen und Internet miteinander oftmals wortwörtlich vernetzt werden³³ – kann genauso für das Erzählen und Denken von Kluges NACHRICHTEN geltend gemacht werden. Es schlägt Schleifen, es wandert und variiert und möchte, wie Adorno es für den literarischen Essay definiert, zu keinem endgültigen Schluss kommen, sondern immer wieder Türen und Fenster für neue, andere Gedanken offenhalten.

Wenn ich zuvor von der Erzeugung eines Bewusstseins für das Dispositivnetz in der Totalität der Versatzstücke von NACHRICHTEN gesprochen habe, so darf dieses Bewusstsein nicht als Effekt oder gar Ziel einer allgemeinen, d.h. allgemeingültigen Wahrheits- und Wissensproduktion über den Kapitalismus im Film missverstanden werden. NACHRICHTEN macht sich dafür die rezeptionstechnischen Möglichkeiten seines Auf- und Ausführungsmediums, nämlich der DVD, zunutze.³⁴ Das zufällige Wechseln einer DVD und/oder die gezielte Kapitelauswahl bieten der Betrachter*in immer wieder andere Wege der filmischen Rezeption und Erfahrung als es die klassische Betrachtung eines Films im Kino aufgrund der linearen Abspielsituation erlaubt. Damit werden Möglichkeiten eröffnet, das Dispositiv nicht nur als ein Netz aus Einzelelementen zu begreifen, sondern diese weiterhin in ihrer rhizomatischen, zufälligen Anordnung zu verstehen.

31 Vgl. Adorno, »Der Essay als Form«, S. 19.

32 Vgl. Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8 2011, S. 289. Vgl. dazu auch das mittlerweile zum Klassiker der Medienwissenschaft gewordene Konzept der Remediation, das Stanitzek hier jedoch ignoriert, in Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 1999. Auch Karl Marx' *Kapital* kann in diesem Sinne als ein Hypertext verstanden werden, setzt er sich doch zusammen aus Tabellen, Aufzählungen, literarischen Beschreibungen und einem im Vergleich zum Haupttext nicht minder gewaltigen Fußnotenapparat.

33 Und dennoch steht für Stanitzek fest: »Das letzte in der Reihe der sogenannten Neuen Medien, mit dem Kluge erfinderisch gearbeitet hat und arbeitet, ist das Fernsehen.« (Ebd., S. 285)

34 Siehe allgemein zur technischen Dispositivität der DVD auch Distelmeyer, Jan: *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin: Bertz + Fischer 2012.

Die Multiplizität der Rezeptionsmodi in NACHRICHTEN ruft in Analogie zur Alltagskultur und -praxis die Vorstellung einer freiverfügbaren Produktförmigkeit und eines Warencharakters der einzelnen Sequenzen hervor. Gleichzeitig nehmen diese selbst immer wieder auf die marxischen Fragen von Ware, Zirkulation und Tausch Bezug. Kluges Mediocollagen in NACHRICHTEN und andernorts stellen somit,

ganz hypertextförmig, ein weit verzweigtes Netz von Nachrichten und Kommentaren und Beziehungen [dar]. Dieses Netz entfaltet sich ›dezentral‹ in einem Raum, der vorab keine hierarchisch wertenden Gliederungen kennt. Im Gegenteil tut Kluge viel, die Geltung der kurrenten hochkulturellen Wertungsmuster zunächst einmal auszusetzen.³⁵

Kluges Film ist orientiert und interessiert an den Möglichkeiten, mit Eisenstein, Marx, dem *Kapital* und damit dem Kapitalismus auf eine Weise zu interagieren, die Eisenstein in seinen Projektnotizen als Kinofizierung bezeichnet hat. Für Eisenstein bedeutet es die Überführung der marxischen Theoreme in ein nicht nur filmisches Narrativ, sondern auch in eine medienästhetische Logik des Films. Dieser sollte nicht allein ein illustratives Vehikel der Vermittlung sein, sondern in seiner gesamten Medialität als Gegenstand der Wissensproduktion, der ein eigenes Nachdenken über die Themen des *Kapitals* vollzieht, ernst genommen werden.³⁶

Daneben gleicht Kluges NACHRICHTEN einem Triptychon, aufgeteilt auf insgesamt drei DVDs. Der erste Teil des über neunstündigen Gesamtprojekts³⁷ trägt den Titel »Marx und Eisenstein im gleichen Haus« und ist eine Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen Arbeiten unter den Zeichen und Auswirkungen gegenwärtiger Finanzkrisen.³⁸ Im zweiten Teil, »Alle Dinge sind verzauberte Menschen«, und im abschließenden dritten Teil, »Paradoxe der Tauschgesellschaft«, setzt sich Kluge verstärkt mit dem *Kapital*-Amalgam aus Eisenstein und Marx in Hinblick auf die bereits vorgestellte Idee eines »Kapitalismus in uns selbst« auseinander. Warenfetisch und Tauschprozess erscheinen in beiden Teilen von Kluges Film mehr und mehr als die äußerlichen Merkmale einer inneren Kapitalisierung von Gesellschaftssubjekten. Folglich müssen bereits die Ware und der Tausch als immer schon anthropomorph verstanden werden, sind sie doch ohne den Menschen nicht existent. Das demonstriert Kluges Film eindrucksvoll mit dem

35 Stanitzek, *Essay – BRD*, S. 311.

36 Eisenstein schreibt deshalb dazu am 08. April 1928 in sein Arbeitsheft: »Aus dem ›Kapital‹ können endlos Themen kinofiziert werden (›Mehrwert‹, ›Preis‹, ›Profit‹). Wir wollen das Thema der *Marx'schen Methode* kinofizieren.« (Eisenstein, »Notate zu einer Verfilmung des Marx'schen ›Kapital‹«, S. 307; Herv. i. O.)

37 Im Fernsehgespräch »Der Mehrwert und seine Bilder« sprechen Kluge und Negt noch von 20 bis 30 Stunden, die eine filmische Beschäftigung mit Marx' Kapital benötigen würde (vgl. Kluge, »Der Mehrwert und seine Bilder«).

38 Fredric Jameson betont, dass sich Kluge ausschließlich im ersten Teil dezidiert mit Eisensteins Projekt beschäftigt, daher sein Film eigentlich kein Film über selbiges sei (vgl. Jameson, »Marx and Montage«, S. 109). Kluge ergänzt im Gespräch mit Rainer Stollmann: »Von dem Dialog Marx-Eisenstein ist in meinem Film übrig geblieben ein Bild, sie gucken in einem Haus aus dem Fenster heraus.« (Kluge/Stollmann, *Ferngespräche*, S. 30) Dies ist wortwörtlich zu verstehen. Ob nun aber Kluge tatsächlich einen Film über Eisenstein oder über Marx oder über etwas anderes beabsichtigt hat, spielt für mein Argument keine Rolle.

Kurzfilm *DER MENSCH IM DING* von Tom Tykwer, der den zweiten Teil von *NACHRICHTEN* eröffnet. Wenn Georg Stanitzek in seiner Beschäftigung mit Kluge rhetorisch fragt, was es eigentlich heißt, ihn zu lesen, dann hat er im direkten Anschluss natürlich schon eine passende Antwort parat: »Es heißt: Beziehungen herstellen, heißt Hyperlinks realisieren zwischen textuellen und bildlichen und akustischen Einheiten. Realisieren ist zweideutig, hat zwei Aspekte, es heißt einerseits: solchen Links folgen, andererseits: selber solche Links herstellen.«³⁹ Um das Herstellen und Verfolgen derartiger Verbindungen soll es nun gehen.

