

Jens Grimstein

# GESAMTARBEIT

Kulturtechniken des Kollektiven  
bei  
Alexander Kluge

Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien  
Universität Berlin

## Gutachterinnen und Gutachter:

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Irene Albers

Zweitgutachter: Herr PD Dr. Wolfram Ette

Tag der Disputation: 03. Juli 2019

# INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	2
2. Begriffe (Theorie).....	12
2.1. Kollektive.....	12
2.2. Kulturtechniken .....	25
2.3. Arbeit .....	40
2.4. Gesamtarbeit.....	47
3. Kluges Theoriearbeit (Theoros).....	57
3.1. Kluge und die Theorie .....	58
3.2. Kluge und die Kollektive.....	64
3.3. Kluge und die Kulturtechniken.....	66
3.4. Die Kritische Theorie zwischen Aufklärung und Theorie der Kulturtechnik .....	85
4. Medien (Textilia) .....	92
4.1. Zivilisation, Turm, Stadt.....	92
4.2. Gärten.....	109
4.3. Gesamtarbeiter .....	153
4.4. Hydropoetik .....	168
5. Zusammenfassung und Schluss .....	179
5.1. Terminologie.....	179
5.2. Kluge.....	181
5.3. Revision .....	183
5.4. Schluss .....	184
6. Literaturverzeichnis .....	186
6.1. Werke, Gespräche, Filme, Fernsehprogramme und Trailer Alexander Kluges .....	186
6.2. Sekundärliteratur.....	188

# 1. EINLEITUNG

„Erzählen ist gesellig. Bei der Arbeit bin ich ungern allein“  
(Kluge 2011: 7).

Alexander Kluge ist ein Autor faustischen Formats. Das Verlangen zu verstehen, was die Welt im Innersten zusammenhält, ist die Triebfeder seines künstlerischen Wirkens. Die unterschiedlichen Nuancen der Realität, die Gesamtheit menschlichen Tuns, das Verstreute der gegenständlichen Welt sucht Kluge in ihren Zusammenhängen zu erfassen.<sup>1</sup>

Kluges theoretische und literarische Werke veranschaulichen dies: Ein Massiv aus oft nur wenige Seiten langen Geschichten breiten in ihrer Gesamtheit Panoramen von Einzel- und Kollektivschicksalen aus, werden um Theorietexte, Zitate und Collagen sowie Bildern aller Art erweitert und fügen sich so zu einem Werk aus Literatur, Filmen, Fernsehsendungen, Hörspielen, Radiobeiträgen, Essays, Reden, Gesprächen, Interviews, Ausstellungen, Manifesten und Internetauftritten.<sup>2</sup> Alexander Kluge notiert zwar nach eigener Auskunft seine Geschichten und Gedanken zurückgezogen und nur unter Verwendung eines Bleistifts<sup>3</sup>, aber es ist ein Werk, das das Ganze sucht.

Eine tragende Figur dieses Ganzen ist bei Kluge die der Gesamtarbeit und des Gesamtarbeiters.<sup>4</sup> In ihr bündeln sich alle „Arbeitskräfte und Arbeitsvermögen in der ganzen Welt, ohne welche die kapitalistische Weltwirtschaft nicht gedacht werden kann“ (Kluge 2015b: 30f.). Dabei beschränkt sich die Gesamtarbeit nicht

1 Das Motto-Zitat entspricht der Arbeitsweise und dem Schaffen Alexander Kluges. Neben dem Plan für ein Autorenkollektiv und gelegentlichen Gastbeiträgen anderer Schriftsteller in seinen Literaturveröffentlichungen und der Kollaboration mit dem Sozialphilosophen Oskar Negt hat er Filme in Zusammenarbeit mit namhaften deutschen Regisseuren gedreht. Seine Interviewreihe im dctp-Fernsehen bringt permanent Vertreter aus Wissenschaft, Hoch- und Populärkultur vor die Kamera. Kluge konnte seit den 1980er Jahren in einer „Werkstatt der Nachrichten“ demokratiefördernde Medienhäuser als beitragende Partner für seine Produktionsfirma gewinnen und steht regelmäßig für Gespräche mit öffentlichen Medien zur Verfügung. Die Firma, 1963 gegründet, nennt sich Kairos-Film. Vor allem Helge Schneider, Peter Berling und Sophie Rois oder Hannelore Hoger sind Dauergäste in Kluges „Herausgeber-Fernsehen“. Siehe auch <http://www.dctp.de/kairos-film.html>. [Stand: 28.09.2019]

2 „Gott sei Dank malt er nicht, sonst wäre Alexander Kluge, der Hochdekorierte, ein Universalgenie“. Vgl. Bruckmaier 2012: 2'11-2'17. Der Vollständigkeit halber sollen zum Schaffen Kluges auch noch seine Promotionsschrift über die Universitäts selbstverwaltung, einzelne Rechtsgutachten sowie die Förderanträge Kluges erwähnt werden.

3 <https://nzzas.nzz.ch/notizen/der-denker-mit-dem-bleistift-alexander-kluge-fondation-beyeler-georg-baselitz-ld.1374687>. [Stand: 28.09.2019]

4 Im Folgenden wird aufgrund der beidseitigen Handlungsmacht sowohl von Subjekt als auch vom Objekt, auch im Hinblick auf den Leitgedanken dieser Studie vermehrt von Gesamtarbeit gesprochen. Gleichwohl kann in spezifischen Zusammenhängen wie z. B. bei Personifikationen von Gesamtarbeit auch weiterhin vom Gesamtarbeiter die Rede sein.

auf ökonomische Aktivitäten, sondern umfasst „alle Entwicklungen der Menschheit – Irrfahrten und Fortschritte“ (ebd.). Im Gesamtarbeiter vereint sich die *conditio humana* in ihren verschiedenen kulturellen Ausprägungen. Der Gesamtarbeiter Kluges, der im *Kapital* von Karl Marx terminologisch zur Erfassung eines Bruttoproduktivitätsprodukts dient, bindet die ökonomische Tätigkeit an ein Spektrum kultureller Leistungen.

Die Irrfahrten und Fortschritte der Menschheit zeigen sich der Gesamtarbeit in Form von Kunst und Philosophie. Odysseus und die Aufklärung sind die zwei Achsen, auf denen Alexander Kluge künstlerisch tätig ist (vgl. Streckhardt 2016: 163ff.). Der Seeheld Homers steht nicht nur für Orientierungssuche, sondern ist eine Chiffre für ein ganzes Ensemble abendländischer Praktiken und Episteme, zu denen auch die Aufklärung gehört.<sup>6</sup> Diese wiederum gehört für Kluge auf den Prüfstand:

„Ist die Aufklärung für Sie gescheitert?“

„Auf keinen Fall. Aber sie war nicht gründlich genug. Wir müssen Sie nochmal machen. Es ist zu vieles ausgegrenzt worden. (...) Dann baut Immanuel Kant, den ich hoch verehere, im 18. Jahrhundert eine Festung der Vernunft. Vernunft ist aber nichts Defensives. Sie steckt auch nicht im Verstand. Unsere Fußsohle hat Vernunft, unsere Haut hat Vernunft, die Ohren haben eine andere Vernunft als die Augen.“<sup>7</sup>

Eine solche für die Aufklärungsforschung untypische Entfaltung der Vernunft lenkt den Blick auf ein Arbeitsprinzip Alexander Kluges, das bislang durch die Konzentration auf die Kritische Theorie bezüglich seines Schaffens wenig

<sup>5</sup> Die Bedeutung für Kluge der beiden beschränkt sich aber nicht auf Altphilologie und Epochenexpertise. Alexanders Kluges Wissenspoetologie arbeitet mit den verschiedensten Echoräumen – in seinen dctp-Fernseharbeiten und den Webauftritten kann man diese visuellen, textlichen, und dialogischen Verfahren gut beobachten (vgl. Ekardt 2018).

<sup>6</sup> Diese Lesart greift auf die Odysseus-Interpretation von Horkheimer und Adorno in der Dialektik der Aufklärung zurück. Vgl. ebd. 2010: 50ff. Die Episteme werden hier mit Rückgriff auf Michel Foucault als „die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können“ (Ruoff 2013: 115), beschrieben. Unter Aufklärung wird hier der allgemeine Gebrauch einer vernunftbestimmten, humanistisch orientierten und politisch freiheitlichen Denkrichtung seit dem 18. Jahrhundert verstanden. Natürlich sind die Unterschiede zur französischen und englischen Aufklärung und die der deutschen Aufklärer untereinander im Detail erheblich, können hier aber nicht berücksichtigt werden. Barbara Stollberg-Rilinger konkretisiert dazu: „Selbstverständlich kann man auch heute noch in einem normativen Sinne von Aufklärung sprechen (...). Viele Strukturen, in denen wir heute nicht leben, und Gedanken, die uns noch vertraut sind oder die erst jetzt allmählich verblässen, haben (...) Wurzeln im 18. Jahrhundert: der souveräne, weltanschaulich neutrale Staat, die Vorstellung von der Autonomie des Individuums, das Postulat der Gleichheit vor dem Gesetz, die Forderung nach intersubjektiver Überprüfbarkeit wissenschaftlicher Aussagen, um nur einige zu nennen.“ Stollberg-Rilinger 2017: 13.

<sup>7</sup> NZZ am Sonntag vom 08.04.2018: 57-58 / Kultur.

gewürdigt wurde: Kluges Kulturtechniken des Kollektiven.<sup>8</sup> Das „Wir“ und das „unser“, die „Haut“ und die „Ohren“, die „Vernunft“ und „Odysseus“ sind Markierungen im Werk Kluges, die eine Gesamtheit von individuellen und gesellschaftlichen Wirklichkeitserfahrungen zum Vorschein bringen – dasjenige, was die Welt zusammenhält. Wenn also Gesamtarbeit in Kluges Werk aus Kulturtechniken und Kollektiven geformt wird, stellt sich die Frage nach dem Stellenwert von Kollektiven und Kulturtechniken für Kluges Werk.

## Kollektive

Das Kollektiv – kein explizit theoretischer Terminus bei Kluge - wird von ihm als Querschnittsbegriff gedacht, der von der Weltgesellschaft bis zur Genausstattung, von der Ursuppe bis zur Produktionsstätte, von Einzelhandlungen bis zum politischen Status Quo, von einer Textsammlung bis zur Weltgemeinschaft reicht (vgl. Lee 2018: 108-128).<sup>9</sup> Zusammenhang, Gemeinwesen, Lebensläufe, Montage, Öffentlichkeit, Urmeere oder Gefühle sind Beispiele für Kluges Kollektive. Zusammengehalten wird diese Aufzählung durch Assoziation und Intermedialität der diegetischen Verfahren sowie der Epi- und Peritexte Kluges.

Für Einzelpersonen wie für das Gemeinwesen gilt die Prämisse, dass man weder von der Wirklichkeit noch voneinander isoliert leben kann. Ein solcher Determinismus subjektiv-objektiver Verhältnisse ist eines der Fundamente im Werk Kluges.<sup>10</sup> Diese Unvermeidbarkeit der Wirklichkeit arbeitet er zu Theoremen von Gemeinschaft, von Kooperation und Zusammenarbeit aus. Warum aus lauter Individuen bestehende Gesellschaften z. B. kollektiv in den Krieg ziehen, menschenverachtende Barbarei zulassen, zu Tausenden eine Love-Parade besuchen oder Netflix abonnieren, bildet die Blaupause für Kluges Arbeit am Kollektiv.

<sup>8</sup> An dieser Stelle soll auch auf eine Tagung der Universität Erfurt vom 30.11.- 02.12. 2017 hingewiesen werden, die den Titel „Kulturtechniken des Kollektiven“ trug. Es besteht allerdings kein Zusammenhang zwischen der Tagung und dem Titel der vorliegenden Arbeit.

<sup>9</sup> Systematische Auseinandersetzungen zu Kluges Kollektiven liegen vereinzelt vor (vgl. Schulte 2012, Streckhardt 2016, Stollmann 2017, Lee 2018). Zum Gegenteil von Kollektiven vgl. Dorothea Walzers Studie zum Exemplarischen bei Kluge (Walzer 2017).

<sup>10</sup> Einen solchen Mittelwert des Kollektivs beschreiben Kluge und Negt wie folgt: „Das konkrete Ganze der Gesellschaft verkehrt über die Abstraktion, das abstrakte Einzelne verkehrt über die Konkretionen sinnlicher Nähe“. Kluge 2001IIa: 162.

## Kulturtechniken

Zum festen Begriffsinventar der Linkskittlerianer<sup>11</sup> der neueren Medientheorie gehört seit den letzten beiden Jahrzehnten der Begriff der Kulturtechniken.<sup>12</sup> Kulturtechniken sind in nuce das Ergebnis eines Kurzschlusses zwischen Techniken, die zur Errichtung eines Kulturraums hominider und humanoider Wesen gebraucht werden. „Humans“, so Geoffrey Winthrop-Young zu einer der eher schwierigen Arten auf dem Planeten<sup>13</sup>, „did not come about on their own; we are not a Münchhausen species able to pull ourselves out of our prehuman swamp by our own hair. The human is not human all the way down. Instead we emerged, quite literally, from doors and gates (...)“ (ebd.: 11), oder, könnte man fortsetzen, von Gebäutechniken und Ernährungsweisen, Schiffen und Schrifttechnologien, Stadtprojekten und Gärten, Ikonographie und Handelsbeziehungen.

Mit Kulturtechniken erhalten Dinge und Gesten, Geistiges und Gesellschaftliches eine Plattform, auf der das Kollektivsubjekt Mensch zum einen sich seiner selbst gewahr werden kann und es zum anderen die elementare Rolle von Objekten und Dingen, Technologien und Erscheinungen als mediale Bürger dieser rekursiven Prozesse anerkennt. In einem Verständnis von *poiesis* als gestalterisches Vermögen kann man mit Irene Albers Kulturtechniken als eine „Poetik der Gegenseitigkeit“ (Albers 2018: 60) bezeichnen: „Poetry, in the Greek

<sup>11</sup> Vgl. Winthrop-Young 2013: 15, der von „left Kittlerians“ wie Cornelia Vismann, Bernhard Siegert oder Markus Krajewski spricht und ihnen gegenüber den Berliner Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst als „right Kittlerian“ bezeichnet. Ernst bevorzugt den strengeren apparativen und medienarchäologischen Ansatz zur Beschreibung der *conditio humana*, während die Ersteren stärker auf die „Software“ von Medienhandlungen setzen.

<sup>12</sup> Ursprünglich aus der Agraringenieurwissenschaft stammend und auf die antike *cultura* verweisend, begannen die Kulturtechniken seit den 1970er Jahren im Zuge der sich anbahnenden Digitaltechniken und schließlich um 2000 während des steigenden Interesses an den Kultur- und Medienwissenschaften und *cultural turns* zu einem für die deutschsprachige Kulturtheorie aussichtsreichsten Begriff der letzten Jahrzehnte (vgl. Winthrop-Young 2013: 3) zu werden. „Kultur“ kann als einer der einflussreichsten und zugleich problematischsten Begriffe in der zumindest geisteswissenschaftlichen abendländischen Akademiellandschaft gelten. Würde man all die Wissenschaftszweige, die „Kultur“ als Erstglied im Wort mit sich führen, vom selben trennen, blieben bereits nur vorher bekannte Einzelgebiete übrig, was die Schwierigkeit, um was genau Kulturphilosophie oder Kulturgeschichte ihr Fach jeweils erweitern, offenbliebe. Die Kulturtechnikforschung und die jüngsten Kulturwissenschaften beziehen sich für eine Schärfung des Begriffs auf die antike Bedeutung der *cultura*, die bereits etymologisch nur mit einem Genitivobjekt gebraucht wurde (z. B. Kulturvierung des Körpers = *cultura corporis*). Aus dieser Zweideutigkeit bezieht die Kulturtechnikforschung ihre Prämissen für die weiteren Schritte innerhalb ihres Forschungsprogramms. Vgl. dazu auch Baecker 2003: 61-64, Baecker 2008, Eagleton 2000: 1-10, Negt 2008: 410ff., Maye 2011: 7-18.

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Grünbein 1996: 71.

term poiesis, means making, and so any inquiry into how the world is made, and what role techniques and technologies play in that, is inherently poetic. (...) Media are not the world, but we have access to the world only via media (...).<sup>14</sup> Medienerzeugte Verkettungen von Umweltereignissen und menschlichem Tun verleihen den Kulturtechniken in „symbolischer Verdichtung“ (vgl. Macho 2008: 99) auf diese Weise ein erkenntnistheoretisches Potential.

## Kluge

Kluges Werk ist zwar ein Kind der Frankfurter Schule, aber es bietet weit größere methodische Anknüpfungspunkte (vgl. Streckhardt 2016, insbes. 179ff). Gemäß der Aussage Peter Weibels, dass Kluge „der größte Medienkünstler Deutschlands“ (ebd.: 195) sei, empfehlen sich besonders medientheoretische Ansätze zur Deutung seiner Kunst. Mit den Instrumenten von Kulturtechnik und Kollektiv kann man bei Kluge an verschiedenen Punkten ansetzen, wie z. B. den Austauschprozessen zwischen den subjektiv-objektiven Verhältnissen, einer von Marx geprägten Gegenstandphilosophie, einem breiten Informationsverteilungsapparat, an Themen morphologischer Reziprozität oder nicht zuletzt an seinem Einsatz von Metapher und Montage. Erfahrungen, die gemacht werden, der Einsatz filmischer Mittel, Städte, die Gemeinschaften durch Technologien komplexer machen; Karten, die Orientierung bieten, Türme, die Macht und Schaffenskraft demonstrieren; Kataloge, die Bestände organisieren; Gefühle, durch die man das Leben erlebt; Diagramme, die die Räume strukturieren; Quellwasser, das eine Ahnung von Ursprünglichkeit gibt oder Arbeit, die die verschiedensten Kräfte zusammenführt<sup>15</sup>: Diese kurze Auswahl

<sup>14</sup> Siehe das Interview mit John Durham Peters: <https://lareviewofbooks.org/article/the-anthropoid-condition-an-interview-with-john-durham-peters/>. [Stand: 28.09.2019] In leicht abgewandelten Worten Aleida Assmanns: „Menschen erschließen sich die Welt nicht nur durch Werkzeuge, sondern auch durch Medien“ (Vgl. Assmann 2015: 31) Ein weiterer Fluchtpunkt kulturtheoretischer Studien wäre in der Wiederbelebung des Animismus zu sehen, in dem „Natur“ und „Dinge“ subjektiviert und sozialisiert werden. Damit steht der Animismus nicht nur für eine selbstbegründende Rückprojektion, sondern auch für eine reale ontologische Differenz in Bezug auf die noch heute häufig als animistisch beschriebenen (oder sich selbst so beschreibenden) Gesellschaften und/oder Praktiken.“ (Albers 2012: 7).

<sup>15</sup> Das menschliche Arbeitsvermögen gehört auch zu den Kulturtechniken, hängt doch ihre Realisierung ganz wesentlich von Verfahren wie z. B. Körper-, Schrift-, Aufzählungs-, Archiv- und Prozesstechniken oder Maschinentechologien ab. Dass Erfahrung eine Kulturtechnik ist, kann damit begründet werden, dass auch eine Einsamkeit als eine betrachtet wird. Vgl. dazu Macho 2000.

gibt eine Vorstellung davon, mit welchen Medien Kluge innerhalb der amtlichen Massenmedien kulturtechnisch arbeitet.<sup>16</sup>

## Arbeit und Wasser

Ein besonderes Augenmerk fällt in der Untersuchung auf zwei die subjektiv-objektiven Verhältnisse strukturierenden Motive: Arbeit und Wasser. Arbeit ist zugleich subjektiv als auch objektiv technisch. Ausgehend von basalen Körpertechniken über bearbeitende Mittel wie z. B. Werkzeuge bis zu körperäußeren Technologien verbindet Arbeit wie kaum eine andere Kulturtechnik das Subjektive und das Objektive (vgl. Lee: 112). Die Arbeitsteilung ist das pars pro toto für die Tatsache, dass Arbeit gesamtgesellschaftlich gedacht (und subjektiv praktiziert) wird. Arbeit gehört zu den zentralen Begriffen im Werk Kluges und bildet nicht zufällig das Grundwort im Kompositum „Gesamtarbeit“ (vgl. z. B. Streckhardt 2016, Marten 2017, Ekardt 2018).

Während Arbeit von der subjektiven Seite, d. h. vom Individuum aus mit der Welt in Verbindung tritt, ist es auf der objektiven Seite das Wasser, das das Subjekt in Verbindung zu sich treten lässt. Wasser ist eine der wichtigsten Daseinsmetaphern (Blumenberg 2014) und ein Grenzfall der Kulturtechnik. Als Versorgungsmittel für den Lebenserhalt nahezu aller Arten ist es unverzichtbar, als Naturphänomen entzieht es sich der völligen Kontrolle durch den Menschen. Wasser bildet neben der Arbeit einen Grundgedanken für das Ermessen von Kulturtechniken und Kollektiven.<sup>17</sup>

Die Leitfragen nach den medialen Bedingungen des Wechselverhältnisses vom Subjektiven und Objektiven bei Kluge verdichten sich somit zu folgenden Anschlussfragen: Welches hermeneutische Potential bringen die drei Titelbegriffe überhaupt mit? Wie lassen sich Kulturtechniken und Kollektive in Beziehung zu Kluge setzen? Wie und wo setzt Alexander Kluge Kulturtechniken in seinem Werk zur Darstellung des Kollektivs ein?

<sup>16</sup> Das Buch bzw. der öffentliche literarische Text, zumal in den Auflagen Kluges, wird hier ebenfalls zu den Massenmedien gezählt. Bestätigt wird dieser kulturtechnische Ansatz im Übrigen durch das jüngst erschienene Buch von Philipp Ekardt: *Toward fewer images. The Work of Alexander Kluge* (Ekardt 2018), der vor allem auch das Thema Arbeit bzw. Produktion und Medientechniken in den Mittelpunkt stellt.

<sup>17</sup> Wasser ist im Übrigen, wie auch Arbeit, in hochliterarisches (vgl. Böhme 1988) Motiv. Verwunderlich ist, dass zum Wasser, das als Motiv an zahlreichen Stellen bei Kluge auftaucht, es bislang kaum Arbeiten dazu gibt, auch Adelson, Streckhardt oder Ekardt äußern sich nicht dazu.

Zur Ermittlung helfen Werkformate Kluges – eine Selektion ist bei dem überwältigend großen Opus Kluges unumgänglich<sup>18</sup> -, die im besonderen Maße kulturtechnische und kooperative Merkmale enthalten: (1) einige Erzählungen aus Kluges literarischem Werk, (2) zwei Ausstellungskataloge, (3) ein Einzelfilm aus dem Jahre 2014 und (4) das Gebiet der Theorie, auf dem sich Kluge zusammen mit Oskar Negt von 1970 bis 2000 hervorgetan hat.<sup>19</sup> Der Bauplan sieht demnach drei Teile vor<sup>20</sup>:

## Textilia

Zu den größten Kontinuitäten in Kluges Werk gehören seine Geschichten, die von Jan Philipp Reemtsma als eigene Gattung bezeichnet werden und sich von der Anekdotenform Kleists und den Kalendergeschichten Hebels und Brechts inspiriert sehen.<sup>21</sup> Aus diesem literarischem Werk werden die Erzählung „Heiner Müller und das Projekt Quellwasser“ sowie eine Erzählsequenz zum Gesamtarbeiter aus dem „Passagen“-Kapitel in *Das fünfte Buch* einem *close reading* unterzogen. Während Kluge in der Gesamtarbeitsequenz unterschiedliche poetische Verfahren zur Darstellung von Gesamtarbeit und vom Gesamtarbeiter erkundet, entwirft er in der Quellwasser-Erzählung eine Hydropoetik, die exemplarisch für eine literarische Verhandlung von Kulturtechniken in Kurztextform ist.

Seit einiger Zeit betätigt sich Alexander Kluge auch im Ausstellungswesen. Das gibt ihm die Gelegenheit, einen bislang von ihm noch unbesetzten öffentlichen Bereich mit seiner Handschrift zu versehen. Für die Interessierten aber, die nicht an den Ausstellungen teilnehmen konnten, bleiben die Ausstellungskataloge und die Zuarbeit des Internets. Zwei Kataloge aus zwei

18 „Niemand wird so viele Seiten auf einen Schlag lesen. Es genügt, wenn er, wie bei einem Kalender oder eben einer CHRONIK, nachprüft, was ihn betrifft. Die subjektive Orientierung: Worauf kann ich vertrauen? Wie kann ich mich schützen? Was muss ich fürchten? Was hält freiwillige Taten zusammen? (...).“ (Kluge 2000Ia: 7). Die vier Fragen stellen nicht zufällig eine Referenz auf die vier kantischen Fragen dar: Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen? Was ist der Mensch? Vgl. Gerhardt 2002.

19 Im Folgenden werden die theoretischen Werke hauptsächlich lediglich mit „Kluge“ markiert. Die Autorschaft Oskar Negts soll dadurch keinesfalls unterschlagen oder als sekundär betrachtet werden. Die Kurzform erfolgt lediglich aus textökonomischen Gründen.

20 Zur Rolle der Architektur und architektonischer Kompositionsprinzipien bei Kluge vgl. Ekardt 2018: 3-34, insbesondere Seite 28ff.

21 Gattungstechnisch sind Kluges Erzählformate nicht eindeutig festzustellen. Man kann man bei ihm von der Kalendergeschichte, der Anekdote, von Prosaminiaturen oder auch von Kürzestgeschichten bzw. very short story sprechen. Vgl. auch Reemtsma 2004, der eine eigene „Gattung Kluge“ erkennt sowie Reichmann 2009: 51ff. und Streckhardt 2016: 179-195.

Ausstellungen Kluges veranschaulichen auf sehr unterschiedliche Weise die Ausstellungskonzeptionen Kluges und die Miteinbeziehung des Publikums. Der Katalog aus *Gärten der Kooperation* zeigt sich dabei für eine kulturtechnisch orientierte Lesart aufgrund der darin enthaltenen Medienkreuzungen als besonders bedeutsam.

Konstanter Teil von Kluges Gesamtwerk ist außerdem sein filmisches Schaffen. Kluge nutzt dieses Medium in hohem Maße für transmediale Verfahren.<sup>22</sup> Der Film *Die Entstehung der Zivilisation aus Paradies und Terror und das Prinzip Stadt* anlässlich einer Reihe im Berliner Haus der Kulturen der Welt beschäftigt sich mit der Frage nach dem Entstehen von Zivilisation am Beispiel zweier zivilisatorischer Hauptmedien: Stadt und Turm. Die gemeinschaftlichen Bildungsprozesse und die dafür notwendigen Kulturtechniken zur Erschaffung solcher Werke sind Gegenstand dieses Films.

## Theoros

Alexander Kluge schreibt die Theorie über sein Werk selbst mit – die zwei Kassetten schwere Sammlung *Der unterschätzte Mensch* (Kluge 2001Ia und 2001IIa) gibt davon materialreich Zeugnis. Die jeweils aktuelle Gegenwart beobachtet Kluge unter Einsatz eines reichhaltigen Wissensschatzes unterschiedlichster Disziplinen und eigenen theoretischen Erkenntnissen. Sein auf geschichtsorganische Kontinuität setzendes Mitdenken wendet sich an den Mitmenschen als Mitdenkenden. Die Trennung von Buch, Film, Fernsehen, Ausstellung und Theorie existiert zwar durchaus auf der Oberfläche der verschiedenen Nutzmedien (ein Buch ist kein Film, Filme sind kein Fernsehen usw.), wird aber auf der Inhaltsebene permanent unterlaufen. Die mediale Offenheit zeigt sich darin, dass Alexander Kluge seine Themen in den vielen Varianten seiner (Selbst)darstellung erprobt. Er verbindet in seinem Werk Theorie und Poetik derart, dass man seine Begrifflichkeiten und Ideen als einen Fixpunkt für den Zusammenschritt von Kollektiv- und Kulturtechniktheorie sowie Poetik verstehen kann. Vergleicht man Kluges poetisches Werk als ein Gang durch einen

<sup>22</sup> Hierfür sei exemplarisch *Die Patriotin* genannt, das als Film und Buch und Filmbuch die für Kluges sich seit diesem Werk verstärkende heterogene Ästhetik aus Genrecollage, Theorieschnipsel, Bildkomposition, Selbstreferenz, Tonmedien u.v.m. vorwegnimmt. Kluges Werk kennzeichnet sich durch ein hohes Maß an Transmedialität aus: „Das »Prinzip Kino« selbst ist älter als die Lichtspielhäuser“, so Kluge (Kluge 2007b: 9). Er spielt damit auf eine Art platonisch-autopoietisches „Der eigentliche Film entsteht im Kopf des Zuschauers“ an. Die fließenden Übergänge zwischen allen Medienformen sind bei Kluge Programm. Vgl. auch Sombroek 2005 und Cheon 2007.

bunten Garten mit lauter Düften und Geräuschen, kann man sein theoretisches Werk als eine gelehrte Unterhaltung über Gärten und ihre Düfte und Geräusche verstehen.