3.3 Der Mensch in den Waren seiner Umwelt: Filmische Anthropomorphisierung einer Straße (Tykwer)

In seinen *Geschichten vom Kino* beschreibt Alexander Kluge einen Sommer im Jahre 1921. Mikhail Kaufman, Kameramann und Bruder des bekannten Filmemachers Dziga Vertov, sitzt in einem Café und entwickelt in wenigen Sätzen die Skizze für eine Verfilmung von Karl Marx' *Kapital* – sechs Jahre bevor Eisenstein in seinen Notaten eine ebensolche formuliert.⁴⁰ Das Handlungspersonal von Kaufmanns Film sollten alle gesellschaftlichen Klassen sein, die je existiert haben – auch vor der Entstehung des modernen Kapitalismus.⁴¹ Zur weiteren Umsetzung habe sich Kaufman dann, so Kluge, das Folgende überlegt und notiert:

Zunächst Sequenzen von »Metamorphosen«: Es werden Hirn, Muskel, Nerv, Hand oder Fuß betätigt. Es entstehen: Kleider, Weberei, elektrische Beleuchtungskörper, Korn, Fleischware, ja sogar Geld. Für jede dieser Produktionen wird der Rückweg gezeigt. Z.B. das Denkmal der vor zwanzig Minuten geschlachteten Kuh. [...] Dieser Zeitraffer nach rückwärts, notiert Kaufmann, ist bei einem Stück Gold oder bei einem Taler, der aus der Beute einer Mordtat stammt, deutlich komplexer. Es folgen »Quermetamorphosen«: Ein Warenwert verwandelt sich in einen anderen. Korn in Schuhe, Schuhe in Gold, Gold in Abendessen oder Dienstleistungen. So wollte Kaufmann die erste Zeile des ersten Buches, I. Abschnitt, 1. Kapitel des *Kapitals* in Film umsetzen, möglichst in mehreren Varianten für die gleiche »Handlung«.⁴²

39 Stanitzek, *Essay – BRD*, S. 299.

40 Vgl. Kluge, Alexander: *Geschichten vom Kino*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 146–150. Ob es sich bei dieser Erzählung um einen historischen Fakt oder, wie der Buchtitel eher impliziert, um eine Fiktion, eben eine Geschichte handelt, kann nicht vollends beantwortet werden. Kluge nennt keine Belege für seine Erzählung. Seine Autorität über den Wahrheitsgehalt dieser Geschichte muss daher eher als eine *Autorschaft* gelesen werden, die ihre eigenen Wahrheiten hervorbringt (vgl. Stanitzek, *Essay – BRD*, S. 283–284). Mit Deleuze/Guattari gelesen, erscheint Kluges Bericht über Mikhail Kaufmans Plan wiederum als eine »Wahrscheinlichkeit des weniger Wahrscheinlichen« (Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 499), da auch Kaufmanns Verfilmung nachweislich nicht existiert.

41 Vgl. Kluge, *Geschichten vom Kino*, S. 146.

42 Ebd., S. 146.

Was Kluge als die Beschreibung Kaufmans für seinen geplanten Film wiedergibt, erscheint mit Blick auf *DER MENSCH IM DING* als eine unerwartet genaue Beschreibung von Tykwers Vorgehen:

Abbildung 4: *DER MENSCH IM DING* (D 2008, Tom Tykwer)



In den Dingen des Alltags, in den allgemeinsten Gegenständen kultureller, urbaner Welt steckt stets ein Stück menschliche Arbeit und damit auch ein Stück Mensch. Er wird im Prozess der Warenproduktion und der materiellen Wertschöpfung jedoch transformiert, letztlich unkenntlich. Das ist die Ausgangsthese von Tykwers Kurzfilm, die analog zu Kaufmans Skizze erscheint. Sie eröffnet den zweiten Teil von *NACHRICHTEN*, der den Titel »Alle Dinge sind verzauberte Menschen« trägt. Tykwers Film funktioniert so gleichzeitig als thematische Einleitung in den Mittelteil von Kluges *NACHRICHTEN*. Am Beispiel einer für das Publikum vertraut wirkenden, damit unscheinbaren Straßenszene, irgendwo in Berlin (vgl. Abb. 4), beschäftigt sich der zirka achtminütige Film mit jener Verwandlung des Menschen, die im Titel des zweiten Drittels von *NACHRICHTEN* als eine ›Mensch-Ding-Werdung‹ aufgerufen wird: Der Mensch der kapitalistischen Moderne erscheint insofern verzaubert, als er in den Produkten seiner eigenen Arbeit, damit in der kapitalistischen Warenproduktion unsichtbar geworden ist. Eben diese Waren einer kapitalistischen Produktion, etwa Kleidung, Pflastersteine, Türschilder und -klingeln oder Abflussdeckel, wird der Film nachfolgend in den Blick nehmen.

Entsprechend steht Karl Marx' Eingangsdiagnose im *Kapital* zum »geheimnisvollen Fetischcharakter«⁴³ der Ware am Ende des Kurzfilms: »Eine Ware scheint auf den ersten

43 Der Fetisch darf hier noch nicht im freudschen Sinne als das Objekt einer sexuellen Lust und/oder Begierde gelesen werden: »Vor Freud stand Fetischismus lediglich für bestimmte, vor allem in Westafrika vorkommende religiöse Auffassungen, die einzelnen Gegenständen unmittelbar ma-

Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken.«⁴⁴ Um das Verzaubert-Sein des Menschen nicht nur innerhalb von Tykwerts Beitrag, sondern auch für Kluges gesamten Film als Teil einer dispositiven Anordnung besser verstehen zu können, muss folgende Stelle ergänzt werden, die wenige Zeilen später im *Kapital* folgt:

Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen.⁴⁵

Die Verzauberung des Menschen als das geheimnisvolle Wesen der Waren liegt für Marx zunächst in der Transformation der menschlichen Arbeit. Sie wird zu einem Merkmal der Ware und ihrer Produktion. Als Charaktermerkmal der Ware resultiert die Veränderung der Arbeit in einer Wert-Werdung derselben. Auch dies stellt ein scheinbar genuines Merkmal der Ware selbst dar. Mit anderen Worten: Die Waren kapitalistischer Produktion lassen den Einsatz und die Bedeutung der menschlichen Gesamtarbeit, d.h. jener Arbeit, die auf allen Stufen der Herstellung durch Menschen aufgebracht werden muss, als ein entkoppeltes, damit unabhängiges Phänomen erscheinen, das allein auf den Verhältnissen der Gegenstände untereinander beruht. Der Mensch als Produzent*in wird unsichtbar in den Dingen, die er doch selbst hervorgebracht hat – und deren eigentlicher Wert gerade auf ihn, auf seinen Einsatz, seine Beteiligung am Herstellungsprozess und seinen symbolischen Bedeutungszuschreibungen zurückgeht. Marx spricht im *Kapital* sowie in anderen Werken daher von einem Zustand der entfremdeten Arbeit. Sie habe sich besonders mit dem Beginn der maschinellen Produktion verstärkt.⁴⁶