Das Vermeiden einer eindeutigen Trennung von Theorie und Praxis bei Kluge ist Programm und folgt (s)einer Logik der Kontinuität. Man muss diese Sonderform aus theoretischer Poesie und poetischer Theorie bei Kluge unter Einbeziehung einer besonderen Mediendynamik lesen. Kluges Medienverständnis kann zwischen klassischer Medientheorie und moderner Kulturtechnikforschung verortet werden. Über die Medienskepsis seines Mentors Adorno hinausgehend, unterbreitet er in einem Aufsatz von 1985 seine medientheoretischen Vorstellungen entlang des Begriffs der Erfahrung, die das Individuelle und das Gemeinschaftliche verbindet. Ihr gegenüber steht eine Ästhetik, die in einer Vielzahl von Motiven und Themen kulturtechnisch lesbar und darüber hinaus in Anbindung an die Kritische Theorie politisch erweiterbar ist.

## Theorie

Wenn Kluges poetisches und theoretisches Werk im übertragenen Sinne der Körper ist, an dem operiert wird, dann sind die Instrumente wichtig, mit denen operiert wird. „Fingerspitzengefühl, Trennschärfe“ (Kluge 1981a:62) sind methodische Aufträge für Details und Differenzen. Statt einer ausführlichen Geschichte des Kollektiven werden zunächst repräsentative Denkmodelle des 20. Jahrhunderts zum Verhältnis von Kollektivität und Kultur vorgestellt, um dann ausführlicher das zum gegenwärtigen Stand kulturtechnische Denken entlang seiner wichtigsten Vertreter herauszuarbeiten. Dabei geht es nicht um eine systematische Geschlossenheit oder um eine „Schule“ kulturtechnischen Denkens. Die teilweise heterogenen Herangehensweisen treffen sich einer akademischen Haltung, die eine voreilige Ontologisierung von Phänomen kritisch beleuchten will, um deren Immanenz und technische Bedingtheit freizulegen.

Das Gemeinsame und Verbindende von Kultur zeigt sich in den Praktiken, die Kultur und Kollektive zur Erscheinung bringen. Vom Fluchtpunkt der Kulturtechniken aus betrachtet macht es somit Sinn, auch Arbeit darunter zu fassen, deren dispositive Bandbreite von übermenschlicher Schöpfung über sinnliches Herstellen, industrieller Lohnarbeit und globaler Stratifikation kulturtechnisch gerahmt werden kann. Ebenfalls erfährt die Gesamtarbeit(er)-Figur, die als Chiffre für die kombinierten kulturellen Kräfte steht, in diesem Rahmen eine begriffshistorische Einordnung.

Diese mit Theorie, Theoros und Textilia überschriebenen Partien tragen ihr Kennzeichen jeweils im angeführten Beinamen. Während der Theorieteil selbsterklärend ist, ist Kluges Theorie mit Theoros überschrieben, um die begleitende Mittlerrolle zwischen Theorie und Texten auf der Basis von Kluges Schaffen darzustellen. Textilia wiederum verweist nicht nur auf die Medien, in denen Kluge Kulturtechniken exerziert, darunter natürlich auch den für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung klassischen Text, sondern auch auf die Verwobenheit von Form und Inhalt der Themen bei Kluge – Stichwort: Arachne – über Mediengrenzen hinweg. Nicht zuletzt partizipiert eine solche Wahl auch an semiotischen Modellen einer „Textur“ des Wirklichen, die in der decodierenden Lektüre von „Kultur als Text“ aufgeht.<sup>23</sup>

Die Addition von kollektiven Kulturtechniken zur Gesamtarbeit geht letztlich auch in die Frage über, welches Potential Kulturtechniken für aufgeklärte Gesellschaften innehaben. Kluge hat sein Schaffen seit jeher in der Tradition der Aufklärung verortet, seine multimedialen Geschichten wollen die Widerstandsfähigkeit gegen die Untiefen der Wirklichkeit stärken, für Differenzen sensibilisieren und mit (Rück)blick auf (historische) Ungerechtigkeiten Warnsysteme installieren, um den Nachgeborenen eine bessere Welt zu hinterlassen. Horkheimer und Adorno haben in der *Dialektik der Aufklärung* mit ihrer Tautologie einer Aufklärung der Aufklärung den Boden für eine solche Auseinandersetzung bereitet. Die Kulturtechniken des Kollektiven, die sich bei Kluge an verschiedenen Stellen und in unterschiedlichen Repräsentationen finden lassen, besitzen auch politischen Wert im Sinne einer weiterzudenkenden Aufklärung.

<sup>23</sup> Im Umkreis dieser aus dem (Post)strukturalismus, Walter Benjamin- und der ethnologischen (Geertz, Clifford) Forschung hervorgehenden Richtung gehören dementsprechend auch Konzepte wie „Die Sprache der Dinge“, „Die Akteur-Netzwerk-Theorie“, „Wilde Semiose“ (A. Assmann) und allgemein die Forschung zu „Materialität und Kommunikation“ (Gumbrecht 1988). – Zur Metaphorik des Webens und der Textpoetik sowie der Kombinatorik vgl. Greber 2002, insbesondere 1-28.

## 2. BEGRIFFE (THEORIE)

Der Kreis der triadischen Anordnung der titelgebenden Hauptwörter ist eigentlich ein Quadrat. Kollektive, Kulturtechniken, Arbeit und Gesamtarbeit sollen in einer Diagonalen eingeordnet werden, um deren sich überkreuzende Linearität freizulegen. Nach Walter Benjamin, einem der klugeschen Gewährsmänner, sind Begriffe wie Segel, deren Herausforderung darin besteht, sie richtig zu setzen (vgl. Benjamin 1991 V/1: 592).

Während Gesamtarbeit vor allem als Chiffre für die kombinierten Kulturkräfte steht, hat der Begriff gleichwohl eine Grundlage in den Schriften Marx' und Kluges, die die Chiffrenverwendung in einen referentiellen Kontext setzen. „Kulturtechnik“ hat in seiner aktuellen Gestalt eine weitaus jüngere Geschichte und ist der Lehm, in dem sich Arbeit formt. „Kollektiv“ ist der semantisch offenste Begriff von allen und soll daher durch eine Auswahl genuiner Kulturtheorien gerahmt werden.

### 2.1. Kollektive

„We're one but we're not the same / we get to carry each other.“<sup>24</sup>

Kollektive: Der Begriff impliziert ein *en masse*, eine Ansammlung von Individualsubjekten zu einer sozialen Einheit. Das kann prinzipiell ein Feld von Sonnenblumen, drei Geschwister, ein Mückenschwarm, eine Reisegruppe oder ein Land sein. Im Innern von Kollektivität verbirgt sich allerdings das Rätsel, welche Kräfte das Ganze zusammenhalten, was bekanntlich immer mehr als die Summe seiner Teile ist.<sup>25</sup>

Das Interesse an Gemeinschaften ist so alt wie die abendländische Philosophie.<sup>26</sup> Nahezu alle Denker seit der ersten großen europäischen Gesellschaftsutopie, der *Politeia*, haben sich mit den Bedingungen von Vergesellschaftung auseinandergesetzt, bis sich im 19. Jahrhundert sogar allmählich eine Disziplin herausbilden sollte, die sich zur amtlichen Wissenschaft der Gesellschaftstheorie entwickeln sollte. Bis heute gilt die Soziologie als die Leitwissenschaft für das Soziale, das entweder in naturalistischen oder

<sup>24</sup> Text: U2, Lied: *One*.

<sup>25</sup> Das Zitat geht auf Aristoteles zurück. Vgl. ders. 2000: 204ff.

<sup>26</sup> Platons *Politeia* gehört zu den ersten und bekanntesten Texten der politischen Texte zu diesem Thema. Vgl. auch Falb 2015: 27ff.

konstruktivistischen Lehren ausgelegt wird. Aber wo setzt man an, um ein Großphänomen wie „das Kollektiv“ zu bestimmen?

Kollektive werden sowohl umfassend als auch wissenschaftlich eng erforscht. Bereits in der Antike verständigte man sich über die linguistische Dimension dieses Gattungsworts (vgl. Haller 1976: 882). Nur wenige heutige Enzyklopädien führen den Begriff exklusiv. Dort, wo er auftaucht, bildet er meist ein Kompositum wie z. B. Kollektivbewusstsein oder Kollektivseele. „Kollektiv“ dient zur Bezeichnung von Nomen mit pluralem Status wie „Wald“, „Heer“, „Gebirge“, „Haufen“ oder „Gepäck“ (vgl. ebd.: 882f.; Rauscher 1976: 884f.). Seine sozialen, ethnischen, religiösen, historischen, regionalen oder kommunalen Aggregatzustände sind Zivilisation, Nation, Gesellschaft, Gemeinschaft, Gemeinwesen, Stadt, Kleinstadt, Dorf.<sup>27</sup> Als Mengenbegriff kann Kollektiv also sowohl eine genau definierte Gruppe (die glorreichen Sieben, eine Division von 30.000 Mann) als auch unbestimmte Mengen anzeigen (die Comanchen, das Regiment). Aus denotativer Sicht unterliegt Kollektiv einem Paradox, denn ein Einzelwort vereinigt eine potentielle Menge in sich. Eine solche partielle Unschärfe könnte man dem Begriff als unwissenschaftlich anlasten, jedoch hantieren selbst die möglicherweise präzise messenden Naturwissenschaften mit Termini wie „Quantenschaum“, „Kreuzhauben“ oder „Phosphat-Zucker-Rückgrat“:

„In der Tat beruht jede wissenschaftliche Erzählung – und es gibt keinen Fortgang der Forschung, der ohne sprachliche Überlieferung auskäme – auf der metaphorischen Rede. Alle Versuche der Logiker, von Leibniz bis zum Wiener Kreis, sie auf formale Kalküle zu reduzieren, sind schließlich gescheitert. Die natürliche Sprache hat sich als ein ebenso unentbehrliches wie flexibles Medium erwiesen.“ (Enzensberger 2002: 271).

Wortgeschichtlich haftet dem Kollektiv eine linkspolitische Neigung an, da es innerhalb der Arbeiter- und Sozialbewegungen als Ersatzbegriff für das damals aufrührerische Wort Kommunismus diskutiert wurde (Rauscher 1976: 885). Nicht nur politische Parteien, sondern auch Gebilde wie Gewerkschaften oder Familien konnten damit zur Unterstützung für die soziale Idee gewonnen werden.

<sup>27</sup> In seiner kulturwissenschaftlichen Einführung mit ihren vier Auflagen kann man die Entwicklung des Kollektivbegriffs bei Hansen im Austausch mit kulturellen Prämissen nachverfolgen, während er mit der Monographie *Kultur, Kollektiv, Nation* (2009) einen ersten systematischen Versuch wagt. In der Philosophie ist die Richtung des Kommunitarismus mit seinen Vertretern Michael Walzer, Michael Sandel oder Jean-Luc Nancy hierzu das zu studierende Feld.

## Kollektivwissenschaft

Die um 2010 entstandene Kollektivwissenschaft beschäftigt sich unter systematischen Aspekten mit dem Phänomen des Kollektivs.<sup>28</sup> Ihr bekanntester Vertreter ist der Amerikanist und Kulturwissenschaftler Klaus P. Hansen, der sich in seinem Einführungsband *Kultur und Kulturwissenschaft* dem Thema ausführlich widmet.<sup>29</sup> Hansen unterscheidet in seiner Kollektivforschung eine ganze Reihe von Kollektivarten, die er jeweils in ihren realweltlichen Zusammenhängen beschreibt und systematisiert. Die Liste reicht von Basiskollektiven und Sozialkollektiven über Sub-, Natur-, Kultur-, Schicksals-, Interessen-, Spezial-, Verwaltungs-, Reduktions-, Abstraktions-, Schachtel- und Virulenzkollektiven bis zu Dachkollektiven (vgl. Hansen 2011 und 2015). Daneben gibt es noch Formen von Inter- und Transkollektivität sowie prä- und pankollektive Elemente, Multikollektivität, Monokollektive, Großkollektive, Superkollektive, Globalkollektive und ethnische Kollektive. Man könnte bei dieser Aufzählung augenzwinkernd von Überkollektivität sprechen, doch Hansens Kollektivbeispiele sind keine Plastikkonzepte.<sup>30</sup> Es sind Kollektivformen, die sich in der Lebenswelt vielfach überlagern und in der Dynamik sozialen Wirkens ihr „Aussehen“ permanent ändern und anpassen. Erst in der analytischen Trennung zerfallen sie in die genannten Kollektivarten. Multikollektivität beispielsweise bezeichnet das Partizipationsverhalten von Personen aus verschiedenen Gruppen an gesellschaftlichen Teilsystemen. Was Erving Goffman (Goffman 2004) als soziale Rolle einer Interaktion benennt, meint bei Hansen die Tatsache, dass jemand zugleich Lobbyist des Bauernverbands und Hobby-Basketballer, Swinger-Club-Mitglied und Familienvater, *what's-app*-Gruppenleiter und Parteimitglied und noch vieles mehr sein kann, ohne dass je die eine oder die andere in Gänze die Identität dieses im Hauptberuf agierenden Lobbyisten wiedergeben würde. Ein Schicksalskollektiv ist dem Zufall der Geburt innerhalb einer bestimmten kulturellen Gemeinschaft geschuldet – man kann es sich nicht aussuchen, ob man französische oder chinesische Eltern hat oder ob man als Zuwanderer mit einem

<sup>28</sup> Vgl. <https://www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/kultur-kollektivwissenschaft/kollektivwissenschaft/index.html>. [Stand 26.10.2018].

<sup>29</sup> „Mit dieser Beschreibung von Kollektiv-Zugehörigkeit und Kollektiv-Zuordnung öffnen wir eine Büchse der Pandora, an die sich die bisherige Kulturwissenschaft nicht heranwagte und die auch von der Ontologie Stemmers ignoriert wird.“ Hansen 2011: 123.

<sup>30</sup> Im Vorwort zur vierten Auflage von *Kultur und Kulturwissenschaft* erwähnt Hansen, dass er die Kollektivbezeichnungen nachträglich präzisiert. Vgl. Hansen 2011: 8. Plastikkonzepte bezieht sich auf die „Plastikwörter“ Uwe Pörksens. Ende der 1980er Jahre hatte diese als Kritik auf die Sprache der Werbung und der Sloganisierung der Wissenschaftssprache verstanden.

bestimmten ethnischen Hintergrund in einer neuen, fremden Gesellschaft aufwächst.

Dachkollektive (z. B. die Deutschen) vereinen wiederum die vielen verschiedenen Basiskollektive (*die Lehrer, die Sachsen, die Bücherliebhaber* oder auch *die Hunde*), die als Sozialkollektive (Vereine, Clubs), Verwaltungskollektive (d. h. administrativ legitimierte Sozialkollektive) oder Spezialkollektive (die Fußballnationalmannschaft samt Stab) in Erscheinung treten. Ein wichtiger Punkt bei der Beobachtung von Kollektiven ist Hansen zufolge ihre strukturelle Offenheit: „Kollektive, das müsste inzwischen klar sein, bilden keine Einheit“ (Hansen 2011: 165). Sie können sich je nach Situation und Lage in neue Kollektive umwandeln – eine Gruppe von Studierenden auf dem Weg zu einer Party kommt als Spezialkollektiv zugleich auch präkollektiv dort an, um später in einem neu entstandenen Spezialkollektiv mit einer anderen Studentengruppe auf einen Absacker in die WG zu gehen.<sup>31</sup>

Für die Bestimmung des Kollektiven bei Kluge kommen Hansens einzelne Kollektivkategorien nicht unmittelbar in Betracht; seine kulturellen Schlussfolgerungen daraus sind aber von Interesse. Die vielen anekdotischen Fallgeschichten erinnern in Teilen an Positionen Pierre Bourdieus: Man verhält sich in wechselnden sozialen Gruppen jeweils der erwarteten Rolle<sup>32</sup> gemäß (nach Bourdieu: praktischer Sinn, Habitus, Strategie). Der Erfolg solcher sozialen Integrationen hängt von den Voraussetzungen ab, mit denen die einzelnen Teilnehmer einer jeweiligen Gruppe begegnen (nach Bourdieu: Kapital, Feld). Wie man sich insgesamt im sozialen Raum (nach Bourdieu: sozialer Raum) bewegen kann, kommt wiederum auf die auf sozialen Bedingungen basierten Vorgeschichten einzelner und vieler zusammen (Habitus, Disposition) an. Zur Positionsbestimmung des Individuums in der sozialen Welt gehört es dazu, sich abzugrenzen, um an anderer Stelle umso deutlicher die Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu demonstrieren. Die Akteure in Hansens Szenen geben ihre Kollektivzugehörigkeit dadurch zu erkennen, wie sie je ihrer sozialen Ausgangslage nach agieren: „Meine Handlung rückt eine bestimmte Kollektiv-Zuordnung in den Blick (...)“ (Hansen 2011: 123). Der Unterschied zu Bourdieu steckt bei Hansen in der Terminologie und im Typus des Kollektiven. Hansen geht in seiner Kultur-Kollektiv-Konzeption von „Standardisierungen“ aus, was soziologisch mit Normativitäten übersetzt werden kann. Diese Standardisierungen

<sup>31</sup> Ein Fall der strukturellen Kopplung nach der Systemtheorie. Vgl. Baraldi 1997: 186f.

<sup>32</sup> Zur Rollensoziologie vgl. Goffman 2004.

zeigen sich als „Gleichverhalten“ (ebd.: 29) und bilden den sozialen Kitt, der Kollektive, die sich als Kulturen zu erkennen geben, zusammenhält – und bei Fehlverhalten kollektivausschließende Sanktionen aussprechen. Solche Konventionen können allerdings nur über Kommunikation erfolgen, der Annahme folgend, dass nur dort Gesellschaft ist, wo Kommunikation ist (Luhmann). In diesen Parametern erschöpft sich dann auch Hansens vor allem deskriptive Theorie des Kollektiven. Hansen nimmt den Faden historischer Vorläufer (vgl. Hansen 2015) zur Kollektivwissenschaft auf und macht Differenzierungen, die der Dynamik von Kollektiven gerecht werden.

## Kollektive und Naturphilosophie

Den Anfang einer geschichtlich-systematischen Untersuchung macht nach Platon Aristoteles. Als *zoon politikon* ist der Mensch a priori für eine Gemeinschaft bestimmt, weil die Teilnahme an ihr die Chancen seines Überlebens fördert. Auf diesen Schultern argumentieren z. B. Machiavelli und Thomas Hobbes in ihren politischen Anthropologien.<sup>33</sup> Das im Menschen veranlagte Konfliktpotential und die Unabwägbarkeiten der Natur (Überschwemmungen, Wettergefahren usw.) müssen durch staatsautoritäre und staatsvertragliche Regeln gemildert werden, um so die dörflichen, städtischen oder staatlichen Gemeinweisen sowohl vor natürlichen Katastrophen als auch vor der Naturkatastrophe Mensch zu schützen. Fortpflanzungsgesetze und die daraus entstehende gesellschaftliche Keimzelle Familie und andere Jagdgemeinschaften werden maßgeblich an der Erfahrung mitgewirkt haben, dass mit Vermehrung nicht nur Nachkommen, sondern auch ernährungsabhängige Stoffwechselsysteme gemeint sind. Noch Arnold Gehlens „Mängelwesen“ beruht auf einer solchen Naturhaftigkeit des Menschen, um dieselbe mit der Verneinung derselben aufzuwerten. Gehlens Anthropologie markiert einen Übergang von einer Naturabhängigkeit zu einer Kulturwerdung des Menschen, die letztlich das Kulturelle am Menschen hervorhebt, weil auch im Vergleich mit hochspezialisierten Tieren und Primaten der Mensch die Natur wie kaum ein anderes Wesen kulturalisieren kann. Aus Steinen Schneideinstrumente zu machen oder aus Knochen eine Nähnadel für den Gebrauch menschlicher Finger und Hände zu erzeugen, die Hermann Parzinger für eine der größten Erfindungen der Menschheit hält (vgl. Parzinger 2016: 53.ff), belegen eine Kreativität, die eine Schwelle zwischen dem *zoon* und dem *politikon* einzieht. So

<sup>33</sup> Hobbes berühmtes Diktum „Der Mensch ist des Menschen ein Wolf“ führt ihre rekursive Bedingung grammatisch mit dem Genitiv gleich mit. In *Das Bohren harter Bretter* bezieht sich Kluge auch auf Hobbes Satz (vgl. Kluge 2011: 51f.).

wie es zwar eine Natur als solche unabhängig vom Menschen, es aber keine reine Natur außerhalb der menschlichen Beziehung zu ihr gibt (vgl. Böhme 2011: 9ff.), so ist der Mensch eben kein Wesen, das im reinen Einklang mit der Natur steht. Vielmehr muss sich der Mensch von einer romantischen Vorstellung der Natur als Ort der einen Anschauung verabschieden. Wenn man von Natur spricht, meint man bereits eine in welcher Form auch immer kulturalisierte. Die Überlebentechniken des Menschen aufgrund einer bedrohlichen Außenwelt sind bereits somit kulturelle Strategien zur Kulturerhaltung. So absolut real die Zerstörung eines Wirbelsturms für das Über- und Erleben der Beteiligten ist, so wenig ist der Wirbelsturm einfach nur „natürlich“. Die menschliche Wahrnehmung kann nicht anders, als selbst einem Wirbelsturm Eigenschaften zuzuschreiben, die den Wirbelsturm selbst, könnte er sprechen, gar nicht zukommen würden. Das „Wirbeln“, die Erfahrung extremer Windgeschwindigkeiten und die Turbulenzen für die Außenwelt werden von den Beteiligten und Überlebenden als unmittelbar erfahren bescheinigt – was sie aufgrund ihrer Dichte auch sind – aber das Naturphänomen Wirbelsturm kann als solches nur über meteorologische, materielle, ökonomische und kognitive Transferleistungen verstanden werden. Die gefährliche Natur, gegen die sich der Mensch in Gemeinschaften abschirmt, ist bereits eine menschlich koanimierte.

Homo homini lupus ist eine Übernahme Hobbes vom römischen Dichter Plautus, um das unausgeglichene Menschen-Natur-Verhältnis auszudrücken. Der Mensch verhält sich zu seinen Mitmenschen aller Erfahrung nach wolfsähnlich, aber er ist es biologisch nicht. Die Natur provoziert den Menschen zur Mimesis, aber der Mensch wird nicht „Natur“, nur weil er sie nachahmt. Diese „Kulturnatur“ des Menschen kommt hinsichtlich der Kulturtechniken vor allem bei Denkern des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zur Geltung.

## Kollektive als symbolische Formen

Weniger deterministische Herangehensweisen nehmen das Argument einer Priorität der Kultur auf und setzen dementsprechend die Kultur als unhintergebar. Was ein Individuum, was Kollektivität, was Gemeinschaft sein kann, lässt sich nicht außerhalb von Kultur beschreiben, weil jede Beobachtung von Wirklichkeit bereits kulturellen Akten unterworfen ist. Der Naturdeterminismus wird von einem Kulturdeterminismus abgelöst. Der wohl einflussreichste Denker des Kulturalismus dieser sich im 20. Jahrhundert im Zuge der Zeichentheorien herausgebildeten Richtung ist Ernst Cassirer, dessen

*Philosophie der symbolischen Formen* bis heute maßgeblich für die Kulturwissenschaften ist.<sup>34</sup> Sein Satz, dass die Kritik der Vernunft eine Kritik der Kultur sein müsste (vgl. Cassirer 2010: 9), nimmt den Faden Kants auf, um die Erkenntnistheorie als eine Theorie der Kultur auszuweisen. Cassirers Forschungen umfassen dabei Träger kollektiver Eigenschaften wie z. B. Sprache, Mythen, Religion, Kunst, Geschichte und Wissenschaft. Den Einzelnen denkt Cassirer stets im Kollektiv und umgekehrt das Kollektiv als totum pro parte: „The nature of man is written in capital letters in the nature of the state (...) But political life is not the only form of communal human existence. (...) The state, however important, is not all. It cannot express or absorb all the other activities of man“ (Cassirer 1972: 63). Der Mensch wird bei Cassirer vor allem als Schaffender gedacht, der dadurch gesellschaftliche und geschichtliche Kollektivität herstellt: „Man's outstanding characteristic, his distinguishing mark, is not his metaphysical or physical nature – but his work. (...) All human works arise under particular historical and sociological conditions“ (ebd.: 68f.).

Das moderne Gemeinwesen taucht für Cassirer allerdings nachgeordnet auf. Kollektive haben sich erst spät eine Verfassung gegeben, davor waren die „Gefäße“ für Gemeinschaftlichkeit weltlicher Natur: „In the history of mankind the state, in its present form, is a late product of the civilising process. Long before man had discovered this form of organization he had made other attempts to organize his feelings, desires and thoughts. Such organizations and systematizations are contained in language, in myth, in religion, and in art“ (ebd.: 63).<sup>35</sup>

Beachtenswert an Cassirers Überlegungen ist vor allem sein Gedanke der Vermittlung, den Cassirer allerdings medientheoretisch selbst nicht groß ausführt. Dennoch betrachtet er Sprache und Mythos, Kunst oder Technik als Instanzen der Vermittlung ihrer jeweiligen Eigenschaften auf den menschlichen Geist. Man muss sich diese Vermittlung nicht zuvorderst als eine apparative vorstellen (wobei diese auch eine Rolle spielen), sondern als eine erkenntnistheoretische. Es geht Cassirer darum, mit einer philosophischen Tradition zu brechen, nämlich mit der der metaphysischen Ontologie.<sup>36</sup> Statt einer *Ur*-Sache für das Sein auf Erden,

<sup>34</sup> Vgl. auch Bachmann-Medick 2010.

<sup>35</sup> Cassirers Modernität für die Aufbewahrung kollektiver Identität sieht sich in der Rede der Preisträger des Friedenspreises des deutschen Buchhandels von 2018 bestätigt, in der Aleida und Jan Assmann dem Primat der Nation die Mannigfaltigkeit einer öffentlich geteilten Kultur vorziehen. Vgl. <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/1244997/>. [Stand 28.09.2019]

<sup>36</sup> Vorläufer Cassirers waren hierin u.a. Darwin, Schopenhauer, Marx, Nietzsche.

durch deren Auffinden man auf den Urgrund allen Seins stößt, zählt für Cassirer eine phänomenologische Pluralität von Kultur, die nicht in abstrakten Gesetzen außerhalb eines Kulturphänomens liegt. Vielmehr wohnt der Pluralität der kulturellen Erscheinungen und ihren Funktionsgefügen bereits ein „Sein“ inne, nur dass dieses nicht separat in irgendeiner Sphäre aufzufinden ist – das kantische „Ding an sich“ bzw. die „Substanz“, wie Cassirer es bezeichnet. Eine „unmittelbare Erfahrung und Wiedergabe des Wirklichen“ (Cassirer 2010: 4) gibt es somit nicht, aber die Wirklichkeit vermittelt sich dem Menschen (vgl. ebd.) über die aus einer Kultur hervorgehenden Phänomene.<sup>37</sup> In der philosophischen Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Kultur lernt man sie so auf der horizontalen Ebene gleichsam als ontologische zu verstehen<sup>38</sup>: „Wenn er zum Beispiel in seiner 1910 publizierte Untersuchung über *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* das „tiefe und intime Wechselverhältnis“ zwischen dem Gegenstand und den Operationen des Denkens aufzuweisen versucht, dann geht er letztendlich auf die „eigentümlichen Grundfunktionen“ des modernen Intellekts zurück, der durch seine funktionalen Ordnungen und Zuordnungen das überhaupt erst schafft, was Wirklichkeit oder Welt genannt werden kann.“ (Gerhardt 1988: 224). Was die Dinge sind, versuchte Kant noch mit einem Sezieren der Vernunft auf die Schliche zu kommen. Cassirer verlagert den Schwerpunkt nun von der Vernunft auf die Kultur, was ihn zu der berühmten Formel bringt, dass „[d]ie Kritik der Vernunft (...) zur Kritik der Kultur“ (Cassirer 2010: 9) wird. Durch die Religionen erfährt der Mensch z. B. nicht nur etwas Theologisches, sondern die Beschäftigung und Ausübung mit ihr vermittelt einen Eindruck davon, welche Fragen der Mensch sich zu seiner Stellung im Kosmos unter theonarrativen Bedingungen stellen kann. Was wären die religiösen Übungen ohne die Medien und Körpertechniken, die sie begleiten (vgl. Hörisch 1992 und 2004a, 2004b, Sloterdijk 2009, Débray 1997 und 2000)?

Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*, die in der ersten Demokratie Deutschlands der 1920er Jahre entstand, bezieht ihre Komplexität aus ihrer gegenseitigen Anerkennung von verschiedenen Kulturschöpfungen. Wirklichkeit, bei Cassirer häufig mit „Objektivität“ gekennzeichnet, ergibt sich aus der (vergleichenden) Analyse von Kulturphänomenen, die im Zirkelschluss keine metaphysischen Phänomene „für sich“ sind, sondern menschliche Leistungen. Dabei ist Cassirer nicht anthropozentrisch, weil der Mensch durch die Reflexion

<sup>37</sup> Zur medialen Anlage bei Cassirer vgl. Hoel 2012/2013, Hoel/Folkvord 2012, Folkvord 2012.