Um diese Beziehung zu analysieren und dadurch ein Stück weit zu ›entzaubern‹, setzt sich der Film in einer geschickten Verzahnung von audiovisueller und narrativer Ebene mit den Gegenständen der gewöhnlichen Alltagsszene auseinander. Ihm geht es dabei um eine Dekonstruktion der materiellen Entstehungsgeschichte von Alltagsartefakten und ihres Gebrauchswertes. Parallel dazu werden von Tykwerts Film die Verbindungslinien zwischen den Dingen sowie ihre Abhängigkeiten vom Faktor Mensch

gische oder übernatürliche Wirkung zusprechen. Im Europa des 19. Jh.s galten solche Auffassungen als Beleg für die Rückständigkeit der afrikanischen Stammesgesellschaften. Indem Marx vom ›Warenfetisch‹ spricht, macht er deutlich, dass die bürgerlich-kapitalistische Welt keineswegs so aufgeklärt und rational ist, wie sie sich selbst sieht.« (Heinrich, Michael: »Fetischismus«. In: Schweikard, David P.; Quante, Michael (Hg.): *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 178–180, hier S. 178)

44 Marx, *Das Kapital I*, S. 85.

45 Ebd., S. 86.

46 »Die verselbständigte und entfremdete Gestalt, welche die kapitalistische Produktionsweise überhaupt den Arbeitsbedingungen und dem Arbeitsprodukt gegenüber dem Arbeiter gibt, entwickelt sich also mit der Maschinerie zum vollständigen Gegensatz« (ebd., S. 455), heißt es im *Kapital* dazu.

hervorgehoben, die für gewöhnlich in der Alltagswahrnehmung unberücksichtigt bleiben. Immer wieder, so Kluge, hätten derartige Gegenstands- und Werkzeuggeschichten auch Eisensteins KAPITAL unterbrechen sollen.⁴⁷ Das mediale Verfahren des Films wird so als eine Untersuchung konkreter Alltagsdispositive lesbar, die es visuell und narrativ wahrnehmbar werden lässt. Auf diese Weise wird der Film zu einer Maschine der Dispositivsichtbarkeit im Sinne Deleuzes.

Visuell beginnt DER MENSCH IM DING mit der langen Einstellung einer blauen Fläche, die sich durch einen senkrechten Kameraschwenk auf eine Straßen- bzw. Häuserszene als das Blau des Himmels herausstellt. Im ruhenden Bild lässt die wohl komponierte Kadrierung den Ausschnitt eines typischen Wohnhauses im Bildhintergrund erkennen, dessen Eingangsbereich sowohl den Mittelpunkt des Kaders, damit unseres Blicks, als auch die Grenze zum Bildmittelgrund bildet (vgl. Abb. 4). In ihm sind ein gepflasterter Bürgersteig sowie ein Verkehrsschild zu erkennen, das zu bedeuten gibt, dass es sich rechterhand von diesem um ein absolutes Halteverbot handelt – eine machtvolle, symbolische Anordnung, der die Kamera später noch nachkommen wird.

Im Bildvordergrund ist der Ansatz einer Fahrbahn sichtbar, die aus Pflastersteinen besteht. Aus dem linken Off-Screen-Bereich betritt eine Frau die Szenerie. Ihr Gang wirkt ungewöhnlich, viel zu langsam für eine natürliche, menschliche Bewegung. Auch ihr Rock bewegt sich mit jedem Schritt, den sie geht, sonderbarer, langsamer. Es zeigt sich rasch, dass DER MENSCH IM DING mit einer gedehnten Form der filmischen Zeit arbeitet, die im Widerspruch zur Alltagswahrnehmung der Zuschauer*in steht: filmische *longue durée* einer ansonsten gewöhnlichen Momentaufnahme. Ein solcher Verfremdungseffekt im brechtschen Sinne tritt in den weiteren Segmenten von Kluges NACHRICHTEN immer wieder auf. Er erlaubt es dem Zuschauer*innenblick die Beziehung der sichtbaren Objekte im Bild zu erschließen und eigene Verbindungen herzustellen, die Stanitzek im Kontext des Hypertextes ›Links‹ nennen würde.

In der retardierenden Zeitlichkeit des Filmbildes beginnt die Frau immer schneller zu laufen. Demgegenüber ist der Film jedoch nicht daran interessiert, dass sie allzu schnell die Szene wieder verlässt. Trotz ihres ansteigenden Lauftempo lässt er sie immer langsamer werden, indem das (Film-)Bild langsamer wird. Die Realität der Erzählwelt stößt bei Tykwer mit den technischen Möglichkeiten des Mediums zusammen. Bevor also die Frau in einem Spurt aus dem rechten Kader zu entfliehen droht, wird das Bild und somit unser Blick auf seine und ihre Zeit völlig stillgestellt. Die menschliche Figur wird im – nur scheinbaren – ›Freeze Frame‹ zu einer leeren Körperhülle, die entfremdet von sich selbst ist, einbalsamiert in der Zeit.⁴⁸ Hiervon ausgehend beginnt der Kamerablick wörtlich zu wandern. Er nähert sich unterschiedlichen Objekten im Bild und nimmt sie in seinen Betrachtungsfokus: Den Rock der Frau, ihre Handtasche, das Hausnummernschild im Bildhintergrund, eine Gegensprechanlage, die Schilder von Gas- und Wasserversorgungsanlagen an der Hauswand, der Bodenbelag auf

47 Vgl. Kluge, *Geschichten vom Kino*, S. 149.

48 Vgl. zu diesem Paradigma des fotografischen Bildes Bazin, André: »Ontologie des fotografischen Bildes«. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33–42.

dem Bürgersteig und der Straße, das Verkehrsschild am Straßenrand und schließlich die Graffiti an der Hausfassade (vgl. Abb. 5-8).

Abbildung 5-8: DER MENSCH IM DING (D 2008, Tom Tykwer)



Es sind alltägliche Dinge, die hier zu den Objekten der kinematografischen Aufmerksamkeit werden. »Ein Tag wie jeder andere, ein Ort wie jeder andere«, merkt der Off-Kommentar von Tykwer an, der den Film durchgehend begleitet. Die Entzauberung der Dinge wie auch ihre Rückführung zum Menschen findet durch das Zusammenspiel von Bild und Ton statt.

»Was sehen wir?«, fragt Tykwers Stimme, nachdem das Filmbild und mit ihm die laufende Frau scheinbar erst auf seine Anweisung hin stehen geblieben sind. »Eine Ordnung, eine Anordnung von Dingen, Materialien, Stoffen. Dazwischen ein Mensch. Zu dem Mensch [sic!] gehört eine Geschichte, die wir hier nicht erzählen werden können. [...] Und hinter den Dingen, hinter jedem einzelnen von ihnen, noch mehr Menschen, noch mehr Geschichte.« Es geht dem Kurzfilm also um die Offenlegung der (menschlichen) Geschichte hinter den Dingen. Seine Methode gleicht einer archäologischen Ausgrabung. Die Kamera beginnt ihre fließende, stellenweise rasante, am Ende kreisende Reise, die sie wieder in das Blau des Himmels zurückführt, nah am Körper der Frau im Bild. Währenddessen beschreibt Tykwers Kommentar den Menschen, d.h. seine Rolle im unendlichen Produktionsprozess jedes einzelnen Gegenstands, der vom Kamerablick fokussiert wird. So erläutert er, durch wen die Gegenstände zu dem geworden sind, was im Bild sichtbar ist, welche Funktion sie im Alltag der Menschen besitzen

und in welcher, in weiten Teilen historischen Beziehung sie zu ihnen als die Produkte ihrer Arbeit stehen. Was Kluge für Kaufmans und Eisensteins Filmprojekte als visuelle Forderung markiert hat, spricht die Rückverfolgung von materiellen Produktionsprozessen zu ihren Anfängen, findet in Tykwers Film auf auditiv-narrativer Ebene statt: Die visuelle Warenbetrachtung wird zur erzählten Warengeschichte. Jede Ware, jedes Produkt steht einzeln für sich und ist doch mit den anderen verbunden. Dass alle Dinge als Elemente eines dispositiven Netzes miteinander verknüpft sind, macht der Film auf unterschiedliche Weisen deutlich.