<sup>38</sup> „Erkennen, dass alles Faktische schon Theorie ist“, heißt es dazu im Cassirer-Handbuch. Sandkühler 2003: 7.

seiner eigenen Leistungen im Grunde sich selbst untersucht, sondern auch nicht-menschliche Dinge wie Tiere und Pflanzen sind Bestandteil dieser Kulturphilosophie. Was Cassirer interessiert ist, wie der menschliche Geist an der Kulturalisierung von Tieren und Pflanzen beteiligt ist. „Das“ Wildschwein als ontologische Einheit jagt der Mensch nicht, sondern ein historisch entstandenes, durch Bezeichnungssysteme und Jagderfahrung (und -narration) gewachsenes Wildschwein – das Wildschwein im Wandel der Zeit. Das geistige Mittun an der Wirklichkeit ist für Cassirer die am wenigsten greifbare aller Materialisierungen des kulturellen Tuns: „Das Sein ist (...) nirgends anders als im »Tun« erfassbar“ (Cassirer 2010: 9). Eine explizite Auseinandersetzung mit „Arbeit“ findet sich daher in Cassirers Werk mit Ausnahme eines Aufsatzes zur Technik vergebens, da die menschliche Schaffenskraft, von der geistigen bis zur konkreten, *die* Kulturleistung überhaupt ist. In einer „Philosophie der symbolisch-ökonomischen Formen“ könnte Arbeit bei Cassirer ihren Platz finden, ansonsten gilt, dass Arbeit nur eine Ableitung von Tun als solches ist. Dass am Ende politische Gemeinschaften herauskommen, ist für Cassirer eine Konsequenz von gemeinschaftlichen Anpassungsleistungen, die bereits in den symbolischen Hauptformen Sprache, Mythos und Kunst vorgeprägt sind. Der *Essay on Man* und *The Myth of the State* aus den 1940er Jahren, bilden somit die beiden Pole von Individuum und Kollektiv, die Cassirers Spätwerk prägen.

Cassirers Kulturphilosophie ist der Auftakt zu vergleichbaren Theorien des 20. Jahrhunderts, die Gemeinschaften nicht als Resultat von Naturzwängen, sondern von kulturellen Notwendigkeiten verstehen. John Searle, der Mitbegründer der *speech act theory*, setzt dies hinsichtlich einer Theorie zur Vergemeinschaftung des Menschen fort.

### Kollektive als Konstrukte des Sozialen (Searle)

John Searle steht auf den Schultern der Analytischen Sprachphilosophie bei seinem Versuch, „the fundamental nature and mode of existence (...) of human social institutional reality“ (Searle 2010: ix) aufzudecken. Er entwirft eine Sozialontologie, die mit dem Erstaunen darüber einsetzt, dass es in der Welt so unterschiedliche Dinge wie „nation-states, money, cooperations, ski clubs, summer vacations, cocktail parties and football games“ (ebd.: ix) gibt. Während Searle bei der „Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ die unterschiedlichsten Aspekte des menschlichen Zusammenlebens im Blick hat, verdienen vor allem seine Überlegungen zu den gemeinschaftlichen Institutionen

des Menschen Aufmerksamkeit. Searles (und Austins)<sup>39</sup> Sprechakttheorie bildet das Fundament, dem Searle eine zweite Theorie, die der so genannten kollektiven Intentionalität, hinzufügt. Diese muss in der Folge komplementär zu weiteren gesellschaftskonstituierenden Maßnahmen verstanden werden. Ein Beispiel: Ein Wirtschaftsunternehmen darf sich in Abgrenzung zu einer Gewerkschaft, zu einer politischen Partei oder einer Gesellschaft deshalb als ein Wirtschaftsunternehmen verstehen, weil es Eigenschaften mit einer Legitimation verbindet, die typischerweise ein Wirtschaftsunternehmen kennzeichnen. Dies erfordert allerdings die Anerkennung des Wirtschaftsunternehmens durch eine bestimmte Zahl von Individuen und Institutionen. Niklas Luhmann würde dies „Legitimation durch Verfahren“ nennen.

Kollektive Intentionalität trägt auf ihrer Rückseite die Kooperation, die Searle als Fähigkeit zur gemeinschaftlichen Übereinkunft versteht. Das Wirtschaftsunternehmen ist für das Selbstverständnis seiner Handlungen (Geschäfte führen, Arbeiter entlassen, Bilanzen vorstellen, Lobbyarbeit unterstützen, Korruption bekämpfen) auf die Billigung durch Mitarbeiter und zahlreiche durch die Außenwelt angebundene Partner angewiesen. Solche sozialen Funktionszuweisungen nennt Searle „deontische Macht“; Handlungsgründe, die sowohl das Recht, Arbeiter zu entlassen als auch das Unrecht, Korruption zu bekämpfen, bestimmen.<sup>40</sup> Um eine solche Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht herzustellen, bedarf es vom Kollektiv anerkannter, allgemeinverbindlicher Regeln, die ein Wirtschaftsunternehmen zu einer gesellschaftlichen Institution machen. Selbst wenn das Unternehmen die legalen Gesetze bricht, handelt es doch innerhalb allgemein anerkannter Regeln, die davon ausgehen, dass zur sozialen Sphäre des Wirtschaftsunternehmens neben der Einhaltung legaler Regeln auch das Brechen dieser Regeln gehört. Das Regelbrechen legitimiert sozusagen umgekehrt die Existenz der Regeln, ganz nach der Redensart, dass Ausnahmen die Regeln bestätigen. Searles Theorie arbeitet mit der pragmatischen Idee des Mehrwertnutzens, bei der auch der Zweck die Mittel heiligen kann.

Das Hauptargument bei Searle liegt aber auf der kollektiven Intentionalität, denn nur durch sie kann überhaupt ein Einigungsprozess der vielen verschiedenen Dinge und Individuen entstehen: „[S]ociety is created by collective intentionality“

<sup>39</sup> J.L. Austin kann mit seinem Werk *How to do things with words* als der Begründer der sogenannten speech act theory gelten. Vgl. Austin 2002.

<sup>40</sup> Im Sinne von: auctoritas nos veritas facit legem.

(ebd.: 25). Selbst die Status-Funktionen und Institutionen sind davon abhängig, dass ein Kollektiv sie akzeptiert. Objektzirkulation, psychische Zustände von Einzelmenschen und Gruppen oder die Existenz von Orten und Räumen bedürfen der Anerkennung vieler. Kollektive Intentionalität funktioniert dann, wenn sie sich im kooperativen Handeln bestätigt sieht, wobei dieses kooperative Handeln auch negative Konsequenzen haben kann – das Merkmal ist, dass es überhaupt zu einer Form zwischenmenschlicher Auseinandersetzung in Form von gegenseitiger Abstimmung kommt. Als Beispiel führt Searle Absolventen der Harvard Business School an, die, und darauf kommt es an, *zusammen* den Entschluss fassen, es sei der Menschheit gedient, wenn jeder einzelne von ihnen mit eigenen Kräften so reich wie möglich wird (ebd.: 47f.). Durch ihre leicht ins Verschwörerische abgleitende Verabredung tragen die Millionärsanwärter vermutlich nicht zum sozialen Ausgleich in Form von Umverteilung bei, aber sie gehen eine Kooperation unter Vorzeichen der kollektiven Intentionalität ein.

Wie notwendig die kollektiven Vereinbarungen über die Wirklichkeit sind, zeigt sich an den Folgen der Ablehnung der Konventionen. In Peter Bichsels kleiner Geschichte „Ein Tisch ist ein Tisch“ (Bichsel 1990) isoliert sich ein Mann komplett von der Gesellschaft, indem er sich der Konventionen von Gegenstandsbezeichnungen entzieht und bei seinem Hausmobiliar kurzerhand die Namen vertauscht. Ein Tisch ist dann eben kein Tisch mehr, sondern ein Teppich, und ein Bild wird zu einem Tisch. Er setzt sich somit an den Teppich und schaut auf den Tisch. Dies führt zum Aussetzen der Alltagskommunikation, es ist keine Verständigung mit den Mitmenschen mehr möglich, aus einem anfänglichen Spiel wird ein sozialer Ernstfall der Isolation.

Kommunikation spielt in Searles Überlegungen eine entscheidende Rolle. Searle, der mit der angloamerikanischen Analytischen Sprachphilosophie seine Laufbahn als Philosoph startete, leitet das Werden und Sein von Wirklichkeit „by a single, logico-linguistic operation“ (Searle 2010: 201) ab. Als einer der Begründer der Sprechakttheorie (neben Austin) nimmt Searles Theorie von dort ihren Ausgang. Statt Sprache nur als repräsentierendes Medium wahrzunehmen, vollzieht sie vielmehr selbst Handlungen, die auf der sozialen Ebene eine reale Wirkung entfalten. Bekannte Beispiele sind Vorsichtsmaßnahmen des öffentlichen Nahverkehrs („Mind the gap“) oder juristische Verkündigungen („Im Namen des Volkes verurteile ich sie zu...“). Nach dem ersten drohen bei

Nichtbeachtung physische Verletzungen, nach dem zweiten folgt bei Missachtung der Gesetze eine (straf)rechtliche Konsequenz.<sup>41</sup>

Aus der Sprechakttheorie selbst entnimmt Searle eine Klasse von Sprechakten, die die Konstitution von Realität überhaupt erst zulässt: Die Deklaration<sup>42</sup>, die Status und Funktion von Personen, Gegenständen, Institutionen oder Räumen ermöglicht. Ein Wirtschaftsunternehmen benötigt nicht nur juristische Legitimationen, sondern auch soziale, um als ein solches von Mitarbeitern, Kunden, Verwaltungen oder Geschäftspartnern anerkannt zu werden, damit es seinen Geschäften nachgehen kann. Eine der grundlegendsten Status-Funktion-Verhältnisse ist die Beziehung zwischen Eltern und Kindern, die mit dem kleinkindlichen Äußern von „Mama“ und „Papa“ geschlechtermarkierende Zuweisungen für beide Seiten herstellen.

Mit der deklarativen Kraft, subjektiv-objektiven Verhältnissen Zuordnungen zukommen zu lassen, die sie in verschiedenen Kontexten handlungsfähig machen, ordnet sich Searles Theorie in die symbolischen Programme von Zeichentheorien ein. Gesellschaft ist grob gesagt eine Form der Absprache und das Einhalten der Konventionen darüber, wer wann was wie und wo tun darf. Institutionen als Diskursträger einer Gesellschaft sind auch bei Searle Teil einer kulturalistischen Auffassung von Gesellschaft. Gemeinschaft lebt davon, dass man sie mit den Kulturgütern von Sprache, Zeichen und materieller Ausstattung aushandelt.

### Kollektives und kulturelles Gedächtnis (J. Assmann)

Der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann bringt die Überlegungen von Searle und Cassirer auf den Punkt, indem er „die Evidenz kollektiver Identität“ als „eine Metapher, eine imaginäre Größe, ein soziales Konstrukt“ versteht, wobei mit einem Sinn für das Pragmatische dieses soziale Konstrukt „aber (...) durchaus der Wirklichkeit“ angehört. (Assmann 2018: 132). Assmann gelingt es, Wirklichkeitskonstruktion und Wirklichkeitsempirie, zwei philosophisch historisch lange einander widerstreitende Konzepte, miteinander zu versöhnen und dadurch die Kulturalität von Kollektiven, wie sie auch Hansen beschreibt, zu festigen. Assmann rückt dabei den Kollektivbegriff am weitesten

<sup>41</sup> Cornelia Vismann zeigt beim Letzteren, wie auch die Rechtsprechung mit ihren Urteilen, Verfahren, Akten und Schriftsätzen medialen Bedingungen ausgesetzt ist. Vgl. Vismann 2012 sowie 2011 und 2011a.

<sup>42</sup> Sie ist eine der fünf Klassen der illokutionären Akte Austins.

weg vom Naturalismus, der die Frage nach Gemeinschaft aus einer identitär stabilen Natur-Kultur-Differenz abliest.

Assmann macht auf die Leerstellen eines Kollektivbegriffs aufmerksam, indem er es als „ein Produkt sozialer Imagination“ (ebd.: 133) bezeichnet: „Kollektive Identität kann bis zur Inhaltslosigkeit verblassen – und das Leben geht weiter, im Unterschied zur Ich-Identität, deren entsprechende Aushöhlung, Schwächung oder Beschädigung pathologische Folgen hat“ (ebd.). Die Lebenszeit von Kollektiven ist ungleich länger als die eines Individuums, ihr völliges Verschwinden ist eher unwahrscheinlich. Dabei unterscheidet Assmann zwischen der Notwendigkeit von Gemeinschaft für den menschlichen Selbsterhalt eines Individuums und der Kreation von Praktiken, in der sich die Gemeinschaft überhaupt erst als solche wahrnimmt, z. B. in Abgrenzung zu einer anderen Gemeinschaft durch Sprache, Rituale oder nationale Stereotypen. In Anklang an Rimbauds „Je est un autre“ verständigen sich Kollektive 1) über das Reflektieren ihrer selbst als Kollektiv und 2) über die Bedingung des Konstruktionscharakters von Wirklichkeit. Es sind die symbolischen Sinnwelten dieser Wirklichkeit, über die sich ein Kollektiv als „Wir“-Gemeinschaft wahrnehmen kann. Für Assmann beinhalten diese kommunikativen Mittel wie Sprache und Zeichen aller Art, Erinnerungsformen, Sozialpraktiken und institutionalisierte Handlungen und diese zusammen lassen sich in einer Zirkulationsdynamik fassen, die als die Selbstbewegung von Leben und Gesellschaft erscheint.<sup>43</sup>

Die Offenheit des Kollektivbegriffs macht sich bei Assmann dadurch bemerkbar, dass unter den Gedanken des kollektiven Gedächtnisses „all jene Vorgänge organischer, medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenen und Gegenwärtigem in soziokulturellen Vorgängen zukommt“ (Erl 2011: 6), fallen. Ein bedeutender Teil des kollektiven Gedächtnisses ist bei Assmann das kulturelle Gedächtnis, das sich durch Formen von Kulturtechniken auszeichnet. Schrift und Text, Mündlichkeit und Riten, Bilder und Tänze sind die Träger für ein kulturelles Gedächtnis. Die Medien, über die sich das kulturelle Gedächtnis vermittelt und über große Zeiträume erhält, sind für die Einzelkulturen verbindungsstiftend. Assmann ruft in seinen ethnogenetischen Überlegungen zur kollektiven Identität Kulturtechniken

<sup>43</sup> Peter Sloterdijk beschreibt diese Praktiken und Zirkulationen als Übungen und Autooperationen innerhalb von Anthropotechniken. Vgl. Sloterdijk 2009. Sloterdijks Anthropotechniken spiegeln sich in Kulturtechniken, nehmen ihren Ausgangspunkt, wie das Präfix „Anthropo“ (von griechisch *ánthrōpos*, den Menschen betreffend), allerdings beim Subjekt, die Kulturtechniken hingegen beim Objekt *und* beim Subjekt.

auf, die Kollektive für sich selbst und andere wahrnehmbar machen. Kollektive brauchen Kulturtechniken zur Selbstwahrnehmung. Dieses bei Assmann noch nicht ausgeprägte Motiv der Rekursivität lösen die folgenden Ansätze ein.

## **2.2. Kulturtechniken**

In den vergangenen vier Jahrzehnten hat sich unter den Kulturtheoretikern Bruno Latour als ein Denker der Dinge hervorgetan<sup>44</sup>. Latour hat aus einer Soziologie der Gesellschaft eine Soziologie der Netzwerke gemacht, die den sozialen Agenten von Aktionen neu definiert: „Nicht nur Menschen, sondern auch Dinge besitzen Handlungskraft. Ozonlöcher, Mikroben, Reagenzgläser, Computer bilden mit Menschen ein großes Kollektiv“ (Ruffing 2009: 7). Ein wichtiger Begriff seiner Kulturanthropologie ist dabei der des „collectif“, der an verschiedenen Stellen seines Werks immer wieder Erwähnung findet. Während z. B. Cassirer den Begriff zur Beschreibung des Gemeinschaftsdrangs des Menschen selten verwendet, bildet er bei Latour einen Alternativbegriff gegen die traditionelle soziologische Terminologie der „Gesellschaft“. Latours epistemologisches Programm versucht seit den 1980er Jahren der Soziologie neues Leben einzuhauchen und der westlichen Wissenschaft und Philosophie ihre erkenntnistheoretische Einseitigkeit mit der Fixierung auf den Menschen als Handelnden auszutreiben. Der soziologische Begriff der „Gesellschaft“ ist für Latour nicht mehr in der Lage, der Komplexität einer vielgestaltigen Ansammlung von Individuen und Dingen gerecht zu werden. So wie man mit einem Bedürfnis nach interkulturellem Austausch sagen könnte, dass es in Deutschland einfach zu viele Deutsche gibt, so könnte man mit Bruno Latour für den Begriff der Gesellschaft behaupten, dass es darin einfach zu viele Menschen gibt, die auch noch den Blick auf die dem Mensch ebenbürtigen Dinge verstellen. Latours Wertschätzung der Dinge beruht auf der Beobachtung, dass die für das westliche Denken so bestimmende Spaltung von Subjekt und Objekt eine der Hauptursachen für die Verblendung ist. Als der wohl bekannteste Hauptverantwortliche hierfür gilt ideengeschichtlich Descartes, der für die ansetzende Moderne in der Frühen Neuzeit mit *res cogitans* und der *res extensa* das denkende Subjekt und das ausgedehnte Objekt in zwei getrennte Bereiche teilte.<sup>45</sup> Der Dualismus wirkt bis heute in die Gegenüberstellungen von Mensch

<sup>44</sup> Es sei hier auf die zurzeit jüngste Einführung von Henning Laux zu Latour hingewiesen, der die Orientierung auf das „Ding“ bei Latour differenziert. Vgl. Laux 2019.

<sup>45</sup> Das Dualismus-Problem kann als eines der Ur-Prinzipien der Ideengeschichte bereits seit der Antike gelten.

und Natur, Rationalität und Irrationalität, Körper und Geist, Idealismus und Materialismus, Gut und Böse, Adam und Eva, Mann und Frau, Reich der Ideen und Reich der Dinge nach. Etwas falsch könnte man behaupten, dass dabei der Dualismus als solcher nicht das Problem ist, sondern das, was er tut, nämlich eine Art Trennung per philosophischem Gerichtsbeschluss. Für Latour, wie für die in seiner Tradition stehenden Denker, ist das kategorische Scheiden von wirklich komplexen und komplexen wirklichen Sachverhalten inakzeptabel, weil es Interferenzen übersehen lässt. Dirk Baecker formuliert in seinem Aufsatz „Was ist noch mal Wirklichkeit“ den Sachverhalt so:

„(...) [E]s geht gleichzeitig um die Fragen, was mein Magen von dem Stress hält, dem ich mich aussetze, wie mein Gehirn damit fertig wird, dass mein Bewusstsein keine Ruhe gibt, wie meine Familie beobachtet, mit welchem Ehrgeiz oder, auch nicht viel besser, welcher Resignation ich meine Karriere verfolge und welche Schlussfolgerungen Pädagogen aus der Beobachtung der Kinder ziehen, die ich in die Schule schicke, und Politiker aus der Beobachtung der Massenmedien, die ich noch zur Kenntnis nehme. Die Wirklichkeit ist in schönster Konfusion und radikal komplex zugleich organisch, neuronal, psychisch, sozial und technisch konstituiert, und nur für Momente kommt das eine oder andere darin mit sich zur Deckung.“ (Baecker 2017: 10).

Latour würde dieses Gemenge als lebensnah unterschreiben und zugleich den tendenziell zu subjektiven Standpunkt des Betrachters kritisieren, denn es fehlt der Akzent auf nicht-menschliche Wesen in Baeckers Aufzählung.

Eine der Provokationen in Latours Werk liegt in der Ablehnung des Anthropozentrismus der traditionellen Soziologie und Wissenschaftsphilosophie gegenüber der Dingwelt. Zum einen kann weder die eine (Mensch und Gesellschaft) noch die andere Seite (Natur und materielle Welt) ontologische Priorität für sich beanspruchen, sondern beide sind gleich wichtig und gleichermaßen wertvoll für eine nach Latours Kriterien schlüssige soziologische Analyse. Latour rehabilitiert hierfür den teilweise ins Esoterische reichenden Begriff der Assoziationen zwischen Menschen und Objekten, um die „Verflechtung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen“ (Latour 2002: 237) begrifflich auf den Punkt zu bringen.<sup>46</sup> „Non seulement la pompe à air, mais aussi les microbes, l'électricité, les atomes, les étoiles, les équations du second degré, les automates et les robots, les moulins et les pistons, l'inconscient et les

<sup>46</sup> In der englischen Originalausgabe spricht er von *Assoziologie*, in der deutschen Übersetzung von *Assoziologie*.

neurotransmetteurs“ (Latour 1991: 147) sind bei dieser Aufzählung keine vom Menschen losgelösten Gegenstände, sondern gleichberechtigte Teilnehmer am Prozess des Sozialen. Latour versucht so einen Ausweg aus der Fokussierung des Menschen auf sich und seine Sozialität zu finden. Der Begriff der Kollektive durchbricht die Trennung von Mensch und Außenwelt und vereint stattdessen beide miteinander mit einer Beobachtung, die Alexander Kluge „die Kunst, Unterscheidungen zu treffen“ nennen würde. Latour favorisiert das genaue Hinsehen statt der schnellen Beurteilung, den Einbezug von Polyphonie und Heterogenem statt des Einheitlichen, um die mannigfaltigen Assoziationen der Wirklichkeit wahrzunehmen. Die deutsche Übersetzung eines seiner Buchtitel, *Parlament der Dinge* (frz. *Politiques de la nature*) bringt Latours Kollektiv auf den Punkt: Neben dem Menschen sollen auch die nicht-menschlichen Wesen ihre Stimme erheben, sich politisch – wie das „Parlament“ suggeriert – in einer gemeinsamen Versammlung artikulieren können. Zu solchen nicht-menschlichen Wesen gehören für Latour z. B. Bakterien, Hefechromosomen, Aktenvermerke, Verwaltungsstempel, Labore oder Debattierclubstatuten. „Der Mensch“ verschwindet dabei nicht „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“ (Foucault), sondern wandelt sich zu einer medialen Größe, die unter bestimmten Bedingungen mit der Funktion „Menschsein“ operiert.<sup>47</sup> Vor allem, weil dieses Menschsein selbst ohne die Unterstützung von nicht-menschlichen Wesen nur schwer überlebensfähig wäre: „When Orson Welles said ‚We’re born alone, we live alone, we die alone‘, he was mistaken. Even when we are alone, we are never alone. We exist in symbiosis.“<sup>48</sup> so der Wissenschaftsjournalist Ed Yong in seinem Buch mit dem Whitmanschen Titel „I contain multitudes“ (Yong 2016: 3)<sup>48</sup>. Die Putzmittelindustrie ist zwar einigermaßen erfolgreich bei der einseitigen Hygienisierung der Umwelt, verschweigt aber die universale Notwendigkeit bakteriellen Lebens für das Menschenleben. „Some animals are colonised by microbes while they are still unfertilised egg; other pick up their first partners at the moment of birth. We then proceed through our lives in their presence. When we eat, so do they. When we travel, they come along. When we die, they consume us“ (ebd.).<sup>49</sup> Bakterien verursachen nicht nur Käse, Keuchhusten und Pest,

47 Luhmann würde sagen, dass es den Menschen nicht gibt, sondern nur Kommunikationen von psychischen Systemen über ein Wesen, das sich verabredet, sich Mensch zu nennen.

48 So heißt es in der 51. Strophe des *Song of Myself* Walt Whitmans: „(I am large, I contain multitudes.)“.

49 Latour hat ein vielbeachtetes Buch zur Entdeckung der Mikroben durch Pasteur geschrieben: *Pasteur: guerre et paix des microbes*. (Latour 2011). Vgl. parallel dazu den Aufsatz Olaf Brieses: „Der mikroskopische Gegenstand zeichnet sich selbst. Robert Kochs Konzept bakterieller Repräsentation“. (Briese 2007)

sondern aktivieren auf mikrozellulärer Ebene auch Gene, die wiederum Körperorgane optimieren (vgl. ebd.: 54). Ein Leben ohne diese nicht-menschlichen Mikroben ist nicht nur sinnlos, sondern unmöglich. So wie ein menschlicher Organismus nur durch das Zusammenspiel mannigfacher Organisationsebenen lebensfähig ist, so ist z. B. ein mittelgroßes Unternehmen ebenfalls nur durch möglichst störungsfreie Abläufe in der gesamten Produktionskette, wozu Maschinen, Einsatzpläne und Personal gleichermaßen gehören, auf dem (Welt)markt überlebensfähig. Es ist diese Form der Komplexität, die Bruno Latour mit dem Begriff des Kollektivs meint. Es geht Latour dabei nicht um ein Unkenntlichmachen von Realität, einer Relativierung und einer kategorischen Egalisierung von Phänomenen, sondern um ein Anerkennen von eher zu viel als zu wenig Komplexität.

Das Kollektiv soll dabei den anthropozentrischen Gesellschaftsbegriff ersetzen. Um die Welt zu verstehen, muss man Dinge und Menschen zusammen denken und beobachten. Bekannt ist Latours Feuerwaffen-Beispiel, in dem er weder dem Objekt der Schusswaffe noch dessen Benutzer anklagen oder verteidigen will. Stattdessen plädiert er für ein Verstehen des wechselseitigen Einflusses vom Waffenhalter auf die Waffe und der Waffe auf den Waffenhalter. Nicht die Person, die die Waffe auf etwas richtet, ist für einen Schuss allein verantwortlich, sondern eine Kopplung, in der eine mögliche Schussabsicht und eine Waffe sich gegenseitig beeinflussen und ggf. einen Schuss befördern. Dieses Prinzip lässt sich übertragen: Die bei fast allen innenperipheren Pariser Gebäuden angebrachten neunstelligen automatischen Türcodes lenken nicht nur das spontane Besuchsverhalten der Bürger, sondern auch deren Kommunikationsverhalten. Weder ist ein plötzlicher romantischer Besuch bei der/dem Geliebten ohne Kenntnis des Türcodes möglich, noch gibt es ein Zentralverzeichnis für die Türcodes, sondern man muss mit anderen Kontakt aufnehmen und kommunizieren, dass man den Türcode für einen Besuch benötigt. Das setzt wiederum Vertrauen voraus, dass man den Türcode, der vor allem der Diebstahlsicherung gilt, nicht an Dritte weitergibt. Die Beispiele illustrieren, wie Latour den Kollektivbegriff anderer, einschließlich die mit bestehender Aktualität von Cassirer und Assmann, aus der Beengtheit traditioneller soziologischer Theorie, herauslöst und erweitert.

Latours Denkmodell hat seit den 2000er Jahren einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Medientheorie ausgeübt. Seine Beschreibungen von lebenswirklichen Netzwerken, die erst das „Soziale“ erzeugen, welches die

traditionelle Sozialtheorie bereits zur Beschreibung voraussetzt, bevor sie weiß, wie es überhaupt entsteht, bilden eine Blaupause für die Operationsketten, die in der Medientheorie nach und nach die Karriere der Kulturtechniken ermöglichten.<sup>50</sup> Sein Aufsatz „Zirkulierende Referenz“ (Latour 2002) illustriert, an Clifford Geertz „thick description“<sup>51</sup> erinnernd, exemplarisch die Schritte, die aus der interdisziplinären Zusammenarbeit zu einer Unterscheidung von Wald und Savanne in Brasilien über Bodenproben, Laboruntersuchungen und deren schriftlicher Archivierung neue wissenschaftliche Forschungen zur Unterscheidung von Wald und Savanne anregen. (Eine solche zirkulierende Referenz ist auch in den Literaturwissenschaften durchaus üblich, wenn eine Arbeit zur Essayistik neue wissenschaftliche Arbeiten oder sogar Essays zur Essayistik hervorbringt.)<sup>51</sup>

Zirkulierende Referenz kann metonymisch für Kulturtechniken stehen. Würde der Begriff der Kulturtechniken in einem wissenschaftlichen Aufsatz um 1900 stehen, ginge es sehr wahrscheinlich noch um ein agrartechnisches Thema. Kulturtechniken waren einst Ingenieursmethoden der Bewirtschaftung von Ackerflächen (vgl. Winthrop-Young 2013: 4ff.). Nach den Entwicklungen des *cultural turn* und *material turn*<sup>52</sup> seit den 1970er Jahren würde in einem wissenschaftlichen Aufsatz um 2000 Kulturtechnik wiederum zwischen Studien zur Kulturwissenschaft und einer historischen Medienwissenschaft zu finden sein, die im Zuge Foucaults bildungsbürgerliche Hochkulturbegriffe wie „Mensch“ und „Kultur“ ablehnen und stattdessen den Menschen als ein Produkt seiner gesellschaftlichen Organisationformen verstehen und Kultur vor allem auf ihren

<sup>50</sup> Vgl. Schüttpelz, darin die Fußnote 11: [https://www.uni-siegen.de/phil/medienwissenschaft/personal/lehrende/schuettpelz\\_erhard/literatur/schuettpelz\\_kulturtechniken.pdf](https://www.uni-siegen.de/phil/medienwissenschaft/personal/lehrende/schuettpelz_erhard/literatur/schuettpelz_kulturtechniken.pdf). [Stand: 28.09.2019] Ursprünglich erschienen unter Schüttpelz 2006. Mit Rückgriff auf Denker wie u. a. Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan und Latour legt Erhard Schüttpelz die Etappen frei, durch die sich lebensweltliche Handlungen in medientechnisch-rekursive Operationsketten umwandeln. Er zieht dabei den Bogen von der Darstellung „einfacher“ Operationsketten zu solchen, die sich einer, zumindest an den Praktiken ablesbaren reflexiven Nutzung von symbolischen Verfahren, technischem Können und der Anwendung materieller Artefakte in Wechselbeziehung zueinander kulturhistorisch „bewusst“ sind.

<sup>51</sup> Aufgrund seiner offenen Form, den Essayfilmen und einigen eigenen essayistischen Beiträgen Kluges ist dessen Werk auch Teil der Essayforschung. Zur Essayistik Kluges vgl. Stanitzek 2011.

<sup>52</sup> Vgl. zur Aktualisierung ihrer Beschreibung auch Bachmann-Medicks Aufsatz zu den Cultural Turns auf Docupedia-Zeitgeschichte: [http://docupedia.de/zg/Cultural\\_Turns](http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns). [Stand: 28.09.2019]

Plural hin überprüfen.<sup>53</sup> Kulturen sind der Ausdruck einer toleranten Wahrnehmung von anderen Völkern und deren Leistungen, die vor allem ihren Ursprung in der Beherrschung von Technik haben. Erstaunlicherweise ging die Achtung vor anderen Kulturen einher mit einem steigenden Bewusstsein der eigenen Superiorität, was z. B. zu einer Geringschätzung westlicher Länder von islamischen Nationen führen kann, was sich in internationalen Konflikten ausdrückt und bis heute ein hochaktuelles politisches Thema ist.<sup>54</sup> Mit dem Abstand zum Subjekt als Ort der Bedeutungs-genese von Kultur kamen andere Erscheinungen der Außenwelt stärker in Spiel. Régis Debray z. B. beschrieb früh die Bedeutung von Religion als Bedingung von und für Kultur oder Bruno Latour bezog die dingliche Umwelt als gleichwertigen Handlungsträger bei der Konstitution von Wirklichkeit („Akteur-Netzwerk-Theorie“) mit ein. Der Buchdruck und seine Geschichte wurde ebenso bedeutsam wie die Inhalte der Bücher selbst, Zettelkästen erhielten einen Wert hinsichtlich ihrer wissensdiskursiven Dimension und technische Alltagsapparate wurden als Abfallprodukte von Militärgerät verstanden. Eine treffende Definition für Kulturtechniken liefert Cornelia Vismann:

„Im Medium handeln – Kulturtechniken: Sie bezeichnen das, was Medien machen, was sie bewirken, zu welchen Handlungen sie verleiten. Kulturtechniken präzisieren die Handlungsmacht von Medien und Dingen. Wäre oder hätte die Medientheorie eine Grammatik, so käme die Handlungsmacht darin zum Ausdruck, dass Objekte die grammatikalische Stellung des Subjekts einnehmen und Kulturtechniken Verben vertreten. Personen (gleich Menschen) rücken an die Stelle in einem Satz, die für das grammatikalische Objekt reserviert ist. Diese Vertauschung der Positionen ist vielleicht das offensichtlichste Kennzeichen einer Theorie der Kulturtechniken. Dabei sind die Positionen nicht beliebig kombinierbar. Es sind jeweils bestimmte Dinge und Medien, die bestimmte Techniken nach sich ziehen. Geräte geben ihre eigene Gebrauchsweise vor, Gegenstände haben ihre eigenen

<sup>53</sup> Eine Bestätigung findet diese Entwicklung auch bei Hartmann 1998. In ihrem Sammelband *Die kulturalistische Wende* zeichnen die Autoren darin nach, wie sich die *Episteme* des Naturalismus aus der Analytischen Sprachphilosophie angloamerikanischer Prägung (Quines Übernahme naturwissenschaftlicher Argumente für die sprachwissenschaftliche Erkenntnistheorie) heraus entwickelt haben und dieser wiederum vom Kulturalismus in seiner Gesamtobjektivität von Welterklärungen angezweifelt wird. Das Grundargument lautet, dass auch die Naturwissenschaften und ihre Erkenntniswerkzeuge Produkte kultureller Praktiken sind und so ebenfalls Interpretationsspielräume bieten statt eine Wahr/Falsch-Codierung festzuschreiben. – Die Verbindung von Kultur- und Medienwissenschaft findet sich einer Medienkulturwissenschaft, die Sigfried Schmidt bereits in den 1990er Jahren andachte und sich bislang nicht institutionell breit etablieren konnte. Vgl. Liebbrand 2005.

<sup>54</sup> In der Theologie wird hierbei im Übrigen von inklusivistischem und exklusivistischem Religionsverständnis gesprochen.

Operatoren (...) Diese Voreinstellungen in den Medien und Dingen durchkreuzen die allgemeine, zumal rechtliche Annahme, dass es der Einzelne ist, der Handlungen ausführt und dem die Dinge zu Willen sind.“ (Vismann 2012: 445f.).

Deutlicher kann eine gedankliche Verwandtschaft zu Latour nicht formuliert werden, und Vismann nimmt in dem Aufsatz auch indirekt in einem Vergleich mit Waffen Bezug auf ihn (ebd.: 449). Diese allgemeinen Regeln der Kulturtechniken präzisiert Vismann mit dem Begriff des „Vollzugs“ (vgl. ebd.: 450). Der Vollzug garantiert eine „Verfahrensförmigkeit der Handlung“ (ebd.: 450), die „Medien und Dingen einer Handlung“ (ebd.) eingeschrieben ist: „(...) auch ein im Affekt geschleuderter Pflasterstein folgt einem bestimmten Verfahrensablauf (...)“ (ebd.).<sup>55</sup>

Zur Unterscheidung von Kulturtechniken und solche, die es nicht sind, helfen eine Reihe von Beispielen. Während manche Dinge den Rückschluss auf eine kulturtechnische Herkunft relativ schnell nahelegen, weil nichts in der Umwelt auf die Erfindung oder einen lebenserhaltenden Nutzen derselben hindeutet, lassen sich Kulturtechniken dort gut beobachten, wo sie weniger offensichtlich sind. Im Rahmen der Körpertechniken, die Marcel Mauss in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts in seiner Anthropologie beschrieben hatte, kann man das Schlafen als eine Kulturtechnik, den Schlaf aber nicht als eine solche bewerten. Schlaf ist eine unumgängliche biologische Konstante, den man zwar mit einer Reihe von Kulturtechniken des Wachbleibens hinauszögern oder bis zu einer Störung hin modifizieren kann – dann wäre es aber bereits wieder Schlafen -, der aber jeden Säugetierorganismus ab irgendeinem Zeitpunkt unvermeidbar überfällt. Wie lange man wiederum schläft, nach welcher „inneren Uhr“ man aufwacht und wie gut man schläft, fällt in einen Bereich von Techniken, die in hohem Maße sozial und individuell erworbenen werden können.<sup>56</sup> „One can see what will trouble / This sleep of mine, whatever sleep it is. / Were he not gone, / The woodchuck could say whether it's like his / Long sleep, as I describe its coming on, / Or just some human sleep“ berichtet Robert Frost dazu (Frost 1995: 70f.).

<sup>55</sup> Die gelegentlich juristisch anmutende Sprache Vismanns kommt nicht von ungefähr: Sie war vor ihrer Professur in Medientheorie Juristin und hat u. a. als Anwältin in Berlin gearbeitet. Auch der Pflasterstein trägt eine biographische Note: In ihrer Jugend gehörte Vismann der autonomen Szene in Hamburg an.

<sup>56</sup> Das können Eltern von Säuglingen bestätigen, die mit der Frage „Und, schläft es schon durch?“ genau solche Erfahrungen des Aneignens von Schlafenkönnen mit ihren Kindern durchexerzieren. Passend dazu auch die Diskussion des aktuellen EU-Präsidenten Jean Claude Junckers zur Erhaltung oder Abschaffung der saisonbedingten Zeitumstellung.

Dasselbe gilt für Verdauungsvorgänge im menschlichen Körper: Nahrung wird, ob man will oder nicht, vom Körper verdaut, man kann aber durch die Kulturtechnik des Kochens, wie Claude Lévi-Strauss eindrücklich gezeigt hat, die Verdauung den jeweiligen kulturellen Umständen anpassen und somit sogar Prozesse im Körper freisetzen, die die menschliche Leistungsfähigkeit im evolutiven Maßstab steigert (vgl. Lévi-Strauss 1964).<sup>57</sup> Um noch zwei weitere Beispiele aus den Körpertechniken zu geben, die über die Einzelerfahrungen wie Schlafen und Verdauung hinausgehen: Der menschliche Sexualtrieb ist angeboren, die partnerschaftliche Sexualität aber kann erlernt und entwickelt werden.<sup>58</sup> Bei der Geburt eines Säuglings treffen Kulturtechniken des Atmens und optimale Presstechnik mit enormer physischer Kraftzufügung aufeinander, während eine Hebamme über ein Wissen von Griffen verfügen muss, die eine Geburt für Mutter und Kind abschließbar macht. Ein Neugeborenes verfügt nach dem Herauskommen aus dem Leib bereits über Greif- und Saugtechniken, aber noch keine Kulturtechniken.<sup>59</sup>

In dualen, und nicht zwischen zwei Körpern ablaufenden Austauschverhältnissen zeigt sich, wie z. B. das Fahrradfahren eine Technik ist, die nicht nur kulturell bei den Menschen einzigartig ist, sondern bei der auch das Medium des Fahrrads, wie man es beim Erlernen beobachten kann, den Ablauf des Lernens zunächst dominiert und sich dann allmählich in eine ausgeglichene Balance übersetzt, bei der Fahrrad und Fahrer in der jeweiligen Operativität kaum zu unterscheiden sind. Einen solchen Handlungsablauf, den Cornelia Vismann als „Vollzug eines Aktes“ bezeichnet (Vismann 2012: 450), schildert William Butler Yeats emphatisch in der letzten Strophe seines Gedichtes *Among School Children*:

„Labour is blossoming or dancing where  
The body is not bruised to pleasure soul,  
Nor beauty born out of its own despair,  
Nor blar-eyed wisdom out of midnight oil.  
O chestnut tree, great rooted blossomer,

<sup>57</sup> Hier wird auf den Bestand hingewiesen, dass gekochte Nahrung Einfluss auf die Größe des Gehirns haben soll. Vgl. <https://www.welt.de/wissenschaft/article110117088/Gekochte-Nahrung-machte-unsere-Vorfahren-klueger.html>. [Stand 28.09.2019]

<sup>58</sup> Stichwort: Sexological Bodywork. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/sexological-bodywork-guten-sex-kann-man-lernen.2147.de.html?dram:article\\_id=437068](https://www.deutschlandfunkkultur.de/sexological-bodywork-guten-sex-kann-man-lernen.2147.de.html?dram:article_id=437068). [Stand: 28.09.2019] Der Sexualtherapeut weist im Gespräch aber auch darauf hin, dass auch die Einzelsexualerfahrung in Form der Masturbation technisch ausbaufähig ist.

<sup>59</sup> Themen des Gebärens und des Säuglingsverhaltens sind prominente Beispiele bei Kluge in *Geschichte und Eigensinn*, die er auch für *Das fünfte Buch* nochmals verwendet. Kluge 1981a: 26f.; 70-73; 160 -162 und Kluge 2012a: 178f. Die Hebamme beherrscht den „Feingriff“, der, auch wenn „unter Anwendung von Gewalt“, und das ist für rekursives Handeln interessant, „die Eigenbewegung des Kindes“ provoziert.

Are you the leaf, the blossom or the bole?  
O body swayed to music, O brightening glance,  
How can we know the dancer from the dance?“ (Yeats 2000:  
83)

Bei gegenständlichen Subjekt-Objekt-Beziehungen treten die Vollzüge deutlicher hervor als bei ineinander übergehenden wie Tanztechnik und Tänzer, aber all diese Einzelbeispiele sind aus einer Reihe vorhergehender Kulturtechniken erworbene Zustände, die die Lebenswelt des Menschen ausmachen.

Ein von Cornelia Vismann beschriebenes Beispiel skizziert eine Trajektorie, in der sie den handelnden Kontakt des Menschen mit „natürlichen“ Bedingungen zur Entfaltung eines so vorher nicht dagewesenen symbolischen Raumes nachzeichnet. Das einfache Ziehen einer Linie in den Boden mit einem Holzstab (vgl. Vismann 2012: 445) verlangt nach einem eingeübten Greifen (vgl. Schneider 2010), einer inneren Visualisierung von Ort und Bodenbeschaffenheit sowie einer geraden Armbewegung. Wenn alles gelingt, stellt der Linienzieher eine symbolische Ordnung her, denn die Linie im Erdboden markiert nun zwei Bereiche, die nun Fragen des räumlichen Besitzes, des eigenen Standpunkts und der Mobilität (darf man die Linie überschreiten?) aufwerfen, kurzum: Fragen nach der im politisch-legalen Sinne verstandenen „Souveränität“, die auch im Titel von Vismanns Aufsatz steht.

Für eine Systematik der Kulturtechniken bietet Vismann eine Einteilung in 1) raumordnende, 2) genealogische, 3) alphabetische und 4) nichtalphabetische Kulturtechniken an. Den raumordnenden Kulturtechniken werden symbolische Topographien zugerechnet, die sich vom binären Ausgang in ein Hier und ein Dort über Nachbarschaftsverhältnisse bis zum Nationalstaat erstrecken, den Genealogischen gehören die Chronologien an, die im Index der Zeit aus Gestern, Heute und Morgen alles verzeichnen, was sich je ereignet hat. Die alphabetischen und nichtalphabetischen Kulturtechniken zählen für Vismann dabei als zwei Ordnungskategorien, die helfen sollen, symbolische Handlungen wie das Ziehen einer Linie auf dem Erdboden im Vergleich mit einer geometrischen Figur zu unterscheiden.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> John Durham Peters geht in „The Marvelous Clouds“ (2015) ähnlich vor wie Cornelia Vismann. Seine „Sky Media“ und „Inscription Media“ versammeln die raumordnenden und genealogischen Kriterien (vgl. Peters 2015). Peters legt ebenfalls Vismanns vier Kulturtechnikvarianten übereinander. Türme zum Beispiel markieren nicht nur eine dreidimensionale territoriale Lage, sondern wachsen auch zeitlich und sind somit auch Teil der sich verändernden sozialen Umgebung – die Baugeschichte des Kölner Doms ist ein Beispiel dafür. In Peters Werk taucht Vismann im Fußnotenverzeichnis vier Mal auf, allerdings nimmt Peters nur Bezug auf Vismanns „Akten“-Dissertation.

Unterscheidungsformen wie das Ziehen einer Linie mit einem stabähnlichen Instrument erzeugen für Vismann nicht nur podologische Fakten, sondern bereits eine Veränderung in einem System, das um diese Veränderung nicht gebeten hat. Der Strich im Erdreich verbleibt im Ökosystem „Natur“, aber er fügt diesem System eine neue Eigenschaft hinzu, die durch den Akteur der Linienziehung erst in nächster Instanz zur Geltung kommt: Hier und dort oder meins und deins – aber eben nur durch die Symbolik, die der gezogenen Linie zugrunde liegt. Gemeinschaft, so Vismann entsteht im Grunde assoziativ. Es braucht keinen äußeren Trigger, der z. B. zwei Menschen wie in der biblischen Genesiserzählung doppelseitig (frei im Paradies – Querstrich: Schlange – unfrei in der Welt) zueinander führt, sondern gerade ein loses Zusammentreffen, das sich erst später, auf nationalstaatlicher Ebene zum Beispiel, durch eine Verfassung selbst als Gemeinschaft zu erkennen gibt.

In einem frühen Aufsatz verhandelt Vismann derartige Fragen der Gemeinschaft, die die Verknüpfung von Kollektiv und Kulturtechnik erlauben. Es lohnt sich daher, Vismanns Aufsätze zu Medien und Kulturtechniken (vgl. Vismann 2012) ergänzend zueinander zu lesen. Während sie in *St. Benedict, Inc.* mit rechtsphilosophischen Argumenten eine Genealogie der Gemeinschaft aus dem Geiste der Religion entwirft, um dann die Religion zugunsten säkularer Weisen zu ersetzen, präzisiert sie in *Kulturtechnik und Souveränität* oder *Genealogische Ordnung und ungeschlechtliche Vermehrungsweise* die Mittel, mit denen eine Gemeinschaft sich überhaupt als solche erkennt. Die Selbstartikulation, durch die ein Kollektiv sein „Wir“ vermitteln muss, um als Gemeinschaft wahrnehmbar sein zu können, ergibt sich dementsprechend aus Ensembles von Kulturtechniken (vgl. ebd.: 458). Ausgehend vom Ziehen der Linie ins Erdreich als Urmarkierung territorialer Bestimmung und der Herrschaft über einen bestimmten Raum – die genealogischen und räumlichen Parameter Vismanns in einem – entsteht die Binarität, aus denen die Kulturtechniken ihre Legitimität dadurch beziehen, dass sie auf den Akt aufmerksam machen, durch den diese Binarität überhaupt gezogen werden konnte. Der Bodenstrich in Vismanns Beispiel ist nicht nur ein leichtes Aufbrechen von Erdboden durch einen Stab in einer gewissen Länge, sondern das ab diesem Zeitpunkt in Kraft tretende, entscheidende Merkmal für Raumbinarität. Die Linie ist die Grundlage für die medientechnische Dispositive von Türen, Toren, Schwellen und Eingängen (vgl. Siebert 2015).

Hinsichtlich einer von Latour und Vismann verhandelten Subjekt-Objekt-Beziehung schließt sich mit John Durham Peters *The Marvelous Clouds* der Bogen. Zentral ist bei Peters zunächst ein Paradox: Der Wunsch nach der Überwindung der weltanschaulichen Binärsysteme (vgl. Peters 2015: 8) wird theoretisch als unmöglich dargestellt, praktisch aber von ihm permanent exerziert. Die Unterscheidung der im weitesten Sinne Natur-Kultur-Trennung nimmt Peters dabei mehr als ernst. Sein Buch arbeitet sich zum einen vertikal vom Meer als Urgrund des Lebendigen über die nicht-amphibischen Landbewohner bis zum Himmel vor, um auf einer horizontalen Ebene die kulturellen Errungenschaften menschlicher Kultur, ausgehend von der nautischen Eroberung des Meeres bis zur weltweiten Verbreitung poly- und monotheistischer Weltbilder und Ökonomien (Digitalkonzernkapitalismus), darzustellen. Es überrascht daher nicht, dass Peters sich zwar einer ontologischen Betrachtung seines Gegenstands verpflichtet fühlt, dieselbe aber eindringlich mit Prinzipien des Pragmatismus nordamerikanischer Machart ergänzt. Es liegt Peters dabei fern klassische, „alteuropäische“ Ontologien wiederzukäuen, auch wenn er sich in ihrer Tradition sieht. Das „Sein“ geht in der Praxis auf, und die Praxis ist vermittelt, um sich zeigen zu können. Das illustriert Peters mit Verweis auf Gewährsmänner wie Wittgenstein, Innis, Benjamin, Kittler, Mumford, McLuhan, Latour und Heidegger und an Beispielen aus den unterschiedlichsten Bereichen. Der Leser von *The Marvelous Clouds* sieht sich so zunächst einem Gebilde gegenüber, deren mannigfaltige Tupfer oder Pixel sich ihm erst bei einem schrittweisen Zurückschreiten als ein Gesamttableau zu erkennen geben. Nicht zufällig tritt bei Peters etwa in der Mitte des Buches der englische Landschaftsmaler John Constable (1776-1837) auf, der als Gemäldemaler vor allem auch ein Wolkenartist war. *The Marvelous Clouds* bringen in unendlicher Formenvielfalt zusammen, was aus Wasser, Luft und den jeweiligen umweltbedingten Betriebstemperaturen entstehen kann.

In Peters Schrift nehmen die naturinternen Medienprozesse eine ebenso große Rolle ein wie die zwischen Mensch und Umwelt. Die „Bedeutung“ des Wassers für das Leben von Cetacea wird ebenso beschrieben wie die chemischen Prozesse zwischen Feuer und Naturobjekten (z. B. Holz, Erde). Die Kulturtechniken, die „cultural techniques“, stehen bei Peters nicht so dominant im Vordergrund wie bei Vismann und anderen Vertretern der Weimarer Kulturtechnikforschung.<sup>61</sup> Er

<sup>61</sup> Peters, der auch im Editorial der ZfM (Zeitschrift für Medienwissenschaft) mitarbeitet, zeigt sich, wenngleich nicht als Vertreter, doch als Mitstreiter der deutschen Kulturtechnik-Forschung, die durch Bernhard Siegert, Lorenz Engell, Eberhard Schüttpelz und Geoffrey Winthrop-Young derzeit promoviert wird.

summiert sie unter „Techniken“ im Allgemeinen und rückt das Medium in den Mittelpunkt, um darüber die Stellung des Menschen in der Welt zu positionieren. Im Grunde nähert er sich Vismann – „im Medium handeln“ (Vismann 2012: 445) von der anderen Seite:

„Things in the middle (...), often get demeaned, but they too deserve their place in our analysis. Small means bring about that which is great. Media show up wherever we humans face the unmanageable mortality of our own existence (...). Media lift us out of time by providing a symbolic world that can store and process data, in the widest sense of the word. Like Aristotle or Arendt, I do think there is a such a thing as the human condition, and that it involves earth, world, other people, labor, work, time, speech, action, birth and death, promise and forgiveness. But the human condition is recursive; it is a conditional condition: our actions change the conditions they act in, especially since they change us; we speak and act, and as we do we change the conditons in which we speak and act. (...) We are conditioned by conditions we condition.“ (Peters 2015: 50f.)

Peters Praxisontologie ergänzt sich störungsfrei mit der von Bruno Latour und Cornelia Vismann und macht alle drei zu Erben Ernst Cassirers (wie im übrigen auch Jan Assmann, wohingegen John Searle mit der Konzentration auf die Analyse von Sprechen = Handeln = Gesellschaft zwar auch ein Medium bespielt, sich aber deutlich als Anhänger sprachphilosophischer Theoriebildung zu erkennen gibt). Es ist vor allem offensichtlich, wie Peters, stärker noch als Latour und Vismann, größere Zusammenhänge im Blick hat. Bei ihm mündet seine Medientheorie in eine umspannende Kulturtechniktheorie, für deren Netzwerkfunktionen er eine neue Methode entwirft: „*Infrastructuralism*“ (ebd.: 30ff.). Infrastrukturen nehmen das Alltägliche und Unscheinbare in den Blick und verstehen sie als zivilisationsstrukturierende Medien:

„I am loath to introduce yet another 'ism' into the scrimmage of academic brands, but if I were to do so, it would be the doctrine of *infrastructuralism*. After structuralism, with its ambition to explain the principles of thought, primitive or modern, by way of a combinatorics of meaning, and post-structuralism, with its love of gaps, aporias, and its impossibilities, its celebration of breakdown, yearning, and failure, its relish for preposterous categories of all kinds and love of breathless syntax – perhaps it is time for *infrastructuralism*. Its fascination is for the basic, the boring, the mundane, and all the mischievous work done behind the scene.“ (Peters 2015: 33)

Für die Kulturtechniken geben die Infrastrukturen die Gegenstandorientierung vor. Sie lassen sich sowohl in klassischen Infrastrukturen wie Straßen, Flüssen,

Zügen, Kanalisationen, Stromleitungen usw. finden als auch in DNA, Machtstrukturen, Urbanistik, Bäumen, Zahlenreihen oder Vogelgesängen. Ihre Materialität ergibt sich aus dem jeweiligen zeitlich und räumlich kontextuellen Zusammentreffen von bedeutungserzeugenden Medien.

## Kulturtechnik und Erkenntnis

Omnipräsente Begriffe wie Kulturtechnik und Medien, die einander ergänzen, drohen wegen ihrer vielfältigen Anwendbarkeit zu sprichwörtlichen Leerstellen zu werden. Sie zeugen durch ihre Flexibilität von einem angeblichen Mangel an Präzision und Unterscheidbarkeit. Was kommt nicht als Kulturtechnik in Frage, was wird nicht zum Medium, wenn Feuer und Wolken, Karten, Delfine und Schallwellen mit dem Medienbegriff in Verbindung gebracht (vgl. Peters 2015) oder Stäbe, Zettelkästen und Alphabetisierung (vgl. Engell 2010: 5) zu Kulturtechniken werden? Es wird also nach dem Bedeutungsgehalt von Kulturtechniken und Medien gefragt. John Durham Peters erklärt dazu:

„But we have to rethink what we mean by meaning. If we mean mental content intentionally designed to say something to someone, of course clouds and fire don't communicate. But if we mean repositories of readable data and processes that sustain and enable existence, then of course clouds and fire have meaning. What if we took not two human beings trying to share thoughts as our model of communication, but a population evolving in intelligent interaction with its environment? The classical pragmatists understood communication in this way. What if we took technologies not just as tools that chip away at solid materials, but as means by which nature is expressed and altered, at least for human beings?“ (Peters 2015: 4)

Peters erweiterter Kommunikationsbegriff zielt nicht auf ein *anything goes* der Beobachtung von Welt, sondern ähnlich wie Latour auf die Achtung vor den komplexen und dynamischen Prozessen von Wirklichkeitsgeschehen. Damit bekommt die Kulturtechnik- und Medientheorie eine erkenntnistheoretische Dimension, die bereits Marshall McLuhan erwähnt hatte (vgl. Sombroek 2005: 11; Heilmann 2017: 7ff.): Der Medienbegriff lässt sich deshalb in immer wieder neuen und erneuerbaren Kontexten auf die Dingwelt, zu der auch der Mensch gehört, anwenden, weil durch das „Medium“ die Dinge in ihrer Funktionalität verstanden werden können. Nahezu alles kann zum „Medium“ werden, wenn es für den Betrachter die Zusammenhänge seines Werdens, Existierens, Fortbestehens und Entwickelns erkennbar macht. Medien und die sie in Erscheinung bringenden Kulturtechniken sind keine, um mit Cassirer zu sprechen,

Substanzen eines *quod in se est et in se concipitur*, sondern wandelnde Funktionsträger mit angeborenem Vermittlungsauftrag für ein Verstehen (im Sinne der Kommunikation, wie Peters oben darstellt<sup>62</sup>) der Mensch-Umweltbeziehungen und der Umwelt-Umweltbeziehungen. Kulturtechniken und Medien machen auf die Differenzen aufmerksam, die bei jeder Assoziation von Dispositiven in Kontakt mit der Wirklichkeit erscheinen. In Verwandtschaft zur Diskurstheorie kann man die Kulturtechnik- und Medientheorie als eine materialisierte Variante der Diskurstheorie betrachten. Es geht um Sichtbarmachung von Bewegungsgesetzen der Wirklichkeit, nur dass sich der Fokus stärker auf die physische Seite der Dinge und der Operationen schlägt. Berücksichtigt man im Übrigen die Bedeutung, die das Tun im Zusammenspiel mit der Technik zur Konstitution von Kultur bei Ernst Cassirer innehat, dann kann man den erkenntnistheoretischen Zugang von Medien als mobil-kontextuelle Mittler von Welterfahrung bis hierhin zurückverfolgen.<sup>63</sup> Wenn in Christopher Nolans Film *Batman Begins* (2005) die Hauptfigur raunt: „It's not who I am underneath, but what I do that defines me“, dann richtet sie das Augenmerk auf die praxeologischen Wechselverhältnisse von Tun und Sein: „Im Medium handeln“ (Vismann 2012: 445), wie Vismann es nennt. Im Streit um die Begrifflichkeiten, was man nicht mit dem Etikett Medium bezeichnen kann, kann entgegengehalten werden, dass man in Anlehnung an Karl Kraus zwar auf die Dinge, nicht aber auf die Wörter so lange schauen soll, bis sie zurückschauen, sondern ihre Transportfunktion in den Vordergrund stellt. Der Begriff „Medium“, wie auch der der „Kultur“, der „Technik“ oder gar der „Kulturtechnik“ wird statistisch gesehen möglicherweise inflationär benutzt, aber das sagt nichts über die jeweils situationsabhängige Angemessenheit der Verwendung aus. Ebenso gut könnte man Wörter wie „Liebe“, „Politik“, „Diskurs“, „Gesellschaft“, „Kommunikation“ oder „Arbeit“ auf den Prüfstand der sachgerechten Benutzbarkeit und ihrer zeichengerechten Repräsentationskompetenz stellen. Man

62 „I have always thought that the field of communication studies is a case study in the ironies of academic production: here's a field that claims to embrace something fundamental to all domains of life (...): <https://lareviewofbooks.org/article/the-anthropoid-condition-an-interview-with-john-durham-peters/>. [Stand: 28.09.2019]

63 Auf den Zusammenhang von symbolischer Form, funktionellen Bedingungen des Geistes, sprachlichen Ausdruck und sinnlichen – d. h. bei Cassirer auch materiellen – Zeichen kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden; überdies gibt es hierzu eine reiche Diskussion in der Cassirer-Forschung. Hingewiesen sei lediglich auf die Potentiale, die eine Auseinandersetzung der Medientheorie Peters, der Kulturtechniktheorie Vismann und Cassirers Philosophie der symbolischen Formen unter medientheoretischer Berücksichtigung, wie sie Hoel und Folkvard (vgl. ebd. jeweils 2012 und 2012/2013) eingegangen sind, bietet.

benutzt in der Wissenschaft und im Alltag das Wort Medium, weil es der bislang funktionsfähigste Begriff für Phänomene sind, in denen sich

„(...) lose gekoppelte Elementmengen wie zum Beispiel Sand oder Photonen oder Schall, in die sich Dinge so, wie wir Menschen sie erkennen, durch feste Kopplung einprägen. Wir hören ein Wort im Medium des Schalls. Wir sehen einen Satz im Medium von Worten – und Wort im Medium von Buchstaben. Und wir verstehen einen Satz, eine Geste, eine Einladung im Medium des Sinns. Im Medium wird die Substanz zum Substrat. Und nicht das Substrat ist das Wesentliche, sondern der Vorgang der Einprägung. Damit Erkenntnis möglich ist, so Niklas Luhmann, muss die Welt „körnig“ sein.“ (Baecker 2017: 12)

Das ist endlos durchdeklinierbar und aufgrund der Mobilität der medialen Erkenntnisvehikel immer als Prozess zu denken, weil ein unbewegter Bewegter in der heutigen säkularen Zeit nicht mehr vorstellbar ist.<sup>64</sup> Der Akzent von Medien und Kulturtechnik liegt vor allem auf der Operationalität bzw. dem Handeln mit Medien, durch die im Resultat die Technik sichtbar wird und sich in der Wahrnehmung das Medium „ästhetisch selbstneutralisiert“ (Krämer 2008: 28), wie es Sybille Krämer nennt, d. h. im Vollzug vom Entzug zehrt (vgl. ebd.). Das Operative gegenüber Zeichen, Idee und Potenz hervorzuheben, war schon an anderer Stelle der Anlass, die Feier menschlichen Tuns mit Kräften der Außenwelt zusammenfallen zu lassen:

„Geschrieben steht: „Am Anfang war das Wort!“  
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?  
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,  
Ich muss es anders übersetzen,  
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.  
Geschrieben steht: Am Fang war der *Sinn*.  
Bedenke wohl die erste Zeile,  
dass deine Feder sich nicht übereile!  
Ist es der *Sinn*, der alles wirkt und schafft?  
Es sollte stehn: Am Anfang war die *Kraft*!  
Doch auch, indem ich dies niederschreibe,  
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.  
Mit hilft der Geist. Auf einmal seh ich Rat  
Und schreibe getrost: Am Anfang war die *Tat*!“ (Goethe 1976: 42f.).<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Ein solcher Medienbegriff fußt auf den Arbeiten Fritz Heiders, der in Ding und Medium einen Medienbegriff entwarf, der durch die System- und Medientheorie wieder aktuell wurde.