Scheinbar aus einer langen, einzelnen Einstellung ohne unterbrechende Schnitte⁴⁹ werden die Alltagsobjekte zunächst durch die Bewegung der Kamera miteinander verbunden und in eine durchgehende, visuelle und rekursive Linie gesetzt. Die hergestellte Blick- und Bild-Kontinuität hat dabei ihren Ausgangspunkt im besagten Rock der Frau. Von diesem springt die Kamera in einer daraufhin wilden, entfesselten Fahrt von einem Gegenstand zum nächsten. Immer wieder nähert und entfernt sie sich von ihrem jeweiligen Beobachtungsobjekt und lässt es so als einen kleinen Punkt im Netz der Alltagsdinge erscheinen. Die beobachteten Gegenstände scheinen für den Film allein in diesem visuellen Facettenreichtum und ihren Beziehungen zu einer gegenständlichen Umwelt fassbar zu sein.

Eine zweite Ebene der Verbindung setzt mit dem Off-Kommentar ein. Beginnt dieser zunächst über die Funktion und die Bedeutung des Rocks sowie der Hose im Historischen als auch Ökonomischen zu berichten, setzen im Übergang vom Rock und der restlichen Kleidung der Frau zu den weiteren Objekten der Alltagsszenarie stetig neue Erklärungen ein. Statt jedoch an eine bereits beendete Erzählung linear anzuknüpfen, schichten sich die neuen Erzählstimmen vielmehr über die vorhergehenden. Sie versuchen diese immer wieder vollständig zu überlagern; doch ein dezentes Hintergrundrauschen, das sie nicht auszuschalten vermögen, bleibt bestehen.

»Quermetamorphosen: Ein Warenwert verwandelt sich in einen anderen«⁵⁰ ist bei Kaufman/Kluge zu lesen. Die menschliche Produktionsgeschichte hinter einer einzelnen Ware scheint in *DER MENSCH IM DING* stets mit den Geschichten anderer Dinge verwoben zu sein. Gemeinsam bilden Sie ein dispositives Netz, in dem die menschliche Arbeit hinter den Waren zunächst nicht zu erkennen ist, dann aber durch den beständigen, sich immer wieder überlagernden Kommentar von Tykwer als Schichten der alltäglichen Dingwelt sichtbar gemacht wird. Anschließend an Agambens Kritik, dass Dispositive Fragmentierungsmaschinen von Subjekten seien, zeigt Tykwers Film, dass auch die menschliche (Waren-)Geschichte eine im Alltag ebenso fragmentierte Erzählung darstellt. Dieser kritische Zugriff des Films offenbart dadurch, dass die Fragmentierung des Subjekts nach Agamben zugleich als eine Verschleierung des Menschen in der alltäglichen Objektwelt verstanden werden kann. In der Gleichzeitigkeit der Objektgeschichten und damit ihrer filmischen Verhandlung schafft Tykwers Kurzfilm eine

49 ›Scheinbar‹ nur aus dem Grund, weil zwei Schnitte zu bemerken sind, die mit dem Beginn und dem Ende der Kamerareise zu den Dingen zusammenfallen. Erklärbar wird dies damit, dass es sich bei dem Mittelteil des Kurzfilms um eine digitale Animation handelt, die erst die Bewegung der Kamera und ihre fließende Annäherung an die einzelnen Gegenstände ermöglicht.

50 Vgl. Kluge, *Geschichten vom Kino*, S. 147.

theoretische Wende, die kritische Reflexionspunkte eröffnet, welche weiter oben bereits besprochen wurden: Es geht um ein Bewusstsein für das Dispositiv im Sinne von Deleuzes Beschreibungen der Dispositivmaschine als einer wilden Zusammenkunft unterschiedlicher Sichtbarkeits-, Kräfte-, Aussagen- und Subjektivierungslinien, die sich vermischen, kreuzen, verbinden, verändern und auslöschen. Genau diese Linien sind es, denen der Kamerablick folgt. Von einer Sichtbarkeits- und Aussagen-Ebene springt er auf eine andere, um so vor und zurück zu kreisen und sie auf diese Weise in ihren rhizomatischen Verläufen zu visualisieren. Alltag und Alltagsgegenstände erscheinen damit bei Tykwer als Rhizome. Dadurch, dass sie unhierarchisch, aber mannigfaltig miteinander verquickt sind, erhalten sie ihre machtvolle Existenz. Ihre Existenz-als-Sichtbarkeit wird durch den aufmerksamen Kamerablick enthüllt. Die Macht der Dispositive findet auch – oder gerade – im Alltag statt. An diesem Punkt der visuellen Nachverfolgung der Dinge lohnt sich ein kurzer Seitenblick auf eine Technik des Wissens, die auch Tykwers Kurzfilm eingeschrieben ist: die Liste. Nicht nur in *DER MENSCH IM DING* werden sowohl visuell als auch narrativ Waren und Objekte aufgezählt und gelistet, sondern auch *NACHRICHTEN* kann in seiner Gesamtheit als Auflistung von verschiedenen Vignetten kapitalistischer Dispositive betrachtet werden.

3.4 Erzählerisches Wissen der kurzen Form: Techniken der Liste und Aufzählung

Tykwers Kommentar in *DER MENSCH IM DING* beginnt die Reise durch die Mensch- und Materialgeschichte der Berliner Straße mit der einfachen Frage: »Was sehen wir?« Sie scheint sich zunächst allein auf die visuelle Ebene des Filmbildes zu beziehen: auf die weiter oben beschriebene, sichtbare Materialität der Straße, die sich vor den Augen des Filmpublikums entfaltet. Doch mit der Antwort auf diese letztlich bloß rhetorisch gestellte Frage wird plötzlich eine weitere Adressierung, ein weiterer thematischer Bezug möglich. Tykwers Antwort erzählt von den Dingen, Materialien und Stoffen im sichtbaren Straßensbild. Statt singular, heterogen, ungebunden und allein auf sich gestellt zu sein, sind sie für ihn Teil einer Ordnung, genauer gesagt einer *Anordnung*. In einem metatextuellen Vorausblick kann Tykwers Frage nach den Sichtbarkeiten des Filmbildes deshalb auch als ein versteckter Verweis auf das ästhetisch-narrative Verfahren des Kurzfilms gelesen werden: Nicht »Was sehen wir *jetzt gerade*?« lautet demnach seine Frage, sondern vielmehr »Was *werden* wir sehen?«, »Was *werde* ich zeigen?« und besonders »Wie werde ich es zeigen?« Zuvor ist schon argumentiert worden, dass es in *DER MENSCH IM DING* um (menschliche) Materialgeschichten im Moment ihrer Gleichzeitigkeit geht. Letztere ist dabei nicht ausschließlich temporär zu verstehen. Gleichzeitigkeit meint im Kurzfilm explizit auch die *gleichzeitige Anordnung*; eine Anordnung, die als filmisches Verfahren der Aufzählung und Listung betrachtet werden muss und damit den Akt einer Sichtbarkeitsproduktion darstellt. Doch inwiefern kann die Methode bzw. Technik der (Auf-)Listung als eine Form der Erzählung gelten?

Pläne sind grundlegend für rhetorische wie auch ästhetische Verfahren.⁵¹ Die filmische Anordnung in *DER MENSCH IM DING* kann deshalb als die filmische Ausführung eines solchen betrachtet werden. In Tykwerts Kurzfilm wie auch *in toto* in Kluges *NACHRICHTEN* besteht der Plan des Films darin, eine Beschäftigung mit den Dispositiven des modernen Kapitalismus, ihren Bedeutungen und Sichtbarkeiten sowie den Möglichkeiten ihrer Kinofizierung zu erproben. Die visuell-narrative Aufzählung und Listung scheinen besonders für Tykwerts Film eine adäquate Methode zu sein, um der Umsetzung des Plans filmisch nahe zu kommen. Mit Bezug auf Paul Feyerabend argumentiert David Martyn, dass eine der wesentlichen Funktionen der Aufzählung die Produktion von Wissen sei; sie selber also eine Technik des Wissens darstelle.⁵² Doch es ist nicht nur Wissen, das durch Aufzählungen und Listen⁵³ produziert und dargestellt wird. Gerade die Liste kann weitere Funktionen wahrnehmen, die in der Diskussion, der Kritik, der Legitimation oder dem Spiel mit Leser*innenerwartungen liegen.⁵⁴ All dieser Möglichkeiten bedient sich Tykwerts Film, während er durch die Liste-als-Auflistung bzw. durch das System der filmischen Anordnung zu den Geschichten hinter den Dingen vordringen möchte. Es geht im Verfahren der Auflistung in *DER MENSCH IM DING* nicht nur um eine diskursive Wissensproduktion. Auch ein Spiel mit den filmischen Möglichkeiten des Erzählens sowie mit der Erwartungshaltung des Filmpublikums wird im Kurzfilm erprobt. Im Kontext des Letzteren wird ein zweiter Punkt des Films wichtig: neben eine bloße Auflistung der Dinge treten die Geschichten ihrer Entstehung und Produktion.

Erst die Listen-Leser*in schafft Sinn in den ansonsten zufälligen Anordnungen von Dingen. Sie verwandelt die »Auf-Zählung« in eine »Er-Zählung«, sie entschlüsselt die Listenordnungen, schreibt ihnen Handlungen zu oder fügt sie zumindest als Bausteine in bestehende Handlungsgefüge ein.⁵⁵ Es besteht folglich eine grundlegende Beziehung zwischen der Aufzählung in Listen und dem Erzählen in Geschichten. Wo aufgezählt wird, wird immer zwingend auch erzählt. Jede Liste, jede Sammlung, Aufzählung sowie Anordnung von Begriffen, Dingen und Ideen entwickelt für sich ein Narrativ. In ihm werden die Elemente in ein Verhältnis zueinander gebracht. Was Stuart Hall im Kontext der Cultural Studies als den Akt des Enkodierens und Dekodierens beschrieben hat,⁵⁶ scheint auch für das Lesen von – literarischen wie auch audiovisuellen – Listen zuzutreffen. Sie müssen in ihrer Gestaltung, in den Dingen, die sie zusammenführen, stetig

51 Vgl. Spoerhase, Carlos: »Der Plan. Über die literarische Form komplexer Systeme um 1800«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 181–202, hier S. 181.

52 Martyn, David: »Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 203–220, hier S. 206.

53 Die Liste als Begriff besitzt im Vergleich zur Aufzählung eine vor allem übergeordnete, wertneutrale Funktion und soll daher auch hier als Oberbegriff für verschiedene Formen der verbalen und schriftlichen Sammlung funktionieren (vgl. Contzen, Eva von: »Grenzfälle des Erzählens: Die Liste als einfache Form«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 221–239, hier S. 221).

54 Vgl. ebd., S. 222.

55 Vgl. ebd., S. 223.

56 Vgl. Hall, Stuart: »Encoding/decoding«. In: Hall, Stuart (u.a.) (Hg.): *Culture, Media, Language*. London: Routledge 1992, S. 128–138.

von neuem entschlüsselt werden, um hinter ihrer reinen Form zur eigentlichen Erzählung zu kommen. Dabei ist ihre Dekodierung, wie Hall gezeigt hat, von verschiedenen Rezeptionsweisen, Blickpunkten, Erwartungshaltungen und Interessen abhängig.

In Tykwers *DER MENSCH IM DING* wird der Prozess, in dem die filmische Narration zu dem Versuch einer Dekodierung wird, noch einmal verändert. Der Film reiht im Kern nämlich nicht die Gegenstände alltäglicher Materialkultur aneinander. Vielmehr findet eine Auflistung und Anordnung ihrer Geschichten statt. Was das Publikum in Verbindung mit dem Gesehenen vor allem hört, sind die mannigfaltigen Erzählungen einer menschlichen ›Dingwerdung‹: die Transformation des Menschen und seiner Arbeitskraft in die Gegenstände des Alltags, die ihren menschlichen Ursprung nicht mehr sichtbar machen. Ihr Zusammenspiel ist es, das im Moment der Auflistung entschlüsselt werden muss. Ein solcher Entschlüsselungsversuch des Films findet in der akustischen Parallelität statt, d.h. in der Gleichzeitigkeit der verbalen Aufzählungsgeschichten: Der Mensch steckt überall, doch ist er gerade in den alltäglichsten Dingen nicht mehr sichtbar. Mitsamt seinen produktiven Investitionen ist er zu den Gegenständen selbst geworden, die sich gegenseitig durch ihre Vielfalt verstärken und damit der Verschleierung des Menschen zuarbeiten.

»Formen zu machen, setzt Formen voraus«⁵⁷, heißt es bei Christoph Möllers. *DER MENSCH IM DING* setzt den Gegenständen den Menschen voraus. Dazu erzählt der Film die Geschichte einer Mensch-Ding-Werdung im modernen Kapitalismus, die er jedoch nicht vollends abschließen kann und möchte. Im Gegenteil hält der Kurzfilm die Erzählung offen, indem er gerade unvollständig und lückenhaft bleibt. Was zunächst defizitär erscheint, führt letztlich zu einer Aufwertung der Dinge und Gegenstände, die nicht Teil der Listung und Ordnung geworden sind. Sie stellen ein unausgesprochenes Potenzial, Möglichkeiten einer Öffnung dar.⁵⁸ Erst in der Fortführung von Kluges Gesamtprojekt erschließen sich weitere Geschichten, die bei Tykwer unerwähnt bleiben, obwohl sie ebenfalls von den Verwandlungsprozessen des Kapitalismus in und mithilfe seiner Dispositive erzählen. Wie das Filmpublikum, so begibt sich Kluge auf die Suche nach weiteren Dekodierungen von Geschichten des Kapitalismus. Dass er dabei nicht nur essayistisch, sondern auch im Sinne einer foucaultschen Archäologie der Dinge arbeitet, soll abschließend betrachtet werden.

3.5 Medienarchäologische Analysen des Kapitals

Jeder einzelne Teil von Kluges Film ist zerlegt bzw. fragmentiert in längere und kürzere Einzelbeiträge unterschiedlicher Formattypen. Neben Tykwers Kurzfilm finden sich in *NACHRICHTEN* weiterhin kulturkritische Interviews mit Kluge-Kollaborateuren wie Joseph Vogl, Oskar Negt und Peter Sloterdijk. Ihre Themen sind u.a. »Was heißt subjektiv-objektiv?« (Vogl), »Was heißt fröhliches Scheitern in der Risikogesellschaft« (Negt)

57 Möllers, Christoph: »Sektion 2: Formalisierung und Form. Einführung«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 173–180, hier S. 178.