<sup>65</sup> Gespiegelt mit der Strategie von unten: „Lauter Worte, zugegeben, / Worte aber, denen Taten / deshalb nicht zu folgen haben, / da sie selber Taten folgen, / diese dergestalt verlängernd, / dass die Süße unserer Taten / aufbewahrt in schönem Wort bleibt, / bis ans Ende unserer

## 2.3. Arbeit

So wie die Menschheitsgeschichte von Arbeit erzählt, erzählt Arbeit Geschichten vom Menschen.<sup>66</sup> Die zum Weltkulturerbe umfunktionierten Industrieanlagen des Ruhrgebiets, die Veränderungen von Artefakten, der Kreislauf des *Empire of Things*<sup>67</sup>, von der Ur-Arbeit Robinson Crusoes über einen gleichgültig in seiner Limousine durch New York kutschierenden Asset-Manager bis zu ihren historischen Porträts (vgl. z. B. Conze 1974, Le Goff 1977, Füllsack 2009, Lemke 2014, Méda 2015, Abländer 2017, Körtner 2018) zeigt sie sich in immer neuen Verhältnissen, geht Verbindungen ein, löst andere auf und gestaltet die Welt mit. Hannah Arendt wird solche Bindekräfte von Arbeit zum Mittelpunkt ihres Denkens machen und Karl Marx die Beziehung zur Umwelt, die Arbeit schafft, preisen. Diese Merkmale machen Arbeit auch für Alexander Kluge wertvoll.<sup>68</sup> „Arbeit ist überall“ (Kluge 2012a: 161) schreibt Kluge in *Das fünfte Buch*, um sie zugleich über die übliche Arbeitskraft und Produktivität hinaus anzulegen: „Sie bildet das Gegen-Kapital. Wie es die Frankfurter Kritische Theorie beobachtet hat: Erst bauen die Menschen den Turm von Babel. Der Turm zerfällt. Jahrhunderte später entsteht dieser Bau im Innern des Menschen neu. Das ist die Moderne.“ (ebd.)

Der Hinweis auf die Turmbaumetapher und der weite Begriff des Gegen-Kapitals machen darauf aufmerksam, dass Arbeit über eine ökonomische Beschränkung hinaus verstanden werden kann. Mit den Erfahrungen der 1970er Jahre haben Alexander Kluge und Oskar Negt aufgrund einer Diskrepanz zwischen den tatsächlichen Arbeitsverhältnissen und der marxistischen Theorie den Arbeitsbegriff zu öffnen versucht. Um Arbeit besser zu verstehen galt es, bei Marx zwischen den Zeilen zu lesen.

Wenn Wolfram Ette schreibt, dass Marx im *Kapital* einen umfassenden Arbeitsbegriff postuliert, der ihm, d. h. Marx, selbst nicht geheuer scheint und stattdessen von „gegenständlichem Verhalten“, „Aneignung“ oder „Betätigung

Tage." Gernhardt, Robert: *Gesammelte Gedichte 1954-2006*, Frankfurt/M. 2010: 248 (S. Fischer).

<sup>66</sup> Vgl. zur Globalgeschichte der Arbeit auch Komlosy 2011 und 2014. Mit Andrea Komlosy hat Kluge auch einen dctp-Film der Reihe *10 vor 11* gedreht: <https://www.youtube.com/watch?v=dXMrNE1phig>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>67</sup> Trentmann 2016, der darin die Rückseite von Arbeit, die Geschichte der zu konsumierenden Produkte im Kreislauf der Produktion, detailreich beschreibt.

<sup>68</sup> Vgl. dazu auch Grimstein 2015.

der menschlichen Wirklichkeit“<sup>69</sup> spricht, dann bedeutet das aus kulturtheoretischer Sicht Gutes. Marx hatte bereits in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* die Volkswirtschaftslehre seiner Zeit, damals noch Nationalökonomie, dafür kritisiert, dass Produkt der Arbeit („Privateigentum“ in der damaligen Rechtschreibung) nur in seiner ökonomischen Funktionalität, aber nicht in seinem Wesen wertzuschätzen (vgl. Marx 2009: 83; Altmann 2009). Damit wird auch die daran beteiligte Arbeit entwertet, so wie unter den Gesetzen der Nationalökonomie Arbeit generell „zu einem Gegenstand“ (Marx 2009: 85) wird, der den Arbeiter und die Arbeit voneinander entfremdet. Ein Arbeiter, man würde heute eher sagen: ein Werkstätiger, soll einer profitorientierten Produktionslogik zufolge gut, schnell und gründlich das von ihm geforderte Produkt fertigstellen, damit es dann dem Markt zur Verfügung gestellt werden kann.<sup>70</sup> Einer solchen Vereinnahmung durch das Kapital widerspricht aber Marx; sie raubt Lebenszeit und Lebenskraft und hinterlässt einen Menschen, der sich sein Selbstbewusstsein nicht an der Anerkennung einer im Produkt hinterlassenen Leistung erfreuen darf:

„Je mehr der Arbeiter sich ausarbeitet, umso mächtiger wird die fremde, gegenständliche Welt, die er sich gegenüber schafft, um so ärmer wird er selbst, seine innre Welt, um so weniger gehört ihm zu eigen. Es ist ebenso in der Religion. Je mehr der Mensch in Gott setzt, je weniger behält er sich selbst. Der Arbeiter legt sein Leben in den Gegenstand; aber nun gehört es nicht mehr ihm, sondern dem Gegenstand. (...) Die *Entäusserung* des Arbeiters in seinem Produkt hat die Bedeutung nicht nur, dass seine Arbeit zu einem Gegenstand, zu einer *äussern* Existenz wird, sondern daß sie *ausser ihm*, unabhängig, fremd von ihm existiert“ (ebd., Hervorh. im Original)

Dass Arbeit sich in einem Produkt verwirklicht bzw. „entäussert“, ist dabei eine Normalität des menschlichen Lebens und stellt für Marx weniger ein Problem dar. Ihm geht es vielmehr um Mehr- statt Eintönigkeit der menschlichen Lebensweise, die bestimmte Arbeitsformen (zu Marxens Zeiten vorherrschend in den Fabriken) mit sich bringen. Ganzheitlichkeit des tätigen Menschen ist es, was Marx befürwortet<sup>71</sup>. „Die *sinnliche* Aneignung des menschlichen Wesens und Lebens“ (ebd.: 120, Hervorh. im Original), die „menschlichen Verhältnisse zur Welt, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, empfinden wollen,

<sup>69</sup> Vgl. Ette: <https://wolframettetexte.files.wordpress.com/2014/09/kege-negt-endfassung-einzeln.pdf>: 3. [Stand: 28.09.2019] Konkret werde Marx, so Ette, dann allerdings, wenn er Arbeit mit entfremdeter Tätigkeit zusammenbringt.

<sup>70</sup> Zur Genealogie des Markts und seiner Phänomenologie vgl. Vogl 2010/2011 und 2015.

<sup>71</sup> Und was er, als politische Utopie seiner Zeit, im Kommunismus verwirklicht sah.

thätig sein, lieben“ (ebd.) „sind in ihrem *gegenständlichen* Verhalten oder in ihrem *Verhalten zum Gegenstand*“ (ebd., Hervorh. im Original) eine „Aneignung der *menschlichen* Wirklichkeit“. Diese Zitatcollage<sup>72</sup> resümiert in nuce die Philanthropie von Karl Marx, die er historisch und gesellschaftlich umgesetzt sieht, wenn die Eigentumsfrage abgeschafft wird. Sieht man von der kommunistisch geprägten Besitzfrage bei Marx und seinen Zeitgenossen ab, wird einsichtig, dass Marx in seinem Frühwerk auf einen Austausch zwischen Mensch und Umwelt setzt, der auf die vielen Kompetenzen, die in einem Menschen in der Regel angelegt sind, Rücksicht nimmt. „Das Werden der Natur zum Menschen“ als die „Vermenschlichung der Natur durch die Arbeit“, so Iring Fetscher, „durch Naturwissenschaft und Technik“ (Fetscher 2018: 51) bringt die Wechselbeziehungen zwischen dem Subjektiv-Objektiven auf den Punkt.<sup>73</sup>

Marx gibt der sinnlichen Praxis der Arbeit gegenüber der ökonomisch dominierten den Vorrang. Performativität zählt für ihn mehr als Abwicklung und der menschliche Fortschritt ist ein wesentlicher Teil der Auseinandersetzung mit der Umwelt. Um den Bedürfnissen des Menschen zu entsprechen, bedarf es eines emanzipativen Arbeitsverständnisses. Eines, das die Performativität der Marxschen Frühschriften fortspinnt. Hannah Arendt ist eine der Philosophinnen des 20. Jahrhunderts, die sich diesem Thema in Anschluss an Marx mit dezidiertem Blick auf das Kollektiv gewidmet hat.<sup>74</sup> Sie schafft es dabei vor allem die für Kulturtechniken wichtige Wechselbeziehung weiterzudenken.

<sup>72</sup> Vgl. dazu auch Ette: ebd., siehe FN 69.

<sup>73</sup> Die Denker der materialistischen Philosophie nach Marx sind der Thematik weiter nachgegangen. Deren Arbeiten sind wiederum, im Falle von Marx und Lukács, nicht ohne die Philosophie der Arbeit von Hegel denkbar gewesen wäre. Vgl. dazu Löwith 1995: 286-304 und zum Thema Arbeit bei Hegel Berger 2012. Unter dem Einfluss von Georg Lukács sieht sich das gesellschaftliche Sein durch die Notwendigkeit von Arbeit gewährleistet. Sie ist die Primäreigenschaft, durch die alles andere entstehen kann. Er ordnet Arbeit als „teleologische[.] Setzung innerhalb des materiellen Seins“ (Lukács 1986: 12) ein, die „das Entstehen einer neuen Gegenständlichkeit verwirklicht“ (ebd.). Für Lukács besteht Arbeit vor allem in einer Mittel-Zweck-Verbindung, bei der er aber in Anlehnung an Marx die Wechselverhältnisse zwischen Mensch und Natur betont. Lukács geht es in seiner 1400 Seiten starken Studie, deren Inhalt hier nur allzu verkürzt dargestellt werden kann, bei diesen Wechselverhältnissen vor allem darum, wie ein Geistiges (eine teleologische Setzung des Bewusstseins) sich über historische Stufen des Anorganischen und Organischen zu einer materiellen Wirklichkeit transformieren kann. Lukács geht es um nichts weniger als das Henne-Ei-Problem, das auch schon im *Faust* mit der Frage danach, was am Anfang – Wort oder Tat – war.

<sup>74</sup> Dabei ist weniger das Handeln, das in Arendts Theorie die Auseinandersetzung mit Marx markiert, sondern ihre Unterscheidung zwischen Arbeit und Herstellen, relevant. Marx, so Arendts Kritik, zieht eine Unterscheidung zwischen Arbeit und Herstellen gar nicht in Betracht. Das hat auch mit den Arbeitsformen zu Marxens Zeiten zu tun, die noch stärker von schwerer körperlicher Tätigkeit geprägt waren. Bei Arendt entwickelt sich in den 1950er Jahre neben solcher Arbeit auch ein größerer Sektor des Herstellens. Vgl. Benhabib 2006: 209ff.

Den Ausgangspunkt bei Arendt bildet dabei nicht in erster Linie Arbeit, sondern: die Geburt. Sie ist eine Potenz für sich, der Anfang von allem Möglichen. Arendt bezeichnet sie als „Natalität“ und setzt sie bewusst der Mortalität bzw. dem Sein-zum-Tode Heideggers entgegen (vgl. Benhabib 2006: 175). Der Begleitbegriff für die Natalität ist bei Arendt die Pluralität, flankiert von Weltlichkeit. Alleine geboren zu werden, wie Orson Welles es verkündigt, ist mitunter unmöglich: „One is the loneliest number that you'll ever do“, wussten schon Three Dog Night.<sup>75</sup> Die Pluralität ist für Arendt allerdings keine gegebene, sondern sie muss quasi von der Geburt an erarbeitet werden. Dazu gehört erstens die Pflege des Körpers, d. h. die biologische Selbsterhaltung, die durch einen selbst und durch andere geschieht. Arbeit ist für Arendt das Verhalten, das es schafft, sich am Leben zu erhalten. Das kann ein Mensch in den Slums von Laos auf der Suche nach ausreichend Trinkwasser ebenso sein wie jemand, der in Kanada voller Selbstzweifel einem Suizid zu widerstehen versucht. Ist diese Grundlage gegeben und der Mensch versorgt, dann kann er: Herstellen. Jetzt entstehen Objekte, an deren zivilisationsmüden Enden man sich fragt, ob man das denn braucht. Tische und Stühle, Nähadeln, Schreibtäfelchen oder Banken, Computerchips, Waffen und Trinkgefäße würde heute niemand vermissen wollen. Homo Faber hat das alles verursacht, und angesichts der vielen Hiobsbotschaften in der Welt würde man sich wünschen, der tätige Mensch wüsste, wie er einfach mehr in Ruhe zuhause bleiben könnte, statt ständig aktiv zu sein<sup>76</sup>. Dennoch gebührt ihm eine Sonderstellung, denn mit dem Homo Faber können sich Kulturtechniken geltend machen: „Das Herstellen ist diejenige Tätigkeit, die eine zweite Natur von Dingen schafft – Gebäude, Strukturen, Häuser, Denkmale, kulturelle Artefakte“ (vgl. ebd.: 177). Auch z. B. ein Archiv ist eine aus der Herstellung hervorgegangene Institution. Auch Schrift als Medienartefakt gehört zu solch dauerhaften Erzeugnissen. Mit der Aufstellung dieser zwei Säulen von Arbeit und Herstellen verschafft sich Arendts Theorie den Raum, den es braucht, um das Band des Gemeinwesens um beide zu ziehen. Sie nennt ihn Handeln.

Im Dreierschritt von Arbeit als Mindestselbsterhaltung, von Herstellen als Gegenstandleistung ist Handeln die Gewähr für die ersten beiden. Handeln hält zusammen, was nicht einfach so von selbst zusammengehört. So gibt es z. B. geschichtlich verschieden hergestellte Arten von Häusern aus verschiedenen Kulturen. Was diese Architekturen für die Stildiskussion unter anderen

<sup>75</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=UiKcd7yPLdU>. [Stand 28.09.2019] Zu Welles: Yong 2017: 3.

<sup>76</sup> Zum Diskurs über die Faulheit vgl. Liessmann 2018.

Architekten eint, ist die (inter)kulturelle Verständigung darüber. Arendt legt dieses zwischen Geste und Kommunikation liegende Verhältnis mit dem Erzählen als anthropologische Eigenschaft zusammen. Der Begriff des Handelns bei Hannah Arendt ist verzahnt mit dem des Kollektiv-Narrativen. Nach der existenziellen Selbsterhaltung und der Erschaffung einer Dingwelt fügt sich Handeln bei Arendt quasi zwischen, über und unter die beiden ersteren ein. Menschen handeln miteinander und sie tun dies über materielle und immaterielle Vermittlungsinstanzen. Kommunikation ist ein solches Medium, es können aber auch Schriftdokumente oder Bücher sein. Aus der gegebenen Gemeinschaft – „Pluralität“ – heraus entsteht für Hannah Arendt ein Netz an persönlichen Geschichten: „Es gibt keine menschliche Verrichtung, welches des Wortes in dem gleichen Maße bedarf wie das Handeln“ (Arendt 2010: 218). Im Austausch mit der menschlichen Gemeinschaft entwickeln sich bei einer Person von Geburt an Strukturen, die für die Lebensspanne so viel „Stoff“ produzieren, der vom Tod her gesehen dann eine Lebenserzählung ausmacht. Was innerhalb dieser Lebensspanne passiert, ist nicht vorherbestimmt und ergibt sich aus den unzähligen kleinen und großen Ereignissen im Leben. Die Zufälligkeit des Elternhauses und der Muttersprache, die Wahl der Schulform, das Erlernen eines Berufs, die Partnerschaft(en), die man eingeht, sind die Markierungen eines solchen Lebens, bei dem jederzeit gilt: Es hätte in diesem oder jenem Augenblick auch anders verlaufen können. Arendt denkt den Menschen in Stufen von Interaktionen aus Taten und Worten.<sup>77</sup> Diese Stufen erzeugen schließlich das, wie Arendt es nennt, Gewebe bzw. Bezugsgewebe (vgl. ebd.: 225f.)<sup>78</sup>. Wie fest dieses Gewebe ist, zeigt sich daran, dass Menschen zwar isoliert voneinander ein Objekt herstellen können, aber zum Handeln mindestens immer zwei gehören: „Handeln, im Unterschied zum Herstellen, ist in Isolierung niemals möglich. (...) Das Herstellen vollzieht sich in und für die Welt, mit deren dinglichem Bestand es in ständigem Kontakt bleibt; das Handeln und Sprechen vollzieht sich im Bezugsgewebe zwischen den Menschen (...)“ (ebd.: 234). Das Bezugsgewebe reicht dabei vom persönlichen Miteinander bis zum politischen und

<sup>77</sup> Arendt ist sich dabei des Missbrauchs von Worten und Taten bewusst: „Ohne diese Eigenschaft, über das Wer der Person mit Aufschluss zu geben, wird das Handeln zu einer Art Leistung wie andere gegenstandsgebundene Leistungen auch. Es kann dann in der Tat einfach nur Mittel zum Zweck werden, so wie Herstellen ein Mittel ist, einen Gegenstand hervorzubringen. Dies tritt immer dann ein, wenn das eigentliche Miteinander zerstört ist oder auch nur zeitweilig zurücktritt und Menschen nur für- oder gegeneinander stehen und agieren, wie etwa im Kriegsfall, wenn Handeln nur besagt, bestimmte Gewaltmittel bereitzustellen und zur Anwendung zu bringen, um gewisse, vorgefasste Ziele für sich selbst gegen den Feind zu erreichen.“ (Arendt 2010: 221 und 234-241).

<sup>78</sup> Bei Kluge lautet dies: „Menschheit als Zwangszusammenhang“ (Kluge 1992: 137).

ökonomischen Erscheinungsraum, in dem das Handeln sich mit Machtfragen auseinandersetzen muss und dabei permanent Rückkopplungen mit der hergestellten Welt und im Krisenfall mit Arbeit hervorbringt.

Medien und Kulturtechniken waren weder für Marx noch für Arendt ein heuristisches Mittel ihrer Analysen, gleichwohl beide sich jeweils durch Arbeit oder Herstellen der Beziehung von Mensch und Umwelt bewusst waren. Beide aber betrachten ihren Gegenstand nicht isoliert oder nur funktional, sondern stets in einem ganzheitlichen Zusammenhang. Das Aufgehen bei Marx in der „Bethätigung der menschlichen Wirklichkeit“ (Marx 2009: 120) durch Arbeit und bei Arendt das Aufgehen der persönlichen Identität im Gewebe der Gesellschaft, das auf Arbeit und Herstellen fußt, können als Vorarbeiten zu einer Eingliederung von Tun in die Theorie der Kulturtechniken gelesen werden. Arbeit ist in dieser Lesart eine Synthese von Kulturtechniken, die ihren Ausgang in der Subjektivität des Menschen hat.

Arbeit ist *sui generis* heterogen, eine Zusammensetzung aus vielen verschiedenen Trägern, meist im Zusammenspiel von Subjekt und Objekt. Auch eine monotone Tätigkeit wie das stundenlange Strecken eines Drahtes bei der Stecknadelherstellung bedarf wenigstens einer Aufteilung in kognitive und körperliche Tätigkeiten. Physische, instrumentelle und gegenständliche Mittel ergeben einen generellen Dreiklang der Arbeit, der bei genauerem Hinsehen noch ausdifferenziert werden kann. Arbeit mit Kulturtechniken zu assoziieren, ist keine aus theoretischer Verlegenheit entstandene Umetikettierung, sondern eine Verschränkung von den vielen Formen menschlichen Handelns, das unter „Arbeit“ und den Lebensprozessen firmiert.

Arbeit wird als Arbeit erkennbar, weil eine Reihe von Medien es zulassen. Die wichtigsten Instrumente hierfür sind der Körper mit seinen verschiedenen Arbeitsmitteln und die Objekte der Umwelt, die sich bei ihrer Anwendung zu Arbeitsmedien wandeln.<sup>79</sup> Durch die Verbindung von Körper und Technik entstehen Produkte als dritte Form der Medien, die dann gesellschaftlich und ökonomisch zirkulieren.

<sup>79</sup> Manche technischen Objekte sind bereits so eng mit Tätigkeiten der Arbeit verbunden, dass sie für andere Verwendungen gar nicht mehr in Betracht kommen, wie z. B. ein Hobel, den man auch als Hammer benutzen könnte. Im Sinne Wittgensteins, dass die Bedeutung eines Wortes sein Gebrauch in der Sprache ist, so ergibt sich die Bedeutung eines Instruments durch seinen Gebrauch bei der Arbeit.

Medien machen also Menschen zu Arbeitenden. Sie führen zur Arbeit, indem sie die Bedingungen bereitstellen, unter denen Handlungen Arbeit werden. Arbeit kann Gegenstände in andere, neue Gegenstände transformieren, die Arbeitsschritte prozessieren derartige Umwandlungen, und Produkte speichern die in ihnen zum Vorschein kommende geleistete Arbeit. Lange bevor Arbeit als „Arbeit“ in irgendeiner Form dokumentiert und begrifflich reflektiert wurde, haben Menschen gearbeitet (vgl. Méda 2015: 7ff.), aber zur Durchführung von Arbeit waren sie stets auf Medien angewiesen. Neben den Körpertechniken sind es Zeitmessgeräte und Kalender (im Sinne von *chronos* und *kairos*, vgl. Peters 2015), Apparate und genormte Messinstrumente, Akten und andere Speichermedien, Lochkarten und Notationssysteme, um nur ein paar zu nennen, die Arbeit mess- und ihre Ergebnisse in anderen Medien (Papier, Computersoftware) darstellbar machen. Die Arbeiten von Frederick Winslow Taylor und des Ehepaars Gilbreth sind Klassiker auf diesem Gebiet der Arbeitszeitmessung und Betriebsorganisationsführung geworden (Taylor 1967, Gilbreth 1911, vgl. auch Pias 2002 und Skrandies 2014).

Arbeit als Kulturtechniken zu lesen grenzt sie auch von einer anthropozentrischen Perspektive ab.<sup>80</sup> Die in der Antike geführten Unterscheidungen zur Klassen- und Fertigkeitsdistinktion, *ponos* für den Bauer, den einfachen Arbeiter und Sklaven (und teilweise auch die unteren Handwerkerklassen), *ergon* für das veredelte Werk (wie für einige Gruppen von Handwerkern) und *techné* als das Spezialwissen einiger Besonderer (vgl. Méda 2010: 44ff.), markierten nicht nur den sozialen Stand, sondern stellen auch den Ausführenden der arbeitsamen Tätigkeit in den Vordergrund, den Standesmenschen. Einzig den Sklaven wurden diese Privilegien verwehrt, sie galten als weitgehend rechtlose Arbeitsinstrumente und bildeten einen Grenzfall anthropomedialer Verfassung.<sup>81</sup> Auch einer der ältesten, später religionsbildenden Mythen der abendländischen Zivilisation stellt den Menschen in den Mittelpunkt, als Arbeitenden im Staube seines Angesichts und nicht zuletzt trägt der biblische Welterschaffer selbst in seinem siebentägigen Opus durchaus humane Züge. Das

<sup>80</sup> „Menschen arbeiten“, fasst André Lottmann dies zu Beginn seiner Studie knapp zusammen, der den arbeitenden Menschen in Goethes Wilhelm Meister-Romanen in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt. Vgl. Lottmann 2011: 9.

<sup>81</sup> Der umgekehrt auf neue und trotzdem zirkuläre Entwicklungen aufmerksam macht: Die der Künstlichen Intelligenz, wie z. B. Putzroboter, die man zumindest durch ihre permanente Verfügbarkeit als neue Sklaven betrachtet, obwohl die Maschinen selbst mit diesem Status möglicherweise nichts anzufangen wüssten. Mit dem Thema der Sklaverei befasst sich Kluge auch in einem Text aus den *Gärten der Kooperation*.

bis heute behauptete Gegenteil der Arbeit, die Muße bzw. die Faulheit, ist von der christlichen Auffassung von Arbeitsamkeit geprägt und wird auf den einzelnen Menschen, der sich der Norm entzieht, projiziert. Die Werke der Renaissancekünstler und der dichterischen Originalgenies, von der Sixtinischen Kapelle bis zum Werther, werden vom Kult um ihre Schöpfer getragen. Der Mensch scheint das Maß aller Arbeit und wird es seit der Neuzeit im Zuge einer Fixierung auf den tätigen Menschen im immer höheren Maße, um im 20. Jahrhundert den *homo oeconomicus* auftreten zu lassen, der enorm subjektzentriert, weil im wirtschaftlichen Sinne rational handelnd, als eines der vielen ökonomischen Modelle bis in die 2010er Jahre wissenschaftlich gehalten wird. Die Selbstoptimierungseinsätze und die Präsentationskultur z. B. per Instagram verstärken mitunter diesen Subjektivierungsdrang.

Eine kulturtechnische Rückführung auf ein Gesamtverständnis von Arbeit verdeutlicht, dass die „gesellschaftlichen Selbstverständigungs- und Selbstvergewisserungsprozesse, [die] wir „Kultur“ nennen, (...) an Produktions-, Darstellungs- und Wahrnehmungsbedingungen von Medien(verbänden) geknüpft bzw. etwas härter ausgedrückt: durch diese bedingt“ (Skrandies 2014: 336) sind. Arbeit kann weder aus einer einseitigen Subjektbeobachtung (der Arbeitende) noch auf eine systeminterne Funktionslogik (kapitalwertschöpfender Produktionsfaktor) hin verstanden werden, sondern als eine Form der Kulturtechnik, die andere Kulturtechniken in sich vereint und neue hervorbringt.<sup>82</sup>

## **2.4. Gesamtarbeit**

Arbeit, die verschiedene Vermögen des Menschen im Austausch mit der Umwelt betont, bildet sich im Kollektiv zur Gesamtarbeit. Woher kommt aber dieser in der Alltagssprache so gut wie nie gebrauchte Begriff? In welchem kulturhistorischen Horizont kann man ihn verorten? Wie fügt sich Gesamtarbeit in das Feld der Kulturtechniken ein – ist es mehr als eine als Arbeit kostümierte Kulturtechnik für Gemeinschaften?

<sup>82</sup> Das Darstellen von Arbeit und Medien in literarischen Texten ist im Übrigen so alt wie die Literatur selbst. In Hesiods *Werke und Tage* wird nicht nur die bäuerliche Arbeit (freilich des freien Bauern) wertgeschätzt, sondern auch durch die Hervorhebung des Bauernkalenders als triadisches Bindemittel deuten ein Verständnis medialer Zusammenhänge angedeutet, die Natur und Schrift, Werkzeug und Produktion miteinander in Beziehung setzen (vgl. Ette 2014: 37). Fortgeführt durch Vergils *Georgica*, der die noch stärker zeitliche Dimension der *Werke und Tage* Hesiods in noch mehrfaltige wirtschaftliche, soziale und politische Zusammenhänge bringt. Weitere Zusammenfassungen zum vielfältigen Wesen der Arbeit (auch in ästhetischer Hinsicht) liefern z. B. Grimm 1979, Grimstein 2015, Liessmann 2018 (in Abgrenzung zur Faulheit), Berger 2012, Skrandies 2010 und Eder 2010.

## Gesamtarbeit bei Marx

In *Geschichte und Eigensinn* äußert sich Kluge (und Negt, als Koautor) an zwei Stellen zur Gesamtarbeit, jeweils betitelt: „Widerspruch zwischen individueller und gesellschaftlicher Gesamtarbeit“ im ersten Kapitel, drittes Unterkapitel („Arbeitskraft“) sowie am Ende: „Der durch das Kapital geschaffene realitätsmächtige aber falsche Gesamtarbeiter“ (Kluge 1981a: 102, 1225).<sup>83</sup> Das ursprüngliche Konzept der Gesamtarbeit bzw. des Gesamtarbeiters stammt aber von Karl Marx und Kluge bezieht sich auch im Wiederabdruck des „falschen Gesamtarbeiters“ in den *Maßverhältnissen des Politischen* von 1992 nochmals auf diesen Text.<sup>84</sup> Diese Übernahme bezeugt ein kontinuierliches Interesse an dem Thema. Kluge schreibt, wenn auch nicht mit völliger Sicherheit, Marx die Autorschaft an dem Begriff zu: „Der Begriff des Gesamtarbeiters taucht *wohl* [Anmerk .d. Verf.] zum ersten Mal bei Marx auf“ (Kluge 1992: 103).

Marx benutzt den Begriff des Gesamtarbeiters vor allem im ersten Band von *Das Kapital* (vgl. Berger 2004) verstreut, da Marx Band zwei und drei seines Hauptwerks nicht mehr abschließen konnte und dazu vor allem Manuskripte im Nachlass hinterließ.<sup>85</sup> Der Begriff scheint bei Marx keine substantielle Bedeutung, wie z. B. die sehr häufig vorkommenden Ausdrücke wie „Fetisch“, „Ware“, „Geld“ oder „Akkumulation“, zu haben und ist auch in den Glossaren einschlägiger Sekundärwerke nur selten zu finden. Er muss aber dennoch von Rang für das Verständnis der soziophilosophischen Dimension des Werks von Karl Marx sein<sup>86</sup>: „Die Konzeption des Gesamtarbeiters ist der Scheitelpunkt der politischen Ökonomie des Kapitals (...)“ (Kluge 1992: 106). Wenn also nach

<sup>83</sup> Eine Wiederaufnahme mit kleinen Veränderungen findet dieses Kapitel in *Maßverhältnisse des Politischen* (Kluge 1992). In dieser editorischen Gestalt geht es dann auch in *Der unterschätzte Mensch* ein. Durch solche Wanderbewegungen von Werkteilen und Begriffen bezieht Kluges Werk einen fragmentarischen Charakter im Sinne eines *work in progress*.

<sup>84</sup> Wie eine direkte Übernahme des Gesamtarbeiter-Begriffs ohne Reflexion seiner Semantik aussehen kann, zeigt Maurischat 1968. Es wird zwar auf Komponenten wie Arbeitsteilung und Kooperation zur Hervorbringung des gesellschaftlichen Gesamtarbeiters hingewiesen, letzterer aber wird als selbstverständlich angegeben. Zur Verteidigung von Maurischat sollte allerdings erwähnt werden, dass es sich um eine Publikation zum 100. Jahrestages der Erstausgabe des *Kapitals* 1967 handelt, die an der Leipziger Karl-Marx-Universität gefeiert wurde. Gensior (1979) lotet dagegen bereits sozialwissenschaftliche Perspektiven des Begriffs aus.

<sup>85</sup> Vgl. auch die digitale Neuherausgabe der MEGA der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften: <http://megadigital.bbaw.de/index.xql>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>86</sup> Weder im „Marx und Engels-Lexikon aus den 1980er Jahren noch in der Neuauflage von 2013 gibt es einen speziellen Eintrag zur „Gesamtarbeit“. Auch unter nahestehenden Begriffen wie 'Arbeit', 'Gesellschaft' oder 'Geschichte' taucht Gesamtarbeit als Begriff nicht auf. Vgl. Lotter u.a. 2013 oder Löw 1982.

Aussage Kluges Marxens Theorie mit dem Gesamtarbeiter und der Gesamtarbeit steht und fällt, stellt sich die Frage, was Marx unter dem Begriff versteht.

Im 1. Kapitel über die Ware nennt Marx die Gesamtarbeit das „naturwüchsige[s] System der gesellschaftlichen Theilung der Arbeit“ (Marx 1989: 102) sowie ein „gesellschaftliches Verhältniß der Producenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existirendes gesellschaftliches Verhältniß von Gegenständen. Durch dieses quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waaren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge“ (ebd.: 101) Und weiter:

„Gebrauchgegenstände werden überhaupt nur Waaren, weil sie Produkte von einander unabhängig betriebener Privatarbeiten sind. Der Komplex dieser Privatarbeiten bildet die gesellschaftliche Gesamtarbeit ||42| Da die Producenten erst in gesellschaftlichen Kontakt treten durch den Austausch ihrer Arbeitsprodukte, erscheinen auch die spezifisch gesellschaftlichen Charaktere ihrer Privatarbeiten erst innerhalb dieses Austausches. Oder die Privatarbeiten bethätigen sich in der That erst als Glieder der gesellschaftlichen Gesamtarbeit durch die Beziehungen, worin der Austausch die Arbeitsprodukte und vermittelt derselben Producenten versetzt“ (ebd.: 101f.).

Die Personifikation der Gesamtarbeit, den Gesamtarbeiter, fasst er als „der aus Detailarbeitern kombinirte Gesamtarbeiter“ (ebd.: 341) auf:

„Das Produkt verwandelt sich überhaupt aus dem unmittelbaren Produkt des individuellen Producenten in ein gesellschaftliches, in das gemeinsame Produkt eines Gesamtarbeiters, d. h. eines kombinirten Arbeitspersonals, dessen Glieder der Handhabung des Arbeitsgegenstandes näher oder ferner stehen. Mit dem kooperativen Charakter des Arbeitsprocesses selbst erweitert sich daher nothwendig der Begriff der produktiven Arbeit und ihres Trägers, des produktiven Arbeiters. Um produktiv zu arbeiten, ist es nun nicht mehr nöthig, selbst Hand anzulegen; es genügt, Organ des Gesamtarbeiters zu sein, irgend eine seiner Unterfunktionen zu vollziehn. Die oben ursprüngliche Bestimmung der produktiven Arbeit, aus der Natur der materiellen Produktion selbst abgeleitet, bleibt immer wahr für den Gesamtarbeiter, als Gesammtheit betrachtet. Aber sie gilt nicht mehr für jedes seiner einzelnen Glieder, einzeln genommen“ (ebd.: 483f.).

Um dieser Sammlung von Textstellen zur Gesamtarbeit zusätzlich Kontur zu verleihen, hilft eine frühe Schrift aus dem Umkreis des *Kapitals*. Johann Most, der

1876 eine nach heutiger Auffassung populärwissenschaftliche Kurzversion in Auszügen dieses Werks verfasst hat, schreibt dort<sup>87</sup>:

„(...) allein die spezifische Maschinerie der Manufakturperiode bleibt der aus vielen Theilarbeitern kombinierte *Gesamtarbeiter*. Von den einzelnen Arbeitern haben da einige mehr Kraft, andere mehr Gewandtheit, noch andere mehr geistige Aufmerksamkeit zu entwickeln, Fähigkeiten, zu denen die Eigenschaften spezifisch ausgebildet werden. Der Gesamtarbeiter hingegen besitzt alle Eigenschaften, die zu den verschiedenen Theilarbeiten erforderlich sind und führt jede derselben durch ein ausschließlich für sie bestimmtes Organ aus“ (ebd.: 756).

Mit der Gesamtarbeit hat Marx eine Abstraktion geschaffen, die die vielen konkreten Tätigkeiten einer arbeitsteiligen Gesellschaft in einem Wort versammelt. Interessiert bemerkt er, wie sich die Gesamtarbeit ihrem Wesen nach sogar verselbstständigt, als ob die Vielfalt von Waren und Arbeitsvorgängen wie von Geisterhand gemacht werden. Was später einmal unter dem auch nicht ganz unumstrittenen Terminus Bruttosozialprodukt Eingang in Wirtschaftslexika finden sollte, denkt Marx noch von der Arbeitsseite her. Gesamtarbeit und Gesamtarbeiter sind zwei Erscheinungsformen desselben Prinzips, das als abstrakte Struktur auf verschiedene Phänomene angewandt werden kann, solange sie für Marx im Bereich der Produktion bleiben – der Gegenbegriff zur Gesamtarbeit ist bei Marx das Gesamtkapital. Ein ganzer Betrieb ist z. B. ein Gesamtarbeiter, sofern die auf der Produktionsseite geistig wie körperlich verschiedenen Fähigkeiten zum Einsatz kommen. Zum einen ist der Gesamtarbeiter also die Summe arbeitsteiliger Eigenschaften, wie die Rede vom Organ und den Kombinationen von Tätigkeiten nahelegt. Wenn Marx es als naturwüchsig bezeichnet, dann meint er damit: unvermeidbar für komplexe Gesellschaften. Zum anderen, und dies ist der wichtigere Punkt, gehört die Zirkulation der durch die Gesamtarbeit produzierten Waren ebenso dazu. Marx misst diesen Austauschverhältnissen sogar eine erkenntnisleitende Dimension bei: „In Marxens Worten: Indem die Menschen ihre verschiedenartigen Produkte einander im Austausch als Werte gleichsetzen, setzen sie ihre verschiedenen Arbeiten einander als menschliche Arbeit gleich. Sie wissen das nicht, aber sie tun

<sup>87</sup> Marx muss an der Broschüre nicht unwesentlich mitgeschrieben haben. So lautet es in einem Brief vom 14. Juni 1876 an den seit 1852 in den USA lebenden Brieffreund, Musiklehrer und Kommunisten Friedrich Adolph Sorge: „Schicke Dir zugleich die von mir verbesserte Ausgabe des Most; habe mich nicht genannt, weil ich sonst noch mehr hätte daran ändern müssen (das über Wert, Geld, Arbeitslohn und manches andere habe ich ganz streichen und statt dessen eigenes hineinsetzen müssen).“ (Marx 1966: 183).

es' (...) Der Tausch fundiert die zentrale Aufbaukategorie der logozentrischen abendländischen Episteme: die der Identität.“ (Hörisch 2011: 44f.). Identität meint in diesem Fall die Identifikation von Tatsachen und von Ereignissen, die in der Feststellung von „es gibt“ münden, und zwar Tauschformen, die nicht nur wechseln, sondern dabei auch neue Tatsachen produzieren, wie z. B. die Äquivalenz von Tätigkeiten oder Produkten, die „für sich“ grundverschieden sind<sup>88</sup>. Niklas Luhmann modernisiert dieses Identitätsverständnis zusätzlich: „Im operativen Konstruktivismus muss [...] der logische Satz der Identität umformuliert werden. Er lautet dann nicht mehr ‚A ist A‘, sondern ‚wenn A dann A‘. Damit ist gesagt, dass die Identität nur in operativen Sequenzen konstituiert werden kann. Jede Wiederholung muss das Wiederholte identifizieren und dabei *kondensieren* auf das, was aus dem vorigen Kontext übernommen wird. Und sie muss diese Identität konfirmieren, also sicherstellen, dass sie auch zu einem anderen Kontext passt“. (Luhmann 2002: 73) Der Tausch, für Marx eine der zentralen ökonomischen Handlungen, ist *sui generis* reziprok. Im Rahmen der gesellschaftlichen Gesamtarbeit verwendet Marx zur Einordnung dafür Körpermetaphern – die Rede von der „Lebenszeit“ des Arbeiters, die in einem Produkt steckt, deutet darauf hin.

Die Gesamtheit dieser Produkte ergibt die Gesamtarbeit, in der die Menge der Produkte nicht isoliert stillstehen, sondern durch den Tausch die Gemeinwesen in Bewegung bringen. Marx spricht von „Gliedern der gesellschaftlichen Gesamtarbeit“ (ebd.102), die wie bei einem Körper ineinander übergehende Abläufe herstellen müssen, um zu „leben“. Solche Abläufe sind der Austausch, der in seiner Rekursivität ein „aufeinander abgestimmt sein“ benötigt:

„Der Gesamtarbeiter besitzt (...) alle produktiven Eigenschaften in gleich hohem Grad der Virtuosität und verausgabt sie zugleich auf's ökonomischste, indem er all seine Organe, individualisiert in besondern Arbeitern oder Arbeitergruppen, ausschließlich zu ihren spezifischen Funktionen verwendet). Die Einseitigkeit und die Unvollkommenheit des Theilarbeiters werde zu seiner Vollkommenheit als Glied des Gesamtarbeiters)<sup>89</sup>“ (ebd.: 345)

<sup>88</sup> Vgl. zum größten aller Äquivalenzproduzenten Hörisch 2004a, der die Verknüpfungen von Geld und religiöser Symbolik unter medialer Betrachtung vornimmt. Hörisch baut mit *Man muss dran glauben* dann darauf unter Berücksichtigung des Primats der Finanzökonomie auf (Hörisch 2013). Vgl. zusätzlich den Artikel *Geld* in Hörisch 2014.

<sup>89</sup> Die unvollständige Klammersetzung im Zitat folgt dem Original.

Eine Vollkommenheit der Glieder ist dann gegeben, wenn zwischen zwei Gliedern ein gegenseitiger Transfer stattfindet, den besagten Tausch. Auf Makroebene stellt die Gesamtarbeit Artikulationen zwischen den einzelnen Systemen der Gesellschaft her – eine Metaphorik Marxens mit Neigung zum Grundvokabular der Kulturtechnik. Der Scharnierbegriff für die Kompensation von schwächeren Gliedern im Abgleich mit den stärkeren ist für Marx – und übrigens auch für Kluge – der der Kooperation, die Marx im vierten Abschnitt des *Kapitals* aufgreift.

Kooperation ist für Marx ambivalent. Sie kann als Gemeinschaftsleistung, wenn auch unter ungerechten Herrschaftsverhältnissen, kulturelle Wunder vollbringen: „Kolossal zeigt sich die Wirkung der einfachen Kooperationen in den Riesenwerken der alten Asiaten, Aegypter, Etrusker u. s. w.“ (ebd.: 331). Auch wenn es Ungerechtigkeiten gab, wusste dennoch jeder Arbeiter in der Antike immerhin, wo sein Platz in dieser Gesellschaft war. Der moderne Kapitalismus aber setzt auf den „flexiblen Menschen“ (Sennett), den freien Lohn- und Zeitarbeiter, der mit dem Kapital kooperieren muss und dadurch in ein Zwangsverhältnis gerät. Die Kooperationen in der Gesamtarbeit, aus der sich „die Wirtschaft“ mit ihren Bewegungsgesetzen ergibt, stehen also in einem inneren Widerspruch aus Kapital und Arbeit. Selbst wenn sich alle Arbeitstätigkeiten zur Gesamtarbeit addieren, bleiben sie in der Lesart des *Kapitals* abhängig vom Kapital, das Arbeit letztlich in ihrer Substanz entwertet.

Marx' Arbeitsbegriff in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* war bereits ganzheitlich angelegt, sofern es die ökonomischen Bedingungen erlauben. Beeinflusst von den philosophischen Ausführungen seines Lehrers Hegel zu Arbeit übernimmt er auch dessen Gedanken von der essentiellen Bedeutung der Arbeit für den Menschen, dessen Erhalt als Gattungswesen sie kulturell fundiert. Schon bei Hegel war der Entfremdungsgedanke vorgedacht. Diese „Entäußerung“ des Menschen „im Formieren der Welt“ (Löwith 1995: 286) spinnt Marx mit dem Zusatz „Vergegenständlichung“ (Marx 2009: 84, vgl. darin auch Quante: 235ff.) fort und erweitert ihn mit einem ökonomisch grundiertem Entfremdungsbegriff. Dass überhaupt Arbeit und Entfremdung zusammenhängen, ergibt sich für Marx aus der inneren Logik einer Waren(überschuss) produzierende Marktwirtschaft.

Die Entfremdung der Arbeit, dieser so wichtigen Ausübung des Menschen für sich als Mensch, wirkt über den einzelnen Arbeiter hinaus auf die Gesellschaft ein, weil diese arbeitsteilig ist und auch die Arbeitskraft zur käuflichen Ware wird. Je komplexer eine Gemeinschaft wird, desto notwendiger wird sie

arbeitsteilig, um die Versorgung aller zu gewährleisten – Marx ordnet sogar den Geschlechtsakt der Arbeitsteilung unter, bei dem jeder seinen zum Fortbestehen der Gesellschaft notwendige Aufgabe erfüllt. Die Entfremdung durch Arbeit wird durch die Arbeitsteilung nicht aufgehoben, sondern kann im Gegenteil diese noch verstärken, wenn nämlich die Tätigkeit dafür monoton ist und so der Arbeiter sich nicht vom schöpferischen Gefühl her wertvoll fühlt, sondern maschinenartig die Arbeit verrichtet. Dadurch entsteht nicht nur die Entfremdung vom durch die Arbeitskraft entäußerten Produkt, sondern auch die Tätigkeit selbst, die ja bereits eine Entfremdung aufgrund der Fremdproduktion für jemand anderen ist, wird noch fremder als sie es ohnehin schon ist. Eine solche Spirale der Entfremdung durchdringt bald auch das soziale Band zwischen den Menschen und sorgt für eine Kompensationsfetischierung von Waren und Geld, die wiederum kulturtechnisch im Rahmen animistischer Techniken relevant werden können.

### Kluges Begriff der Gesamtarbeit

Eine Gesellschaft, in der das Kapital das einzig bestimmende Leitprinzip für die ökonomische und soziale Lebensführung darstellt, droht ihre Mitglieder im Sinne einer sich selbstreferentiell vermehrenden Kapitalschöpfung zu instrumentalisieren. Ab einer bestimmten sozialen Ausgangssituation darf man arbeiten, wenn man sich an die Regeln der Vermehrung der Macht- und Geldverhältnisse hält.<sup>90</sup> Arbeit, die konkret bei ihrer Herstellung im Prozess der Vergesellschaftung als Arbeit und als Produkt abstrakt wird, erhöht die Entfremdungserfahrung. Für die gesellschaftliche Gesamtarbeit bedeutet dies im Hinblick auf Marx: Sie ist die Summe aller Arbeitsprozesse einer auf Akkumulation ausgerichteten Gesellschaft, die den eigentlichen Träger ihrer Grundfesten permanent mit ihren kapitalistischen Ansprüchen überfordert. An dieser gemeinschaftszersetzenden Eigenschaft von Kapital und Gesamtarbeit setzt Kluge wieder an.

Marx beobachtete das Kapital als Hauptproduktionsfaktor der Gesellschaft. Der „Kapitalfetisch“ (Kluge 1992: 104) – und man kann diese Denkweise auch seit den 1990er Jahren bis mindestens zur Finanzkrise 2008 nachverfolgen – hat es geschafft, Arbeit als dessen Antipode so umzuprogrammieren, dass Arbeit zum

<sup>90</sup> Die biopolitischen Werkzeuge einer Arbeitsgesetzgebung nach dem Prinzip „fordern und fördern“ machen dies deutlich, bei der mit dem Verfassungsgericht gestritten wird, inwiefern Sanktionen mit Wirkung auf Psyche und Körper des Einzelnen mit dem Grundgesetz vereinbar sind. Zur Körperlichkeit von Arbeit bietet auch der französische Schriftsteller Edouard Louis mit *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) gegenwartsliterarisch Anschauliches.

Agenten des Kapitals wurde. Kluge und Negt lesen bei Marx in foucaultscher Manier eine solche Diskursverschiebung von Arbeit/Kapital zu Kapital/Kapital. Das zweite Kapital ist eigentlich Arbeit, die durch moderne Wortschöpfungen wie z. B. Humankapital, das Aufgehen des Arbeitenden im Kapital zumindest sprachlich schon eingelöst hat.

Durch diese Art von „Übernahme“ ergeben sich nun Spannungen, denn das Arbeitsvermögen der Menschen erlaubt Kluge zufolge kein komplettes Aufgehen im Kapital. Sowohl der Einzelne, vor allem aber auch Kollektive lassen sich als Tätige nicht vollständig kapitalisieren, es bleibt immer ein Rest Widerstand, selbst in totalitären Systemen. Das Bedürfnis nach einer polysensualen Tätigkeit wie Marx es in den „humanistischen“ Ökonomisch-philosophischen Manuskripten (vgl. Schmidt am Busch 2016: 297) beschrieb und der Wille zur freien, unentgeltlichen Kooperation des gemeinschaftlichen Menschen (z. B. in der Pflege eines Angehörigen) bilden laut Kluge natürliche Gegenkräfte gegen eine Vereinnahmung des Kapitals: „Something there is that doesn't love a wall“, wie es in einem Vers von Robert Frost heißt.<sup>91</sup>

Legt man die Konzepte der Gesamtarbeit bei Marx und Kluge/Negt übereinander, geben sich folgende Synergien zu erkennen: Kluge und Negt betonen eine „Entleerung des einzelnen Arbeitsvermögens“ (Kluge 1992: 106), d. h. des arbeitenden Individuums durch eine Diskurshoheit des Kapitals. Arbeit hat für das Kapital zu funktionieren und nicht umgekehrt; Arbeit hat die Souveränität des Kapitals im Produktionsprozess und in der Erschaffung der alles umgebenden Warenwelt zu verkörpern. Einer solchen Selbstgefälligkeit des Kapitals stellt Kluge eine „*Neukombination des Gesamtarbeiters*“ und eine „Republik der Arbeit“ (ebd.: 109) gegenüber. Das Programm dafür ist eine „*politische Ökonomie der Arbeitskraft*“ (ebd.: 110), das sich wie eine linkspolitische Propädeutik für Kulturtechniken liest:

„Da das Kapital die Arbeitskraft auf die abstrakte Verausgabung reduziert, entsteht ein mehr oder weniger einheitliches Erkenntnisobjekt; es gibt nur *eine* politische Ökonomie des Kapitals, nur *ein* Bewegungsgesetz der kapitalistischen Produktionsweise. Ganz anders verhält es sich

<sup>91</sup> Das Medium für den Widerstand, der Arbeit immun gegen eine komplette Vereinnahmung des Kapitals macht, ist bei Kluge Eigensinn. Dieser ist, wie Christoph Streckhardt schreibt, kein „Identitätszeichen eines Individuums (...), sondern ein Phänomen *subjektiv-objektiver Beziehung*“ (Hervorh. im Original) (Streckhardt 2016: 385). In ihm stecken die Reserven gegen die Wirklichkeit (nicht realisierte Wünsche, Emanzipationsvermögen). Solche in Gestalt der Gesamtarbeit auftretenden kollektiven Widerstandspotentiale dienen für eine Neubestimmung des gesellschaftlichen Arbeitsvermögens.

bei der politischen Ökonomie der Arbeitskraft; da es hierbei nicht um einfache Beschreibungen von Fähigkeiten oder um die von Subjekten abgespaltenen objektiven Bewegungsgesetze geht, sondern um *zwei* Aspekte, nämlich den subjektiven und den objektiven gleichzeitig, enthält *jede* durch Äußerung und Entäußerung des gesellschaftlichen Arbeitskraft hervorgerufene Subjekt-Objekt-Beziehung ein spezifisches Bewegungsgesetz.“ (Kluge 1992: 110).

Kluge erwähnt an dieser Stelle sehr genau die Wechselbeziehung von Individuum und Umwelt, die aus der Sicht der Kulturtechnik unter Einfluss von Medien subjektiv-objektiv die erwähnten Bewegungsgesetze prozessieren.<sup>92</sup> Einer abstrahierenden Einseitigkeit des Kapitals setzt Kluge die Vielfältigkeit von tauschintensiven Arbeitspraktiken entgegen. Man muss bei solchen Arbeitspraktiken nicht nur an Werkbänke oder Anwaltskanzleien denken. Die politische Ökonomie der Arbeitskraft verhandelt für Kluge die Leerstellen der politischen Ökonomie des Kapitals von Marx. Arbeit ist bei Kluge noch viel umfassender gedacht als bei Marx, dessen Arbeitsbegriff der Pariser Manuskripte ja bereits über die Industrieproduktion hinausgeht. Die mannigfaltigen Lebenszusammenhänge, die sowohl in Menschen als auch in den Waren („Lebenszeit“) stecken, bilden den Bezugsrahmen von Arbeit als Gesamtarbeit:

„Von der Produktionsseite aus gesehen kann man sagen, dass diese Form allgemeiner Arbeit eine ursprüngliche synthetische Einheit darstellt, ein sinnlich-übersinnliches Universum von Tätigkeiten, das den vom Kapital zusammengefügt Gesamtarbeiter ausmacht. Es ist ein Kollektiv-Ich als Vermögen, als reine Tätigkeit, dessen Einheit, vom Standpunkt der wirklichen Subjekte aus betrachtet, nichts Empirisches an sich zu haben scheint“ (ebd.: 124f.)

Nicht direkt erfahrbar, d. h. nicht empirisch ist diese Arbeit, weil das Universum der Tätigkeiten sich aus so vielen materiellen und immateriellen (geistige Tätigkeiten) Elementen zusammensetzt, so dass die Gesamtarbeit sich wie von Zauberhand zu realisieren scheint. In dieser Hinsicht ähnelt Kluges Gesamtarbeitsbegriff unter den Vorzeichen eines erweiterten Arbeitsbegriffs der Abstraktion von Marx. Mit der Gesamtarbeit will Kluge auch keine Auslöschung des Kapitals, sondern durch eine Neubewertung von Arbeit einen Kontrapunkt zum Kapital setzen. Ein „kalter“ Kapitalismus droht nach thermischen Gesetzen

<sup>92</sup> Hartmut Winkler weist auf die Prozesse von Tausch, Zirkulation, Diskurs und Medialität in zwei bemerkenswerten Veröffentlichungen hin. Vgl. Winkler 2004 und 2015.

irgendwann zu erstarren, Kluges politische Ökonomie der Arbeitskraft visiert den Ausgleich durch Wärme an.<sup>93</sup>

Der Miteinbezug von Tätigkeiten aller Art und der Anknüpfungspunkt eines Arbeitsbegriffs an die Kulturtechniken provoziert unter Einbeziehung der Kollektivität gesamtgesellschaftlicher Arbeitserlebnisse die Frage nach einer politischen Dimension von Gesamtarbeit und Kulturtechniken. Kulturtechniken des Kollektiven wären aus dieser Sicht nicht bloß ein Sammelsurium für kulturerzeugende Operationen unter medialen Bedingungen, sondern die Gesamtarbeit entfaltet die handlungstheoretischen Prämissen der Kulturtechniken von apparativen Verfahren hin zu Techniken der Gemeinschaftsbildung, von den interkulturellen Verzweigungen, von Mitteln der Verständigung, von gemeinschaftlichen Herausforderungen. Arbeit, Tausch und Interaktion könnten Parameter für eine solche politische Ökonomie der Kulturtechniken sein. Ein Amalgam aus Kluges marxistisch beeinflusster Arbeitstheorie und den Theorien zu Kulturtechniken könnten Analyseinstrumente bieten, die für die Bestimmung kollektiver Identitäten produktiv sind. Wie aber lässt sich dies mit den konzeptuellen Bedingungen von Kluges Theoriearbeit vereinbaren? Inwiefern kann man bei Kluge selbst von Kulturtechniken sprechen und wie ließe sich eine politische Lesart von Kulturtechniken begründen?

<sup>93</sup> Für einen Vergleich mit Kluges Wärmeverständnis vgl. Kluge 2009a: 13'10-13'25.