58 Vgl. Contzen, »Grenzfälle des Erzählens«, S. 236.

oder »Metamorphosen des Mehrwerts« (Sloterdijk). Tauchen sie durchgehend als Talking Heads auf, wodurch sie auf die Konventionen dokumentarischer Film- und Fernsehformate verweisen, lässt sie das Zusammenspiel mit den ihnen vor- und nachgehenden Sequenzen jedoch nur in einem quasi-dokumentarischen Licht erscheinen. So wohnt man an anderen Stellen im Film Lesungen aus Marx' *Kapital* bei, die von Sophie Kluge und Gabriel Raab in fiktiven Figurenrollen z.B. als Anwärter*innen der Nationalen Volksarmee der DDR subversiv vorgetragen werden. Am Ende des Gesamtprojekts findet sich wiederum die aus Kluges Fernseharbeiten *NEWS & STORIES* bekannte Inszenierung Helge Schneiders als fiktiver Zeitgenosse der unmittelbaren Gegenwart wie auch als historische Persönlichkeiten. Schneider spielt in den entsprechenden Sequenzen u.a. den Duisburger Hartz-IV-Empfänger Atze Mückert, der als Vertreter eines modernen Sozialprekariats an die Stelle des historischen Arbeiterproletariats gerückt ist und Marx für sich neu entdeckt; dann tritt er als eben dieser in Gestalt eines Marx-Imitators auf, der vor allem mit der Nachahmung der marxischen Stimme zu kämpfen hat, war sie doch, so Schneiders Alter Ego, sehr hoch, beinahe »piepsig« und damit einzigartig. Und schließlich erscheint er als Eisensteins fiktiver Komponist des gescheiterten *KAPITAL*-Projekts, der es zumindest auf den Ebenen des Tons und der Musik geschafft hat, dem *Kapital* von Marx eine konkrete Filmform, nämlich einen Klangkörper zu verleihen (vgl. Abb. 9-11).

Abbildung 9-11: *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL* (D 2008, Alexander Kluge)



An diesen und anderen Beispielen zeigen sich mehr als deutlich die spielerischen Möglichkeiten des essayistischen Filmmachens, das schon Hans Richter beschrieben hat.⁵⁹

NACHRICHTEN folgt in der ästhetisch-narrativen Struktur den bekannten Fernsehcollagen und -essays Kluges, die Fakt und Fiktion, wie schon in Kluges literarischen *Geschichten vom Kino*, durchgehend miteinander kombinieren. Damit stellen sie die Diskursivität und Performativität von »Geschichte als Geschichten« heraus und betonen diese.⁶⁰ Die Annäherung an das Thema des Films, das Kluge mit einem Blick auf seine

59 Vgl. Richter, »Der Filmessay«, S. 198.

60 *NACHRICHTEN* kann trotz der Direktvermarktung auf DVD durch den Suhrkamp-Verlag stilistisch ebenfalls zu den TV-Produktionen Kluges gezählt werden. Abgesehen von der für eine Fernsehvermarktung äußerst ungeeigneten Länge von über zehn Stunden ist das Vorgehen des Films, d.h. die Anordnung der Beiträge, das Zusammenspiel von Fakt und Fiktion, die eigenwillige Montage-technik Kluges sowie sein Interviewstil, nicht zu unterscheiden von den Programmen, die er im

vorherigen Arbeiten nicht zum ersten – und auch nicht zum letzten – Mal aufgreift, ist geprägt von singulären ›Denk-Einheiten‹, die untereinander eine rein assoziative und filmische Beziehungslogik besitzen.⁶¹ Gleichzeitig stehen sie aber trotz ihrer kontingenten Erscheinungsweisen auch nicht bedeutungslos nebeneinander. Eben dadurch machen sie es unmöglich, NACHRICHTEN in Bezug auf eine kohärente Zusammenführung und Zusammenfassung der Einzelelemente zu untersuchen. Das Eklektische ist bei Kluge ein System, das gezielt gegen den Irrglauben einer logischen Kohärenz arbeitet, die allzu ›einfache‹ Lösungen für komplexe Probleme in Aussicht zu stellen vermag.

Im Gespräch mit Gertrud Koch betont Kluge, dass für das Gesamtverständnis der Themen und Methoden, die im Film ›kinofiziert‹ werden, oftmals der Kontrast zweier einander anschließender Sequenzen fundamental wichtig sei.⁶² Die Lücken, Assoziationen oder Fragmentierungen, die zwischen ihnen bestehen, führen für ihn zu einer produktiven Wechselwirkung zwischen dem Film und den Zuschauer*innen.⁶³ Gerade das Fragmentarische des Films und die teilweise harten Brüche zwischen den Sequenzen bewirken aber auch ein Nachdenken zwischen Film und Publikum über die Sag- und Sichtbarkeiten des gegenwärtigen Kapitalismus. Eisensteins Projekt stellt für Kluge in diesem Zusammenhang, wie er schreibt, einen »[i]maginären Steinbruch«⁶⁴ der Geschichte dar, dem er sich nicht nur wie ein Sprengmeister, sondern auch wie ein Archäologe und Archivar nähert.

Für Foucault spielt in einer anti-hermeneutischen Grundhaltung der tiefere Sinn eines Dokuments als einer allgemeingültigen Wahrheit keine Rolle. Im Gegenteil stehen für ihn die Beschreibungen und Untersuchungen der Erscheinungsweisen und -bedingungen sowohl diskursiver als auch nicht-diskursiver Aussagen im Vordergrund: Nicht was, sondern wie und warum etwas zu einem spezifischen Moment gedacht, gesagt und gemacht wurde, interessiert ihn. Seine Diskurs-, Dispositiv- und Machtanalysen erscheinen als ›archäologische‹ Arbeiten, die ›Schichten‹ der Geschichte offenlegen, um so ihre Entstehungs- und Funktionsweisen im Kontext zu betrachten.⁶⁵ »Die Archäologie wersetzt sich den beiden grundlegenden technischen Verfahren, die bisher von ›Archivaren‹ angewandt wurden: der Formalisierung und der Interpretati-

Rahmen der Sendeformate wie *10 vor 11* (RTL), *News & Stories* (Sat.1) oder *Prime-Time/Spätausgabe* (RTL) produziert. Kluges Fernsehproduktionen werden dabei von seiner eigenen Programmgesellschaft *dctp* (Development Company for Television Program) finanziert und realisiert. Ihre Ausstrahlung findet ohne Finanzierung und Auftragswunsch der Sender, sondern auf Grundlage von rundfunkrechtlichen Verpflichtungen im Nachtprogramm von RTL und Sat.1 statt, »die im Laufe der Jahre regelmäßig ihre Unzufriedenheit mit Kluges Produktionen geäußert und dessen ›Intellektuellenfernsehen‹ schlichtweg als geschäftsschädigend attackiert haben.« (Uecker, Matthias: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg: Schüren 2000, S. 54; vgl. allgemein zur Entstehungsgeschichte von *dctp*: ebd., S. 48–63. Außerdem zu Kluges Fernseharbeiten Schulte, Christian; Siebers, Winfried (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002)

61 Vgl. Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, S. 39.

62 Vgl. Koch, »Undercurrents of Capital«, S. 362.

63 Vgl. Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike*, S. 20.

64 Ebd., S. 15.

65 Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 10.

on«⁶⁶, schreibt Deleuze. Für ihn ist Foucault deshalb vor allem ein Kartograf der Dinge gewesen. Während sich bei Deleuze jedoch beide Rollen, Archäologe und Archivar, im klassischen Sinne eher ausschließen, erscheinen sie in Foucaults Definition des Archivs als gegenseitige Ergänzungen. In Kluges *NACHRICHTEN* sind die Archäologie und die Archivierung die zwei methodischen Verfahren seines Arbeitens.

Wenn Foucault in der *Archäologie des Wissens* von einem Archiv spricht, dann ist damit nicht der institutionelle Ort, d.h. ein konkreter Raum passiver Wissensspeicherung in Form von schriftlichen Artefakten gemeint.⁶⁷ Vielmehr stellt das Archiv für Foucault ein Aussagesystem dar, das Regelwerk und Bedingung für Ereignisse und Dinge ist. Es ist »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht.«⁶⁸ Das Archiv wird für ihn zu einem abstrakten Ort der *Wissensproduktion* und nicht mehr der alleinigen *Wissensspeicherung*. Dabei besitzt das Archiv die Macht, die Wissens- und Aussageproduktion ebenso zu unterbinden, einzuschränken, zu reglementieren: »[D]as Archiv ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben und nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden.«⁶⁹ Das Archiv, so fährt er deshalb fort, »ist *das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen*«⁷⁰. Es ist »der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit hinweist«⁷¹. Wenn Kluge sich daher mit Eisenstein und den titelgebenden »ideologischen Nachrichten aus der Antike« beschäftigt, ist diese historische Auseinandersetzung immer mit dem Ziel verbunden, Bedeutungen für die Gegenwart zu schaffen.

Davon ausgehend eröffnet die foucaultsche Archividee für die Auseinandersetzung mit dem medialen Stellenwert des Films in Kluges Werk noch weitere Perspektiven. Der Film kann in einem doppelten Sinne »archivisch« gelesen werden: Als ein Ort der Speicherung eines diskursiven Wissens sowohl über die Vergangenheit als auch die Gegenwart. Er ist außerdem lesbar als das Archiv eines filmischen Nachdenkens über die Dispositive des Kapitalismus mit jenen Mitteln, die dem Film als einem audiovisuell-narrativen Medium spezifisch zu eigen sind. Das wurde bereits an Tykwers Kurzfilm exemplifiziert. Dazu zählen beispielsweise die Beziehungen zwischen Fiktion und angenommener Realität, Diegese und außerfilmischer Wirklichkeit, aber auch die Beziehung zwischen visueller und auditiver Ebene sowie das Spiel zwischen einem konkreten und einem assoziativen Filmendenken. Was Kluges Film vollführt, ist die Überset-

66 Deleuze, *Foucault*, S. 27.

67 Knut Ebeling verweist auf den foucaultschen Gebrauch des im Französischen eher unüblichen Singulars *archive*, der konträr zum üblicheren Plural *archives* als der gängigen Bezeichnung für die bekannte Institution steht (vgl. Ebeling, Knut: »Archiv«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 221–223, hier S. 221). Foucault selbst schreibt: »Mit diesem Ausdruck meine ich nicht die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokument ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenen Identität bewahrt hat.« (Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 187)

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 188; Herv. i. O.

71 Ebd., S. 189.

zung von Foucaults Archividee in das Medium des Films. Dessen Logik folgt der Frage, wie eine genuin filmische (An-)Ordnung von Aussagen über den Kapitalismus aussehen kann und muss – nicht nur, wenn es um die historischen Beispiele von Eisenstein und Marx geht, sondern auch um uns selbst in der Gegenwart. Das Medium steht bei Kluge folglich in seinen medienästhetischen Möglichkeiten im Vordergrund. Es wird darauf befragt, auf welche Weise es zu einer Auseinandersetzung mit dem modernen Kapitalismus beitragen kann. Nicht der Film ordnet sich so seinem Gegenstand unter, sondern beide werden in ihrer Verschränkung gleichermaßen produktiv wirksam. Auf diese Weise wird *NACHRICHTEN* zu einer Metareflexion der Möglichkeiten eines engagierten, diskursiven Filmemachens in kapitalistischen Zeiten.

Kluges Kommentarstimme im Dialog mit seinen Gesprächspartnern, »part prompting, part leading questions, part cross-examining his own witnesses«⁷², kann als die Stimme des beobachtenden, fragenden, interessierten und engagierten Filmemachers und Marx-Forschers im Antike-Projekt gelesen werden. Durch sie werden die einzelnen Teile wie mit einem roten Faden in Kluges Logik der Kinofizierung miteinander in Verbindung gesetzt. Sie offenbart sich als Prozess der Medialisierung, in dem Kluge zum Archivar nicht nur der einzelnen Filmfragmente innerhalb von *NACHRICHTEN*, sondern auch zum Archivar seiner eigenen Person in Hinblick auf sein Film- und Medienwerk im Allgemeinen wird, welches fortwährend in der Ästhetik und den Narrativen des Films aufgerufen wird. *NACHRICHTEN* wird so als eine medienarchäologische Arbeit lesbar, die durch die zahlreichen Collagestücke, die im Film zu einem Gesamtwerk zusammengeführt werden, verschiedene Medien und ihre Umbrüche nicht nur mitdenkt, sondern auch sichtbar macht und reflektiert.⁷³ Der Archivar Kluge führt die Dinge im Film einer möglichen Ordnung zu, in der Eisenstein, Marx und das *Kapital* durch ihren Austausch untereinander für die Gegenwart audiovisuell erfahrbar werden. Das geschieht nicht durch Antworten auf die Frage, was die Projekte von Marx und Eisenstein aussagen (sollten), sondern wie der Film von den Themen des *Kapitals* medienästhetisch sprechen kann. Kluge erscheint damit im Kern seiner Arbeit nicht als der Archivar von Marx und Eisenstein als längst vergangenen Originalen, die es in den Schichten der (Film-)Geschichte aufzudecken gilt. Im Gegenteil arbeitet Kluge an ihren bereits kinofizierten, medialen Alter-Egos. Zwei Fragmente aus *NACHRICHTEN* sollen zum Verständnis von Kluges Vorgehen abschließend genauer bezüglich ihrer Filmspezifika und ihrem Status als Elemente eines filmischen Gesamtdispositivs des Kapitalismus betrachtet werden.

In *SOLL/IST. FLIESSBAND MIT NOCH VIELEN LEBENDEN*, einem 90-sekündigen Beitrag im ersten Teil des Films, ist die Fließbandproduktion von Automobilen zu sehen. Zeigt die erste Einstellung die bereits gefertigten Fahrzeuge, die in einer kontinuierlichen Bewegungskette innerhalb der Produktionsanlage mithilfe von autonom agierenden Maschinen zu ihrem letzten Bestimmungsort transportiert werden, so ist in der sich anschließenden Einstellung ein Gewirr aus menschlichen Arbeiter*innen zu sehen. Angetrieben von einer über ihnen thronenden Soll-Ist-Produktionsanzeige gehen sie ihrem geschäftigen, d.h. vor allem durch den Takt der Maschinen und Bänder

72 Jameson, »Marx and Montage«, S. 111.

73 Vgl. dazu Vassilieva, Julia: »Capital and Co.: Kluge/Eisenstein/Marx«. In: <www.screeningthepast.com/2011/08/capital-and-co-klugeeisensteinmarx/>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

bestimmten Tagwerk – oder ist es ein Nachtwerk?, die gezeigten Produktionsprozesse lassen dies offen – nach (vgl. Abb. 12-13).