### 3. KLUGES THEORIEARBEIT (THEOROS)

Üblicherweise werden im akademischen Betrieb Theorie und Poesie voneinander getrennt. Das Reich der Ideen erklärt das Reich der Dinge, der abstrahierende Überbau löst sich bei guter Versorgungslage vom Unterbau und legt dessen Strukturen aus. Bei Brecht findet dies eine ironische Bestätigung vor polithistorischer Kulisse:

„(...) dass das Volk  
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe  
Und es nur durch verdoppelte Arbeit  
Zurückerobern könne. Wäre es da  
Nicht doch einfacher, die Regierung  
Löste das Volk auf und  
Wähle ein anderes?“ (Brecht 1997: 404)<sup>94</sup>

In Bezug auf sein Überleben nach dem Bombenangriff 1945 formuliert Kluge Brechts Aperçu dann so:

„Die Strategie von oben kennen sie ja. Unser Groß-Deutschland ist oft von einer Strategie von oben regiert worden. Die Geschichte des deutschen Eisenbahnwesens unter Bismarck ist eine Strategie von oben. Was Bomberkommandanten ausführen, was heute im Militärjargon allseitig diskutiert wird, sind Strategien von oben. Sie können mir glauben und wissen es auch selber, Strategie von oben hilft nichts, wenn wir im Keller sitzen und bombardiert werden. Gemeinsam Vorräte an *Strategie von unten* zu entwickeln mit zäher Geduld – und ich kann Ihnen versichern, es gibt sie, die Strategie von unten – das würde was nützen.“ (Kluge 1987: 43)

Setzt man für „oben“ und „unten“ Theorie und Praxis ein, dann merkt man, dass Alexander Kluge eine strikte Trennung der beiden für wenig förderlich hält und stattdessen auf deren Komplementarität setzt. Auch Theorie, so einer der Titel seiner Filme, trägt „poetische Kraft“ in sich.<sup>95</sup> Wortgeschichtlich geht „Theorie“ auf *theoria* zurück, was mit „Schau des Göttlichen“ übersetzt werden kann (vgl. Langer 2004: 57). Da es auf der einen Seite etwas zu sehen gibt, muss es auf der anderen die geben, die sehen. Ein solch Schauender wurde im antiken Griechenland Theoros genannt. Ein Theoros hatte eine privilegierte Position inne.

<sup>94</sup> Brecht schrieb dieses Gedicht anlässlich der Niederschlagung der Arbeiterproteste vom 17. Juni 1953.

<sup>95</sup> Nachzulesen in Kluge 2009b:180 und 2017a: 58. In den *Gärten der Kooperation* gibt es ebenfalls dazu ein Artikel, darüber hinaus hat Kluge für seine Wiener *Pluriversum*-Ausstellung (06. Juni 2018 bis 30. September 2018) im Belvedere-Museum den Titel als Zusatz gewählt: [https://www.belvedere.at/bel\\_de/ausstellung/alexander\\_kluge](https://www.belvedere.at/bel_de/ausstellung/alexander_kluge). [Stand: 04.01.2019] - Vgl. zur Grundfrage von „Was ist Literatur“ Eagleton 1997: 1-18 sowie Schneider 2013.

Ihm wurden Aufgaben wie Verkündigung von Orakelsprüchen, Teilnahme an Festen anderer Stämme, kultische Aufgaben oder Festteilnehmer zugeteilt, heute würde man sagen Nachrichtenvermittlung, Diplomaten­tätigkeit, Verfahrensleitung oder Zuschauer. Eine der besonderen Aufgaben hatte er als Entsandter seiner Polis bei Besuchen einer anderen Polis oder gar Landes, um dort in einer herausragenden und von der Politik unabhängigen Beobachterrolle die Verfahrensordnung zu kontrollieren. Der Theoros prüft die Infrastruktur vor Ort, immer auch mit kritischem Blick auf die eigene Delegation: Finanzen, Kommunikation, Gewohnheiten. Sind die pekuniären Bedingungen beider Seiten ausgeglichen? Entsprechen die Dokumente den Vereinbarungen? Kann man zwischen den Traditionen der beiden Verhandlungspartner Übereinstimmungen herstellen? Es geht dem Theoros um Überblick und Maß, um Verstehen (als Übersetzer zwischen den beiden Gruppen) und interne Zusammenhänge. Seine Rückmeldung an die Vertreter der eigenen Polis kann entscheidenden Einfluss auf die Verhandlungen haben. (vgl. dazu auch Kluge 2017a: 162) Der Theoros ist ein Mittler, jemand der für Verständigung sorgt. Durch seinen Einsatz kann eine Theorie der Poetik zu einer Poetik der Theorie ganz im Sinne von Kluge werden, denn „Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen“ (Vogl 2010: 14).

### ***3.1. Kluge und die Theorie***

Auf dem Feld der Theorie hat man es bei Alexander Kluge mit zwei Bereichen zu tun: Es gibt Kluges Theoriewerke und es gibt theoretische Ausführungen zu Kluge, deren Autoren er vereinzelt aufgreift und zu Protagonisten in seinen Erzählungen macht, wie z. B. Wolfram Ette oder Joseph Vogl. Eine strikte Trennung zwischen Theorie und poetischem Werk findet weder bei Kluge noch bei seinen Kritikern statt, was sich auch konkret in den literarischen Arbeiten Kluges zeigt – auf Erzählungen zu Chicagoer Schlachthöfen und einer Klimakonferenz folgen z. B. Kommentare zu Kant und Hegel, um, unterbrochen von einer Bankiersgeschichte, mit einem Kommentar zu Alfred Sohn-Rethel fortzusetzen, worauf es dann wieder mit einer Geschichte über ein Liebespaar weitergeht (vgl. Kluge 2012a: 414-418). Wie sagt Kluge: „Eine von mir mit am höchsten geachtete Art der Poetik ist die Philosophie. Aber: Ich achte sie und übe sie selbst nicht aus.“ (Streckhardt 2016: 353) Was heißt aber Kluge als Theoretiker zu lesen? Was ist prägend für sein Denken?

In Kluges Werk nehmen Begriffe eine wesentliche Position ein. Christoph Streckhardts Beitrag „Kleines Kugellexikon“ (vgl. Kluge 2017b:150) in

*Pluriversum* ist nicht nur ein Anagramm des Namens, sondern bildet auch dessen „Arbeit am Begriff“ (Hegel) ab.<sup>96</sup> Neben Kluges werkinternen Glossaren liefert Streckhardt als erster Interpret einen terminologischen Reiseführer (vgl. z. B. Kluge 2011 und Streckhardt 2016). Solche Glossare täuschen allerdings eine klare begriffliche Ordnung vor, denn die gibt es gerade nicht. Kluges Schriften, vor allem z. B. *Geschichte und Eigensinn* als eines der *opera magna*, sind gegen eine kühle Systematik gebügelte Werke. Eine kulturtechnische Affinität bezieht Kluges theoretisches Schaffen aus dem Vokabular, das er dafür bereithält. Mit „Suchbegriffen“ (vgl. Kluge 2001a), von denen einige den Rang von Evergreens, andere wiederum den von Satelliten haben, durchwandert er die „Kartographie“ der Denkschulen.

Kluges Theorie hat den Vorteil, dass man sie nicht eins zu eins mit den Begriffen ausbuchstabieren muss, sondern es sich organisch erschließen kann. Man kann mit dem „Aggregat Leben“ (Ette 2010) beginnen. Das Leben reicht von kleinsten zellulären Einheiten bis zum Sonnenstaub, es existieren Kreaturen und Dinge, sie lassen sich astro- und quantenphysikalisch zurückverfolgen und der Mensch ist das aller Kenntnis nach bisher am meisten darüber reflektierende und eingreifende Lebewesen. Für den auch an Kosmologie interessierten Kluge funktionieren diese vielen millionenfachen Makro- und Mikrowelten über einen Energietransfer, den er mit dem Wort „Gefühl“ versteht.<sup>97</sup> Gefühle prozessieren Unterscheidungen, die fundamentalste ist die zwischen heiß und kalt, die für Kluge bis in die 37 Grad warmen Urmeere zurückreicht, deren Äquivalenz er in der menschlichen Körpertemperatur bestätigt sieht. Kluges Gefühlsbegriff lässt sich auf den Menschen bezogen weniger mit Sentimentalität denn mit einer Mischung aus Instinkt und menschlichen und sozialen Grundbedürfnissen übersetzen.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Der Begriff geht wiederum auf die von Kluge gebräuchlichen Wörter „Kugelfilm“ und „Kugelbuch“ zurück, die als „Metapher für eine die konstellative Ästhetik ideale, da vielpolige, infinite, nicht-lineare und somit nicht-schicksalhafte Darstellungsform [steht],“ "die sich erst im digitalen Medium verwirklichen lässt (bzw. durch Verknüpfung von analog und digital (...))“ (Streckhardt 2016: 406).

<sup>97</sup> Bei solchen Großbegriffen muss man bei Kluge in der werkgesamten Verwendung äquivalent zu den Fokussierungen und Defokussierungen im Übrigen immer in Abstufungen denken, will heißen: Die Gefühle finden sich auch in anderen Kontexten wieder. Man kann hierbei in Sachen Filmmacher Kluge auch an die verschiedenen Kameraeinstellungen und Bildgrößen denken. Im narratologischen Jargon wäre auch an Fokalisierung zu denken. Wolfram Ette übersetzt den etwas esoterisch klingenden Begriff „Gefühl“ in den systemtheoretischen bzw. kybernetischen der Selbstregulierung. Vgl. Ette 2010: 164f.

<sup>98</sup> Vgl. Kluge 2009a, 24'18-24'57.

Typisch für den Kosmos wie für das Leben sind permanente Entwicklungsprozesse, oder auch: Metamorphosen. Kluges „Kombattanten“ (vgl. Reichmann 2009: 20) in seinem künstlerischen Tun sind hierbei u. a. Montaigne, Kleist oder Benjamin, aber kaum ein Autor erhält so viel Aufmerksamkeit in seinen Äußerungen wie der römische Dichter Ovid, der Verfasser der *Metamorphosen*. Metamorphosen, „große am Mittag und kleine am Abend“<sup>99</sup> verkörpern das die wirklichen Verhältnisse strukturierende Prinzip der Bifurkation. Eigentlich in der Mathematik gebräuchlich und von Michel Serres umgeprägt<sup>100</sup>, bezeichnet die Bifurkation das den Dingen und Ereignissen innewohnende Geheimnis, welchen Verlauf sie auf ihrem Lebensweg nehmen werden (man könnte auch Kontingenz sagen). Gabelungen, Scheidewege, Wegkreuzungen stehen für Bifurkationen (vgl. auch Kluge 2011: 314).<sup>101</sup> Das „Bi“ der „furkation“ weist dabei auf die jedem Ereignis und jeder Kultur eingeschriebene Binaritätsgesetz hin: Am Anfang steht eine zweiteilige Unterscheidung: „innen/außen, rein/unrein, heilig/profan, Sprache/Sprachlosigkeit, Signal/Rauschen“ (Siegert 2011: 100). Robert Frost illustriert die Bifurkation in seinem berühmten Gedicht *The Road Not taken*:

„Two roads diverged in a yellow wood,  
 And sorry I could not travel both  
 And be one traveler, long I stood  
 And looked down one as far as I could  
 To where it bent in the undergrowth  
 (...)  
 I shall be telling this with a sigh  
 Somewhere ages and ages hence:  
 Two roads diverged in a wood, and I—  
 I took the one less traveled by,  
 And that has made all the difference.“<sup>102</sup> (Frost 1995: 103)

<sup>99</sup> In memoriam Friedrich Kittler (Kittler 1986: 3), der trotz unterschiedlicher ästhetischer und politischer Auffassungen ein Bewunderer Kluges war. Vgl. Ekardt 2018: 391 (Fußnote 29) sowie Kittler 2011.

<sup>100</sup> Serres wiederum hat den philosophischen Begriff vermutlich aus den Schriften Alfred North Whiteheads übernommen: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bifurkation\\_der\\_Natur](https://de.wikipedia.org/wiki/Bifurkation_der_Natur). [Stand: 18.12.2018]

<sup>101</sup> Ein literaturgeschichtliches Beispiel hierfür gibt Rainer Stollmann bei einer Vorstellung des Kluge-Jahrbuchs, bei dem er beschreibt, wie das Berliner Ensemble Brechts nur zu einem bestimmten Zeitpunkt hat entstehen können, da ihn die DDR fünf Jahre später wohl nicht mehr so freiwillig empfangen hätte und wenn Brecht in Zürich geblieben wäre, ein ganz anderes Theaterhaus entstanden wäre. Vgl. Stollmann: <https://passagen.univie.ac.at/video/prasentation-des-kluge-jahrbuchs>, (Minute -10:54 bis -10:16). [Stand: 28.09.2019]

<sup>102</sup> Mit der Wahl des Wortes „travel“ legt Frost auch eine semantische Fährte zur „Arbeit“. Etymologisch geht „travel“ aus dem französischen „travail“ (Arbeit) hervor. „To travel“ hatte ehemals die Bedeutung einer beschwerlichen und anstrengenden Reise.

Die kosmische Geschichte wird durch den Erkenntnis- und Forschungsdrang des Menschen zu einem Teil seiner Menschheitsgeschichte, die wiederum in der jeweiligen Kulturgeschichte aufgeht. Eine jede gesellschaftliche Geschichte kulminiert in einer als kulturell unterschiedlich wahrgenommenen Wirklichkeit. Wirklichkeit kann gar nicht anders als ein aus vielfältigen subjektiv-objektiv Konstellationen sich ergebender Zusammenhang erlebt – d. h. nicht automatisch: verstanden – werden. Ovids Figur der Arachne aus den Metamorphosen steht als pars pro toto für das sich aus den Bifurkationen ergebende große Netz der Weltbeziehungen alias (globale) Wirklichkeit.

Wirklichkeit bzw. Realität wiederum ist eine Königin der Ignoranz gegenüber ihren Humanprotagonisten, die alle ausgestattet mit einem individuellen und notwendigerweise bifurkativ angelegtem Lebenslauf sich in den subjektiv-objektiven Verhältnissen ihres Gemeinwesens, zum Beispiel beim Schwimmen im Ozean, wiederfinden und nach einigen Überlegen feststellen: Das Meer kommt auch bestens ohne mich aus. Die Außenwelt bzw. die Natur ist hochautonom und braucht den Menschen nicht, eine Demütigung, die Hans Blumenberg den „Absolutismus der Wirklichkeit“ (Blumenberg 2006) nennt. Pointiert bringt diesen Gedanken Daniel Kehlmann in einer Szene aus „Die Vermessung der Welt“ zur Sprache:

„Zwanzigtausend, sagte ein Arbeiter vergnügt. Zur Einweihung des Tempels seien zwanzigtausend Menschen geopfert worden. Einer nach dem anderen: Herz raus, Kopf ab. Die Reihen der Wartenden hätten bis zum Rand der Stadt gereicht. Guter Mann, sagte Humboldt. Reden Sie keinen Unsinn! Der Arbeiter sah ihn beleidigt an. Zwanzigtausend an einem Ort und Tag, das sei undenkbar. Die Opfer würden es nicht dulden. Die Zuschauer würden es nicht dulden. Ja mehr noch: Die Ordnung der Welt verträge derlei nicht. Wenn so etwas wirklich geschähe, würde das Universum enden. Dem Universum, sagte der Arbeiter, sei das scheißegal.“ (Kehlmann 2006: 201f.)

Von Schiffbrüchen bis zu Steuererklärungen muss sich der moderne Mensch gegen die Widrigkeiten der Welt behaupten. Diese Gleichgültigkeit der Realität löst inneren Protest aus. Den direktesten Kontakt hat man Kluge zufolge zur Realität, wenn man sich antirealistisch verhält, weil man in dem Moment dem Absolutismus etwas entgegenhält. Und doch muss man zugleich anerkennen, dass

eine auch brutale Realität nur Menschenwerk sein kann. Als Individuum muss man zu diesem Dualismus eine Haltung finden<sup>103</sup>:

„Es muss möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, darzustellen. Sie hat eine Papiertiger-Natur. Den Einzelnen trifft sie real, als Schicksal. Aber sie ist kein Schicksal, sondern gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen, die eigentlich die ganze Zeit über etwas anderes wollten und wollen. Insofern ist sie in mehrfacher Hinsicht gleichzeitig wirklich und unwirklich. (...) Realität ist real insofern, als sie Menschen real unterdrückt“ (Kluge 1975: 215).

Eine der wichtigsten Formen dieser inneren Haltung manifestiert sich im Eigensinn. Individuell angelegt bildet der Eigensinn eine Form von klugeschem Kreisverkehr: Geschichte, Wirklichkeit, Gefühl und Protest gehen in ihn hinein und verteilen sich im lebensweltlichen Handeln neu. Die erfahrene Diskrepanz zwischen einer Wirklichkeit, die den Einzelnen zum einen ablehnt und der Einzelne zum anderen diese Wirklichkeit als „real“ anerkennen muss, wird vom Eigensinn aufgefangen. Sie wurde bereits als Widerstandsmedium bezeichnet. Ob bei der Arbeit oder bei anderen Tätigkeiten im Leben: Eigensinn hält, salopp gesagt, den Laden am Laufen. Er überblickt die Entfremdung zwischen Welt und Individuum, auch wenn der Eigensinn auf den ersten Blick ein *spoiler*, eben eigen-sinnig, zu sein scheint.

Protest: Entweder nimmt man also die realen Verhältnisse auf fatalistische Weise klaglos an, ignoriert sie oder man tritt gegen sie an (vgl. Streckhardt 2016: 413). Was nicht geht, ist, dass man kein Verhältnis zur Wirklichkeit entwickelt –

<sup>103</sup> Kluges Realismusmodell erhält durch den jüngst publik gewordenen Fall „Relotius“, bei dem der Reporter Claas Relotius des Hamburger Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“ durch mehrfache Fälschungen und Erfindungen von Tatsachen in seinen Reportagen beschuldigt wird, eine unerhörte Aktualität. Kluges „Facts & Fakes“ – Prinzip zeigt damit, wie modern und zeitgemäß seine in den 1970er Jahren zu Hochzeiten des Poststrukturalismus erzeugte Realismustheorie damals war. In einem Online-Artikel der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“ heißt es von Thomas Assheuer dazu: „Wenn man die Sache höher hängt, sieht man, dass in der Relotius-Affäre zwei Theorieschulen eine späte Blüte erleben, die konservative und die postmoderne. Die konservative Schuld behauptet, man könne den Selbstlauf der modernen Gesellschaft nur ertragen, indem man ihre Modernisierungsschäden durch tröstende Erzählungen kompensiere. Die postmoderne Denkschule behauptet, die Realität existiere gar nicht, sie sei ein Konstrukt – und Konstrukte solle man besser nicht anrühren, denn am Ende mache man sie noch kaputt. Erst dieser Hintergrund erklärt, warum Erzählformen im Medienkapitalismus stark nachgefragt werden. Es ist eine Textsorte, die den Leser nicht als politisches Subjekt anspricht, sondern als einen existenziell Trostbedürftigen. (...) Die Fakt-Fiktion-Synthesen dienen der pastoralen Daseinsberuhigung“: <https://www.zeit.de/2019/01/journalismus-reportagen-wirklichkeit-aufklaerung-claas-relotius>. [Stand: 28.09.2019] Durch die Spannung von „Facts & Fakes“ will Kluge allerdings genau diese pastorale Daseinsberuhigung nicht herstellen, sondern den Leser rezeptionsproduktiv aktivieren.

man ist ihr „ausgesetzt“.<sup>104</sup> Unterscheidung und Phantasie sind zwei der menschlichen Eigenschaften, die diesen Protest, diesen „Antirealismus des Gefühls“ (vgl. Kluge 1975), unterstützen. Ein differenzierter Blick auf die Dinge hilft die Komplexität der Verhältnisse zu verstehen (vgl. Baecker 2017). Der ungefilterten emotionalen Begegnung einer von sich mit dem Einzelnen gleichgültigen Wirklichkeit setzt Kluge also das Unterscheidungsvermögen entgegen, das sich in einem Ineinandergreifen von Wirklichkeitsauffassung, Zusammenhang und Ästhetik zeigt. Die Unausweichlichkeit des Zeitverlaufs kreuzt sich mit der Unmittelbarkeit der Wirklichkeitserfahrung, des Kairos, dieses temporär besonderen Erlebnisses, das etymologisch auch mit Einschub, Treffwunde oder Trennung sowie der Arbeit am Webstuhl in Verbindung steht.<sup>105</sup>

Phantasie wiederum ist eng an die wirklichen Verhältnisse geknüpft, sie ist eine Art der kognitiven Bifurkation: Man hat durch sie die Freiheit, sowohl Ideen gegen die Wirklichkeit als auch Optionen zur Veränderung derselben zur Verfügung zu stellen. Denn es gibt für Kluge eine Leerstelle in der Wirklichkeit und der Wahrnehmung von Geschichte, die von den Menschen übersehen wird: Die Bedürfnisse und Gefühle, Ideen und Erfindungen, die zwischen den Zeilen des großen Lebenstextes stehen, sozusagen das Unbewusste der Geschichte. Das aber hat sich nicht in Luft aufgelöst, sondern läuft wie ein Subtext unterhalb der Realität entlang. Diesen Zusammenhang formuliert Kluge in *Geschichte und Eigensinn* in einer von Marx beeinflussten Terminologie (vgl. Kluge 1981a: 503 ff.).

Hier kommt die Vernunft ins Spiel. Sie macht dem Menschen in einer Form der Selbstspiegelung klar, dass all die subjektiv-objektiven Auseinandersetzungen für das bewusste Erleben „wahr“ sind, nämlich Erscheinungen aus Sachen/Dingen und menschlichen Erlebnissen konform gehen und die für das alltägliche Leben nötige Gewissheit bereitstellen. Vernunft bildet eine Plattform für zwei parallele menschliche Grundeigenschaften. Zum einen, dass man im Medium der Erfahrung lernen muss und zum anderen, dass man aus der Haltung des Protests gegen die Wirklichkeit durch Emanzipation weiterkommt. Aus Erfahrung lernen erzeugt die Emanzipation, die zur ständigen Weiterentwicklung und Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse nötig ist. Mit der Vernunft schließt sich der

<sup>104</sup> Im Sinne der „Geworfenheit“ Heideggers und der „Natalität“ Arendts. Vgl. Benhabib 2006: 169-198.

<sup>105</sup> Vgl. hierfür Kerkhoff 1973. Die Webstuhlarbeit korrespondiert, wie im weiteren Verlauf ersichtlich wird, mit der Arachne-Figur aus Ovids Metamorphosen, die eine der poetischen Schlüsselfiguren Kluges ist.

Kreis zu Kluges zu Beginn benanntem Gefühl, denn weder das eine noch die andere ist ohne den anderen zu denken (vgl. Streckhardt 2016: 420). Herzlichkeit und Fußsohlen brauchen Vernunft und vice versa (vgl. Kluge 2017e).

### **3.2. Kluge und die Kollektive**

„Keiner ist alleine schlau genug“: So lautet der Untertitel eines der Jahrbücher zu Alexander Kluge. Seit seinen *Lebensläufen* arbeitet Kluge am Projekt einer Öffentlichkeit. Bereits die ersten Titel des noch jungen Schriftstellers der 1960er Jahre sind Programm. Ein Lebenslauf ist stets individuell, aber Kluge verwendet ihn im Plural (Kluge 1962, 1974, 2000IIa). Erfahrung steht im grammatischen Singular dem Kollektivsingular Öffentlichkeit gegenüber (Kluge 1972). Eine Beerdigung hat eine Anwesenheitsliste für mehrere Gäste (Kluge 1974). Gefühle erhalten eine Chronik (vgl. auch Kluge 1984). Man kann sagen, dass der Mensch für Kluge ein Gruppentier ist.<sup>106</sup>

Durch Kooperation ergibt sich Öffentlichkeit, auf der Kollektive „zur Produktion einer umfassenden gesellschaftlichen Entwicklung“ (Kluge 1981a: 515) wirken können. Kluges Wunsch nach einem Weiterdenken der Aufklärung bezieht sich auf dieses Projekt. Es läuft über die Köpfe und Herzen der einzelnen Menschen, die zusammen die Gemeinwesen bilden, die normalerweise aus Eigeninteresse an ihrem Fortbestehen interessiert sind. Normalerweise – weil Kluge nur zu gut um die destruktive Seite des Menschen weiß, deren Intensität er auch in der unterdrückten Konjunkturalrealität vermutet. Seine in Vielzahl auftretenden Kriegsgeschichten (vgl. Carp 1987) bezeugen sein Interesse daran. Krieg stellt den Grenzfall aller Zivilisationsfragen dar, dessen Urkatastrophe von deutscher Seite der Mord an jüdischen Menschen ist, die noch das Spätwerk von Kluges Lehrer Adorno prägte.

Die Stadt ist für Kluge eine der Grundmetaphern für gelingende Öffentlichkeit in Form von Zivilisation. Urbanes Know-how ist ein zivilisiertes savoir-faire. Dass sich ein so eigensinniges Wesen wie der Mensch ausgerechnet in über Dorfstrukturen hinausgehende Gemeinschaften mit enger Bebauung, hohen Kosten, Lärm und teilweise unhygienischen Zuständen zu Tausenden zusammenfindet, ist für Kluge ein menscheitsgeschichtliches Faszinosum. Wie man die Energien dieser „gestapelten Äcker“<sup>107</sup> für ein funktionierendes

<sup>106</sup> An anderer Stelle bezeichnet er den Menschen zusätzlich als "Fluchttier". Vgl. Kluge 2017f.

<sup>107</sup> Vgl. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/debatte-mit-alexander-kluge-und-david-chipperfield-die-pracht-und-ihr-preis/9719844.html>. [Stand 28.09.2019]

Miteinander optimal kanalisiert, bildet eines der Interessensfelder. Städte sind Herausforderungen für die menschliche Toleranz, die wiederum zu den Leitbegriffen der Aufklärung zählt. Wie aktuell diese Lebensformen sind, zeigt sich an verschiedenen Weisen des städtischen Zusammenlebens weltweit zwischen Immobilienkapitalismus, Städtebaukonzepten und Slumpolitik.

Ergänzt wird das Bild vom Acker bei Kluge durch das der Gärten, auch meist im Plural. Gärten vereinen kontinuierliche Arbeit, Formbewusstsein, Besuchsfläche, natürliches Werden, Begegnung. Der Garten stellt eine offen besetzbare Organisationsform dar. Gärten können sowohl wild als auch besonders dekoriert wachsen. Damit der wilde Garten kein Dickicht und der dekorierte kein Ziergarten wird, muss man ihn pflegen, denn: „Keine Anpassung ohne Widerstand, kein Widerstand ohne Anpassung“<sup>108</sup> Auch die im 18. Jahrhundert zwischen gesellschaftlichem Widerstand und Anpassung changierenden Universitäten wie Halle, Göttingen, Jena oder Berlin bezeichnet Kluge als Gärten mit „Ausstrahlungskraft“ (Kluge 1985: 65). Neben einer werkreferentiellen Funktion auf die Vielfalt des eigenen Schaffens dienen Gärten für Kluge vor allem der Kommunikation. Auf seiner dctp-Seite heißt ein Reiter „Gärten der Information“ und wird in einem Städtevergleich zwischen New York und dem Internet als Central-Park bezeichnet.

Kluges Neigung zu Kollektiven findet in einer symbolischen Handlung seinen Niederschlag. Die Fähigkeit einer Gemeinschaft, den „Text wirklicher Verhältnisse“<sup>109</sup> (Schulte 2012a: 13) entziffern zu können, hält er für eine elementare Kulturtechnik. Mit der dazugehörigen Formel „Die Schrift an der Wand“ spielt er auf die biblische Geschichte an, in der der Prophet Daniel dem babylonischen König Belsazar ein Menetekel entziffert. Aus Gründen des Katastrophenschutzes mahnt Kluge in aufklärerischer Absicht mit seinem Werk davor, hellwach für die Wirklichkeit zu sein. Die unterschiedlichen Teile seines Werkes, die in sehr vielen Fällen aus der Zusammenarbeit mit anderen Autoren, Filmemachern, Akademikern, Schauspielern, Juristen, Denkern u. v. m. entstanden sind (vgl. Stollmann 2017: 11-17), deuten darauf hin, dass man für die vielen Menschheitsfragen alleine nicht schlau genug sein kann. Heiner Müller

<sup>108</sup> Ette: <https://wolframettetexte.files.wordpress.com/2014/09/kluge-negt-endfassung-einzeln.pdf>. [Stand 28.09.2019]

<sup>109</sup> Vgl. auch ein im Oktober 2017 geführtes Interview, in dem Kluge seine Grundmelodie wiederholt: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/alexander-kluge-im-interview-ueber-kunst-und-silicon-valley-15250461.html>. [28.09.2019]

zufolge gibt es zwar ein Menschenrecht auf Feigheit<sup>110</sup> und der Einzelne wie auch Gemeinschaften können vom (Über)rollen der Realität überfordert sein<sup>111</sup>, aber gerade das macht es für Kluge umso dringlicher, die Zeichen der Zeit lesen zu lernen und zu handeln.<sup>112</sup>

Die Bandbreite von Kluges Kollektivverständnis wendet sich nicht zuletzt auch dem Individuum zu, der das Atom ist, aus dem der gesellschaftliche Körper gebaut ist. Mit Neugier auf Biologie und Mikrophysik findet der menschliche Organismus immer wieder Kluges Bewunderung, denn ein Organismus muss sich widerständig und gleichzeitig mit organischer Offenheit (Ohr, Nase, Mund, Augen und andere Eingänge) der Realität stellen. Zusammengesetzt aus dem Zusammenspiel vieler tausender Zellen, Bakterien, genetischen Codes und geistigen Fähigkeiten ist der Einzelne bereits der Superorganismus, der in entscheidenden Momenten dem Supraorganismus des Kollektivs die historischen Weichen stellen kann – viele Personen in Kluges Werk sind Stellvertreter für derartige Ausnahmepersönlichkeiten.<sup>113</sup>

### ***3.3. Kluge und die Kulturtechniken***

Nähert man sich Alexander Kluge bezüglich Medien und Kulturtechniken, begegnet man einem Paradox: „Obwohl sämtliche theoretischen Arbeiten Kluges, indem sie immer um menschliche Erfahrungen kreisen, die nicht losgelöst von ihren medialen Bedingungen gedacht werden können, direkt oder indirekt von Medien handeln, gehört die Medienkategorie selbst nicht zu Alexander Kluges theoretischen Schlüsselbegriffen“ (Sombroek 2005: 93). Und Kluge selbst gibt zu bedenken: „Es ist unwahrscheinlich, dass etwas unmittelbar Brauchbares, etwas in das Leben und in den Alltag Eingreifendes, auf längere Zeit mit einem so unbestimmten Ausdruck wie „Medien“ bezeichnet werden kann“ (Kluge 1985: 67). Wenn also behauptet wird, dass Medien und Kulturtechniken doch eine besondere Rolle in Kluges Werk spielen und sogar für dessen Verständnis konstitutiv sind, dann fragt sich, worauf dieser Gedanke fußt. Und vor allem:

<sup>110</sup> So nach Auskunft Wolf Biermanns. Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-153371497.html>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>111</sup> Wirklichkeit „bläst sich auf als etwas Wirkliches“, sagt Kluge in seiner Frankfurter Poetikvorlesung dazu.