Abbildung 12-13: SOLL/IST. FLIESSBAND MIT NOCH VIELEN LEBENDEN
(D 2008, Alexander Kluge)



»In Manufaktur und Handwerk bedient sich der Arbeiter des Werkzeugs, in der Fabrik dient er der Maschine«⁷⁴, ist bei Marx zur Entfremdung von Arbeit in der industriellen Produktion zu lesen. Wenn Kluge, ebenso wie Eisenstein, von einer filmischen Logik des *Kapitals* und seiner daraus folgenden Kinofizierung, d.h. der filmischen Abstrahierung marx'scher Thesen und Methoden spricht, dann wird das in SOLL/IST u.a. an dem Einsatz eines visuellen Zeitraffers sichtbar. Durch diese neue Wahrnehmungsebene in der bildlichen Zeit fügt der Film der vorhandenen, durch den unbarmherzigen Takt der Maschinen fremdgesteuerten Getriebenheit der Arbeiter*innen eine weitere, filmische Sichtbarkeit hinzu. Wo Tykwers Kurzfilm die filmische Zeit verlangsamt und stillgestellt hat, wird sie in SOLL/IST unnachgiebig gesteigert. Inhalt und ästhetische Form werden hier zu gegenseitigen Bedingungen einer Sichtbarkeit von kapitalistischen Prozessen und Subjektivierungsweisen.

In LANDSCHAFT MIT KLASSISCHER INDUSTRIE, dem zweiten Beitrag, der sich an SOLL/IST unmittelbar anschließt, wird die Kinofizierung maschineller, d.h. entmenslichter Produktionsprozesse weiter vorangetrieben. In diesem ebenfalls 90 Sekunden langen Einschub ist die menschliche Arbeiter*in völlig aus dem Bild verschwunden. Kluges Film zeigt erneut die Arbeit des Transports und der Fabriken, die zu einem Prozess mit einer eigenen filmischen Zeitlichkeit geworden sind. Zeit wird hier zu einer Maschinen- und Fabrik-Zeit, die im Gegensatz zu einer durch Menschen wahrgenommenen und bestimmten, d.h. anthropomorphen Zeit steht. Wieder wird der filmische Zeitraffer zum filmischen Mittel, das auf der Ebene des Filmbildes für den Prozess der Kinofizierung und damit für das filmische Denken über die kapitalistischen Entwicklungen der Moderne als einem auffällig zeitbasierten Phänomen steht.

Was Kluge in LANDSCHAFT MIT KLASSISCHER INDUSTRIE zugleich unerwähnt und damit im Unsichtbaren seiner eigenen Bilder lässt, ist der für die Industrielandschaften z.B. des Ruhrgebiets, die im Beitrag wahrscheinlich zu sehen sind, unausweichliche nächste, letztlich finale Schritt: Die völlige Stilllegung von Arbeit und Zeit, sowohl

74 Marx, *Das Kapital I*, S. 445.

menschlicher wie auch maschineller Natur, im Moment zahlreicher Werksschließungen, die die Folgen einer totalen, die natürlichen Ressourcen erschöpfenden Hyper- und Überproduktion darstellen. Das Bild stillgestellter Fördertürme in der Bergbauindustrie, das das kollektive Bildgedächtnis über diesen spezifischen Industriebereich in besonderer Weise prägt,⁷⁵ erscheint hier als das im Unsichtbaren anwesende, somit überlagernde Nicht-Bild dieser Entwicklungsprozesse (vgl. Abb. 14-15).

Abbildung 14-15: LANDSCHAFT MIT KLASSISCHER INDUSTRIE (D 2008, Alexander Kluge)



Gerade in der stellenweise opaken Verbindung verschiedener Bild- und Tonebenen, ihrer technischen Bearbeitung, Rhythmisierung und Deutung durch den Archivar Kluge sowie der Fortführung der Beiträge in den Gedanken der Zuschauer*innen, die der Film vorbereitet, liegt die Pointe in Kluges *NACHRICHTEN*. Es geht eben nicht darum, den Kapitalismus, sei er nun ein historisches Phänomen, das mit und durch Marx und Eisenstein gelesen wird, oder eine gegenwärtige Erscheinung, die zwischen den Bildern im Film und den ökonomischen, extradiegetischen Krisenkontexten seit 2007 omnipräsent ist, als ein geordnetes, gesamtheitliches Gebilde zu zeigen. »Das menschliche Auge, das ständig adaptiert und auf die Einflüsterungen und Vorverständnisse des Hirns wartet, hat die meisten unmittelbaren Eindrücke nie gesehen. Sie werden sichtbar, wenn die Kamera sie aufdeckt. Das gehört zu den großen Innovationen des Films.«⁷⁶ Mit Kluges Rekurs auf Benjamins Konzept des Optisch-Unbewussten des Films wird deutlich, dass es in *NACHRICHTEN* gezielt um die Ausstellung einer bruchstückhaften, unterschwellig form des Kapitalismus geht, die zum einen als Basis zahlreicher Dispositive und (De-)Subjektivierungsweisen der Moderne erscheint, zum anderen mithilfe des Films, wie Kluge betont, eine Sichtbarkeit im Sinne von jenen unmittelbaren Eindrücken erhält, die Tykwerts *DER MENSCH IM DING* am Beispiel von Gegenständen des Alltags vorgeführt und in Beziehung mit den Menschen hinter den Dingen gesetzt hat. Kluges Film eröffnet auf vielfältige Weisen Themen- und Untersuchungsfelder, in denen die Dispositive des Kapitals aktiv werden und die der Film durch Kreuzungen, Überlagerungen, Brüche und Transformationen bestehender und neuer Bilder sichtbar und wahrnehmbar werden lassen kann. Die vorangegangenen sowie nachfolgenden Untersuchungen stellen daher nicht die Suche nach *dem einen* Kapitalismus und seinen Dispositiven im

75 Die fotografischen Arbeiten von Bernd und Hilla Becher sind dafür beispielhaft zu nennen.

76 Kluge, »Nachrichten aus der ideologischen Antike«, S. 21.

Film dar. Vielmehr erscheinen sie als Beschäftigung mit verschiedenen Möglichkeiten ihrer dezidierten Kinofizierung. *Subjekt & Körper, Raum & Zeit, Macht & Durchdringung* sowie *Krise & Exzess* sind Felder kapitalistischer Dispositive, die historisch wie auch aktuell eine wiederkehrende Verhandlung im Film finden. Entsprechend schreibt Christian Marazzi:

Diese Dispositive stehen für die neue organische Zusammensetzung des Kapitals, das heißt für die Beziehung zwischen einem verteilten, in der Gesellschaft zerstreuten konstanten Kapital (als einer Gesamtheit ›linguistischer Maschinen‹) und einem variablen Kapital, das deterritorialisiert und entdefiniert ist, in der Konsumtions- und Reproduktionssphäre situiert, in den Lebensformen, im individuellen und kollektiven Imaginären (als gegliedertes Ganzes aus Gesellschaftlichkeit und Begehren, der Fähigkeit, Beziehungen herzustellen, und ... ›freier Arbeit‹). Das neue konstante Kapital gründet – auch dies im Unterschied zum für den Fordismus typischen (›materiellen‹) Maschinensystem – zum einen massiv auf den IKT [Informations- und Kommunikationstechnologien, FTG], darüber hinaus aber auf einem Ensemble immaterieller, organisierender Strukturen und Dispositive, die Mehrwert extrahieren, indem sie tendenziell jede Lebensäußerung der Bevölkerung (als lebendiger Arbeit) durchdringen, mit dem Ergebnis, dass der Arbeitstag, die Zeit der Verausgabung solch lebendiger Arbeit, sich verlängert und intensiviert.⁷⁷

Diese Vielfältigkeit der Dispositive des Kapitalismus soll im nun nachfolgenden zweiten Teil dieser Arbeit untersucht werden.

77 Marazzi, *Verbranntes Geld*, S. 56–57.