<sup>112</sup> Vgl. dazu auch das folgende Interview: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-alexander-kluge-ich-koennte-einen-nazi-umdrehen-1.167267>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>113</sup> Bei Kluge z. B., auch in ihrer Widersprüchlichkeit, Napoleon, King Kong, Helge Schneider, Anna Wilde, Kant, Kleist, Heiner Müller.

Welche Vorüberlegungen gibt es dazu? Lässt sich ein Medienbegriff Kluges feststellen? Kann man bei Kluge von Kulturtechniken sprechen?

## Medienforschung zu Kluge

Kluges Medienarbeiten wurden bereits des Öfteren zum Gegenstand philologischer Auseinandersetzung. Natürlich fehlen die Hinweise auf die Bandbreite von Text, Film, Fernsehen und Theorie (z. B. Lewandowski 1980, Stollmann 1998, Schulte 2002, Rappl 2007, Ekardt 2018) in Überblicksdarstellungen und Sammelbänden nicht.<sup>114</sup> Sogar das Telefon als Mittel literarischer Kommunikation bei Kluge erhielt schon Aufmerksamkeit (vgl. Stanitzek 2010). Eine der ausführlicheren Darstellungen zur Bimedialität liefert Thomas von Steinaecker in *Literarische Foto-Texte* (Steinaecker 2007). Sich auf die Erzählungen der 1960er und 1970er konzentrierend, untersucht Steinaecker das Potential im Verhältnis von Text und Foto bei Kluge vor dem Hintergrund von dessen politischen und aufklärerischen Absichten. Detailliert geht von Steinaecker vor allem den Montagetechniken zwischen Text und Foto bei Kluge nach, die ein emanzipiertes Lesen seiner Texte fördert und dadurch rückwirkend auf die Öffentlichkeit im besten Sinne „belehrend“ einwirken soll.

Eine ähnliche, wenn auch in der Textfülle deutlich kürzere Herangehensweise wählt Hyun Soon Cheon in seiner Abhandlung *Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge* (Cheon 2007), in der er Kluges „Text-Bilder-Bücher“ (H. Heißenbüttel) mit der Emblematisierung der Frühen Neuzeit in Verbindung bringt. Cheon betrachtet Embleme als medienkombinatorische Technik, die als Vorläufer für die literarischen Embleme bis in die heutige Zeit gelten können. (Am verbreitetsten sind diese Bild/Text-Ensembles im Alltag in der Werbung oder auf Facebook und Instagram.) In der Folge von Gerhard Bechtold, der bereits in den 1980er Jahren als einer der ersten dieses Themenfeld bearbeitet hat, untersucht Cheon die Text/Bild-Arrangements von Alexander Kluge mit besonderem Augenmerk auf die Allegorie. Cheon kommt zu dem Schluss, dass es gerade die experimentellen, montierten Bild-Text-Wechselbeziehungen sind, die Kluges intermediales Schaffen ausmachen.

Immer wieder wird innerhalb medientechnischer Dispositive die Montage als Kluges Hauptinstrument genannt (z. B. Lewandowski 1980, Stiegler 2011, Ekardt

<sup>114</sup> Zu den Fernseharbeiten gehören auch die Gespräche mit Heiner Müller, vgl. dazu z.B. Galli 2006, Holl 2005, Mieth 2003.

2018), die vor allem vom Verhältnis von Text und Bild geprägt ist (z. B. Bechtold 1983). Für Bernd Stiegler fördert Kluges Montagetechnik eine dynamische Wahrnehmung der Realität mit dem Ziel, durch die Bruchstelle der Montage Alternativen im Betrachter zur gegebenen Realität zu wecken – eine vergleichbare Herangehensweise hatte von Steinaecker bereits gewählt. Ebenso versteht Philipp Ekardt die Montage bei Kluge als eine „aesthetics of discontinuity“ (Ekardt 2018: xix), die es zur Aufgabe hat, permanent neue Zusammenhänge sichtbar zu machen. Statt geschmeidiger und schnurrender Abläufe und Oberflächen soll die Montage die Aufmerksamkeit durch Überraschungen fördern – so wie es z. B. das cross-mapping im Übereinanderliegen zweier unpassender Land- und Stadtkarten erzeugen will: „Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern“.<sup>115</sup> Vor allem macht Ekardt aber auf eine erweiterte Technik der Montage aufmerksam, die für die Kulturtechnik bei Kluge von Belang ist.

Unter Gesichtspunkten der Intermedialität wird in der Forschung der Fokus auf Kluges spielerischen Umgang mit z. B. der Mehrfachverwendung von Figuren und Themen gelegt. Bechtold und Sombroek setzen in ihren Arbeiten dabei den Schwerpunkt auf die Beziehung zwischen Kluges Medienarbeiten und der Gesellschaft. Bechtold bewegt sich mit der Konzentration auf den Dreiklang a) ein Autor (der eine Botschaft hat) – b) ein Text (der darin eingearbeitet wird, um) – c) einem Rezipienten (vermittelt zu werden) zwischen strukturalistischen und hermeneutischen Ansätzen. Andreas Sombroek wiederum konzentriert sich auf ein intermediales und -textuelles „Dazwischen“, das er in seinen poetologischen Implikationen untersucht. Sombroek will vor allem die Spannung ausloten, die Kluge durch seine Medienwechsel erzeugt, um sie auf ihren Einfluss auf medienäußere Umstände („Gesellschaft“) zu beurteilen. Die komplexe Wirklichkeit versuche Kluge in nicht minder komplexen intermedialen Erzählstrategien zu erfassen, so Sombroek. Seine Studie verbleibt ebenso bei den „klassischen“ Medien Text, Film und Bild, wird aber dort interessant, wo sie den Medienbegriff für gesellschaftliche Verhältnisse öffnet. Er bezieht sich dabei auf Kluges und Negts erste Zusammenarbeit in *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Zentral sind die Begriffe Bewusstsein und Erfahrung in Bezug auf Kluges Medieninteresse. Anstelle einer radikalen Medienschelte à la Horkheimer und Adorno („Kulturindustrie“) geht es Negt und Kluge um die Herstellung von Öffentlichkeit durch Bewusstsein und Erfahrung. Dazu sind klassische Medien

<sup>115</sup> Siehe Schulte: <https://www.kluge-alexander.de/zur-person/texte-ueber/details/artikel/cross-mapping-aspekte-des-komischen.html>. [Stand: 28.09.2019]

wie Radio, Fernsehen, Texte oder Filme nötig, die keine einengende Wirkung auf den Zuschauer haben, sondern ihn zum Mitdenken auffordern, so Sombroek. Entscheidend ist an Kluges Überlegungen zum Einsatz klassischer Medien, dass sie aufgrund ihrer unbedingten Einbeziehung gesellschaftlicher Verhältnisse bereits vorprägen, was für eine Kulturtechniktheorie bei Kluge wichtig sein wird.

Philipp Ekardt wählt in einer der jüngsten Studien zu Kluge einen Zugang, der einen kulturtechniktheoretischen und somit auch medienaffinen Ansatz bestätigt, ihn aber zugunsten der historiographischen Effekte der Montage unter Berücksichtigung der philosophischen Prämissen von Arbeit bei Kluge auslegt. Zu Beginn seiner Studie *Toward Fewer Images. The Work of Alexander Kluge* (Ekardt 2018) finden medientheoretische Positionen Erwähnung, die vor allem mit der Medienarchäologie Friedrich Kittlers in Verbindung gebracht werden, aber in einer Fußnote auch auf die für die Theorie der Kulturtechnik maßgeblichen Autoren wie Siegert, Winthrop-Young (als Übersetzer und Kommentator) und Vismann eingehen (ebd.: 334). Auch wenn Ekardt nicht die Kulturtechniken zum Hauptmotiv seiner Arbeit nimmt, setzt er sich doch mit ihnen ausführlicher unter medientheoretischen Prämissen auseinander. Im Mittelpunkt steht bei ihm zunächst Arbeit bzw. Produktion:

„In doing so – i.e., in understanding Kluge as a model for thinking production as a general rather than as a particularized activity – one also approaches two aspects that give his practice a certain timeliness at our particular moment. The first pertains the question of media. The debate regarding whether artistic production in general, and its results in particular, should reflexively bound to various media in which they are situated, is ongoing. Defenders of the ideal of medium specificity are set against advocates of postmediality. In a different vein of thinking – as in primarily German schools of media archaeology and media philosophy, especially as developed in the wake of Friedrich Kittler's writing – all sorts of articulations, not just artistic ones, are understood to be framed through the a priori of the (media)-technological states that enable them. While it is in touch with both trajectories of thought, Kluge's practice presents an example in which continuation of production takes primacy over questions of mediality. In Kluge's case, different media function as different habitats that need to be respected in terms of distinct conditions that each present, but ultimately exist as vessels for an ongoing activity of production, which settles in them, but also traverses them.“ (ebd.: xviif.)

Die Produktionsästhetik Kluges, die über Mediengrenzen hinweg gerade das Performative besonders betont, wird in einen diskursanalytischen Kontext der Darstellung von Geschichte gestellt:

„Foucault saw the history of dispositifs as a series of historical ruptures between, for example, techniques of power, of governing, of gathering knowledge, and of generating the conditions of possibility for what can be said. The key historiographical operation lay in emphasizing the discontinuity, not the continuity, between subsequent historical regimes. (...) This perspective is ultimately incompatible with Kluge's work.“ (ebd.: 289f.).

Bei Kluge wiederum ist das vorherrschende Prinzip das der Passage:

„Series of images or textual elements are always arranged in such a way as to generate very far-reaching historical, even prehistorical trajectories, but also very short-termed references. (...) Especially when it comes to the media-related aspects of his work, Kluge seems to systematically counter a (historical) „grounding“ of a medium in its own conditions of the period of historical dominance (...) Kluge's work constantly attacks the very concept of the media epoch, at least in its periodizing sense (...)“ (ebd.: 290f.).

Das wesentliche Argument bei Ekardt lautet, dass Kluge die Diskontinuitätsthese der Diskursanalyse und deren medientheoretischen Nachfolger der Medienarchäologie Kittlers mit seinem Werk zurückweist und stattdessen permanent Übergänge herstellt, die er vor allem in seinen Nutzmedien exemplifiziert: „The difference between Foucault's diagonal trajectories and Kluge's development of one given medium into another is the difference between a type of becoming that is non-determined (Foucault as read by Deleuze) and one that is strategically determined (Kluge)“ (ebd.: 292).

Die Ausführungen enden schließlich mit der Aussage, dass für Kluge Medien einen geringeren Stellenwert für seine Arbeit besitzen als Arbeit selbst: „Or: in Kluge's work, questions of mediality are always second to the continuation of production.“ (ebd.) Das könne man daran sehen, dass Kluge seine Herzensthemen durch alle Medienformate jagt, mit denen er arbeitet, getreu seiner Aussage: „Mir geht es immer um dasselbe“ (Kluge 2017f: 71)

Ekardts Positionen sind zwar nachvollziehbar, aber sie argumentieren zum einen zwischen einer diskursanalytischen und einer daraus hervorgehenden medienarchäologischen Sichtweise, auf die sich die Kulturtechniktheorie im Zuge Siegerts und Vismanns aufgrund einer geringeren Ausrichtung auf das Paradigma

der Geschichte als solcher weniger beruft und somit auch weniger die Brüche von Geschichte hervorheben will. Zum anderen setzt die Kulturtechnik gerade auf Übergänge, Transformationen, Passagen, Wechselseitigkeit, Prozesse, Reziprozität und Verbindungen und kommt daher auch für eine Auseinandersetzung mit Kluges Werk in Frage<sup>116</sup>. Die „Ur-Differenz“ der Binarität versuchen Kulturtechniken gerade dadurch zu überbrücken, dass „Unterscheidungen (...) über Medien im weitesten Sinne prozessiert werden“ (Siegert 2011: 100). Differenzen hinterlassen eine Leer- bzw. Zwischenstelle, die die operativen Mechaniken von Geschichte und Kultur anschieben. Vor allem richtet Ekardt seine Überlegungen weniger an den lebensweltlich-operativen denn an einem Gebrauch klassischer Medien (Buch, Film, Fernsehen, Radio, digitale Seiten) bei Kluge aus. Dabei ist es dem Kulturtechnikbegriff gelegen, nicht nur die instrumentell-apparativen Gegenstände, sondern gerade auch die symbolischen Dimensionen von Praktiken miteinzubeziehen, um das, was Kultur konfiguriert, herauszuarbeiten. Wenn man bei Kluge also einen Medienbegriff mit kulturtechnischen Prämissen feststellen kann, stellt sich im Anschluss die Frage nach dem genauen Verhältnis von Medien und Kulturtechnik.

## Medien und Kollektive – aber auch Kulturtechniken?

„Alles wirklich Brauchbare besteht in Aushilfen“ (Kluge 1981a: 1283)

„Kann man überhaupt von einer Medientheorie Alexander Kluges sprechen?“ (Stollmann 2007: 167). Nimmt man die Urteile der Kluge-Kritik und Kluge selbst zur Kenntnis, dann lässt sich feststellen, dass Kluges Verhältnis zu Medien ambivalent ist. Medien nehmen in Kluges Schaffen einen breiten Raum ein, aber sie treten nicht exklusiv in den Vordergrund. Er macht sie selbst nicht zu einem bestimmenden Thema, aber sie sind Teil seiner theoretischen Auseinandersetzung. Kluge thematisiert Medien im Modus klassischer Medien, aber sein Begriff von Arbeit und Gesamtarbeit erlaubt, wie auch Philipp Ekardt nahelegt, kulturtechnische Zugänge.

<sup>116</sup> Hartmut Winkler führt in *Prozessieren* ebenjenen Begriff mit der Metamorphose gleich. Vgl. Winkler 2015: 10f. Nach Bernhard Siegert prozessieren Türen die Unterscheidung von innen/außen (vgl. Siegert 2015), allerdings ohne dadurch einen Ausschluss herzustellen. Man ist entweder innen oder außen, aber parallel zueinander auf einer der beiden Seiten: „So leben wir notwendig in Parallelwelten: TÜR AN TÜR MIT EINEM ANDEREN LEBEN.“ (Kluge 2006: 7)

Auffällig an Alexander Kluges Mediennutzung ist, dass er sie von Beginn an für Kollektive ausgelegt hat. Seine juristische Doktorarbeit befasst sich mit einer öffentlichen Bildungseinrichtung. Seine zweite nicht-literarische Veröffentlichung handelt von Kulturpolitik. Das erste Buch Kluges schildert die *Lebensläufe* von neun Protagonisten nach dem Kriegsende 1945. *Öffentlichkeit und Erfahrung*, das erste Theoriewerk aus den 1970er Jahren, sollte zunächst ein Buch über die in Deutschland sich ausbreitenden Medienverbände der Rundfunkanstalten werden, stellte dann aber die gesellschaftlichen Erscheinungsweisen von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit in den Mittelpunkt seiner Überlegungen.

Mit einem Aufsatz aus den 1980er Jahren nimmt Kluge auf *Öffentlichkeit und Erfahrung* wieder Bezug. „Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit“ macht im Titel nicht nur Anleihen bei *Öffentlichkeit und Erfahrung*, sondern steht überdies in der Folge von Hans Magnus Enzensbergers 1970 im Kursbuch veröffentlichten Essay „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ (Enzensberger 2000), der allerdings mit Bindestrich von „Bewusstseins-Industrie“ spricht. Enzensberger, der sich ungern denkschulisch vereinnahmen lässt, geht in seinem Aufsatz auf die Kulturindustrie-Kritik der Frankfurter Schule ein<sup>117</sup>, um sich von ihr abzusetzen. Die Medien, die Enzensberger meint, sind die Massenmedien wie Film und Rundfunk, Presse und Fernsehen (vgl. dazu auch Peters 2010).

Industrien stellen gewöhnlich materielle Dinge her, Produkte wie Cremes oder Autos, aber Bewusstsein? Eine Frage, die die Psychologie oder die Neurowissenschaften betrifft, wird an die Massenmedien delegiert. Die Verwendung des Wortes Bewusstseinsindustrie bei Enzensberger und Kluge zielt darauf ab, dass man der Wirkung von Medien als Nutzer nicht entgehen kann. Unter dem noch negativen Vorzeichen der Kritischen Theorie, die klassischen Medien Manipulation des Bewusstseins vorwirft, sieht Enzensberger aber im Unterschied zur negativen Auffassung der Kritischen Theorie im Medienumgang die Stärken eines gegenseitigen Austauschs, der mit Lerneffekten einhergeht. Wer

<sup>117</sup> In ihrem berühmten Werk *Dialektik der Aufklärung* haben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno ein Kapitel mit „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“ betitelt. Grob zusammengefasst kann man sagen, dass die beiden den Verlust ästhetisch geschlossener, singulärer Kunstwerke zugunsten einer massenwirksamen Produktion (angeblich) vom Kunstgehalt her oberflächlicher Werke bedauern. Vor allem der Film und die um 1950/1960 entstandene Rock- und Popmusik samt einer manipulativen Produktwerbung (dazu) und ihre Vertriebsanstalten (Radio, Kino, Fernsehen) fallen in den Bereich dieser Kulturindustrie. Im Anschluss provozieren diese kulturindustriellen Güter wiederum ein fetischisiertes Konsumverhalten und eine Körperwahrnehmung, auf die die Produkte direkten Einfluss ausüben (wie z. B. das Stechen eines Bandtattoos oder der Kauf eines Fanartikels).

Medienapparate zu nutzen weiß, lernt mehr als er/sie verlernt. Das unterschreibt auch Kluge und greift sein Desiderat einer Kritik des Medienverbunds wieder auf, um es mit dem Gedanken einer „Gegenproduktion“ aus *Öffentlichkeit und Erfahrung* zu koppeln.

Kluge verwendet das Wort Öffentlichkeit entgegen seiner üblichen Bedeutung (vgl. Streckhardt 2016: 118, Lee 2018: 57ff.). Während in *Öffentlichkeit und Erfahrung* vor allem die bürgerliche und die proletarische Öffentlichkeit nicht als reale, sondern als projizierte Gruppenideale entgegengesetzt werden, spricht Kluge im „Bewusstseinsindustrie“-Aufsatz darüber von klassischer und abgeleiteter Öffentlichkeit.<sup>118</sup> Die klassische Öffentlichkeit setzt sich aus der bürgerlichen *und* der proletarischen Öffentlichkeit zusammen, während die abgeleitete sich aus den vielen verschiedenen Medienindustrien ergibt, die vorgeben, die Lebenswirklichkeit der Menschen abzubilden – als deren pervertierte Version wohl das sogenannte „Reality-TV“ bezeichnet werden kann. Man muss Kluges Aufsatz vor dem Hintergrund der 1981 vom Bundesverfassungsgericht gefällten Entscheidung für bundesweite Privatrundfunklizenzen lesen, die das Spektrum der Rundfunkbetreiber damals erheblich erhöht hat<sup>119</sup>:

„I bought a bourgeois house in the Hollywood hills  
With a trunkload of hundred thousand dollar bills  
Man came by to hook up my cable TV  
We settled in for the night my baby and me  
We switched 'round and 'round 'til half-past down  
There was fifty-seven channels and notin' on.“

So besingt Bruce Springsteen die US-amerikanischen Ausmaße dieser Rundfunknovellierung.<sup>120</sup> Kluge treibt dabei das Unbehagen um, dass eine Konsumvielfalt aller klassischen Medien einen Einfluss auf die Erfahrungsfähigkeit der Menschen hat (vgl. auch Stollmann 2007: 173ff.): „Die neuen Medien, die ja die Balancen zwischen den Massen mittelbarer Erfahrung

<sup>118</sup> Die bürgerliche Öffentlichkeit ist die, die sich gesamtgesellschaftlich durch verschiedene staatliche Institutionen, vom Finanzamt bis zum Krankenhaus, repräsentiert sieht. An ihr kritisieren Kluge und sein Mitautor Negt ihr Nebeneinander von verschiedenen Klein- und Einzelöffentlichkeiten. Die bürgerliche Öffentlichkeit bleibt mehr Behauptung als Substanz. Die proletarische hingegen ist die, in der Menschen sich als ein lebendiges Kollektiv mit realen Austauschgelegenheiten verstehen, in der das Private erlebt werden kann und man verbindende Werte pflegt. Hinzukommen in *Öffentlichkeit und Erfahrung* noch andere Begriffe für solche Kollektive wie z. B. „politische Öffentlichkeit“, „Kinderöffentlichkeit“, „Medienverbund“ oder „Produktionsöffentlichkeit“.

<sup>119</sup> Bekannt auch als das 3. Rundfunk-Urteil des Bundesverfassungsgerichts.

<sup>120</sup> Bruce Springsteen, 57 Channels (And Notin'on) vom Album *Human Touch* (1992).

und den Steuerungen unmittelbarer Erfahrung zerstören, enthalten extreme Risiken. (...) Funktionalisierung, die Entmischung [, sie] arbeiten einer Isolation von allen und jedem zu.“ (Kluge 1985: 122, 121). Zwischenmenschliche Erfahrungen wie z. B. Trauer können in der Vereinzelung von Medienkonsum und durch die auf zig Kanälen laufende Unterhaltungsvielfalt nicht mehr authentisch gemacht werden:

„Trauer ist im suspense und in der Unterhaltung abwesend. Die Fernsehunterhaltungswoche enthält etwa 150 bis 500 Leichen, aber getrauert wird nicht. Das ist ‚abgeleitete Öffentlichkeit‘, abgeleitet von einem fiktiven Ideal von Spannung, Fröhlichkeit, Sentimentalität, die mit unmittelbarer Erfahrung, etwa der des Todes, nichts mehr zu tun hat“ (Stollmann 2007: 175).

Der abgeleiteten Öffentlichkeit setzt Kluge z. B. die Medienerfahrung eines Kinofilms mit Benjamins Aurabegriff im Hinterkopf entgegen<sup>121</sup>: „(...) Durch die Zuschauer [werden] neuartige Formen der Aura in den Kinosaal hineingetragen“ (Kluge 1985: 72). Die Gegenproduktion (vgl. dazu auch Streckhardt 2016), um die es Kluge geht, besteht also darin, Menschen authentische Erfahrungsoptionen machen lassen zu können: „Der Reichtum der Erfahrung und das Geschichtenerzählen sind die Grundlagen der klassischen Öffentlichkeit.“ (Kluge 1985: 73) Dieses Erreichen des Menschen, genauer: seiner Fähigkeit zur Erfahrung als ein mobiles Archiv in Geist und Körper -, ist deshalb notwendig, um an die wirkliche Wurzel dessen heranzukommen, woraus sich Öffentlichkeit bildet. Die Authentizität der im Kollektiv, von der Paarbeziehung bis zur Gesellschaft, gemachten Erfahrungen stellt für Kluge den Wert dar, den eine abstrakte Öffentlichkeit nicht zulässt.

Mit dem Begriff der Erfahrung ergibt sich das *Interface*<sup>122</sup> für die Verbindung von Medien und Kulturtechniken bei Kluge. In dem „Bewusstseinsindustrie“-Aufsatz heißt es in einer länger zu zitierenden Passage:

„Mittelbare Erfahrung, unmittelbare Erfahrung  
Medien = Mittler. In den *Wahlverwandtschaften* gibt es einen  
Verteidiger der menschlichen Zuverlässigkeit, der ehelichen  
Treue mit Namen *Mittler*, leicht verscheuchbar, redselig,

<sup>121</sup> Allerdings bleibt auch anzumerken, dass Kluge das Fernsehen als ein Zwitterwesen von klassischer und abgeleiteter Öffentlichkeit betrachtet. Unbeachtet bleibt hier von Stollmann das Bild des modernen Lagerfeuers, welches das Fernsehen zumindest beim Erscheinen des Aufsatzes 2007 innehatte. Das dürfte durch die Streaming-Sender und Mediatheken noch weiter auseinanderfallen.

<sup>122</sup> Der Begriff wurde dem deutschen Wort „Schnittstelle“ vorgezogen, weil das Präfix „inter“ die Wechselbeziehung hervorhebt, „Schnitt“ stattdessen im Deutschen die Konnotation von Trennung oder Spaltung hat.

Heiratsvermittler, Wohnungsvermittler, Stellenvermittler, Dolmetscher – sie sind Medien. Medien sind Instrumente, über die sich *mittelbare Erfahrung* überträgt. Ein Buch, aus dem das 12. Jahrhundert zu mir spricht, ist ein Medium. Es ist brauchbar und zuverlässig, wenn es authentisch ist. Es ist für mich authentisch, wenn ich beurteilen kann, ob das, was das Buch mir berichtet, eine *Quelle* ist. Ich muss beurteilen können, ob es stimmt, was das Buch sagt. Auch Lügen, Missverständnisse, Lücken im Text sind authentische Mittler, solange der Weg zu den Quellen offenbleibt, ich die Herkunft verfolgen kann. Diese Frage der Orientierung, die Frage, woher kommst du, Fremder, was ist dein Name?, ist das Problem der mittelbaren Erfahrung, der Medien. Ich kann es nicht selbst erlebt haben, das bedeutet: mittelbare Erfahrung. Dafür ist es gleich, ob es um einen Fernsehkanal oder um einen fremden Gast geht. Es wird über etwas berichtet, was meine Sinne nicht erlebt haben und deshalb nicht auf seine Herkunft prüfen konnten.

Die sogenannten neuen Medien sind Unternehmer zur Bildung von neuem Eigentum. Dieses Eigentum realisiert sich in den Köpfen der Menschen, es bildet ein eigentumsähnliches Besitzverhältnis an diesen Köpfen. So etwas bleibt, wenn es etabliert ist, ein Verfügungsrecht, auch wenn die neuen Mittler betonen, sie seien nur Diener. Es handelt sich um einflussreiche Diener. Das Wesentliche ist aber nicht die Macht. Solche Macht über Köpfe hatten ja schon die Eltern, ohne dass sie sie behielten. Neuartig ist im neuen Eigentum der Medien, dass es fast durchweg um mittelbare Erfahrung geht. Wir Menschen aber steuern unsere Rückfragen, unsere Orientierung fast ausschließlich nach Kriterien der *unmittelbaren* Lebenserfahrung.

Solange Leben und Arbeit miteinander verknüpft sind und vom Winter zum Frühjahr, zum Sommer, zum Herbst und wieder zum Winter lebenslänglich dahineilen, steuert sich der Löwenanteil der Erfahrung von selbst. Physikalische Zeit und psychologische Zeit liegen eng beieinander; was möglich und was unmöglich ist, ergibt sich in der harten Konfrontation meiner Wünsche und Vorstellungen mit der Masse meiner Erfahrungen. Das plötzlich hereinbrechende Gewitter dementiert meine Idee, dass ich das Heu noch rette, *unmittelbar*. In diesem Sinne unmittelbar, also nicht Medium, ist auch die umgebende Gemeinschaft, die für mich sorgt und unter deren Aufsicht ich mich befinde. (...) Im städtischen Leben *vermindert* sich der Anteil unmittelbarer Erfahrung. Was ich von Fremden höre, die mich weder kennen noch für mich sorgen und von deren Zuverlässigkeit ich nichts wissen kann, was mir Medien berichten, was ich in der Hitzigkeit der Kommunikation und des Zeitgeistes mir einbilde, der Vorrat an kollektivem Wissen, der unübersichtlich wird – alles dies vermehrt, in der arbeitsteiligen Gesellschaft, in dem städtischen Nebeneinander der aggressiven Lebensentfaltung, die mittelbare Erfahrung; deren Quellen, Zeitmaße kann ich nicht selber prüfen. Es verhält sich so: »Die Entwicklung des pythagoreischen Lehrsatzes braucht eine Zeit von 2000 Jahren. Ihn zu lernen dauert zwei Stunden.« (ebd.: 95-98).

In dieser für das Verständnis von Kluge und Kulturtechniken/Medien zentralen Stelle fallen nicht nur einzelne Begriffe wie Quelle, Buch, Stadt u. a.<sup>123</sup>, die in einer Behandlung von Einzelstudien wieder aufgerufen werden, sondern es sind auch die entscheidenden Überlegungen enthalten. Mit der Rede von Medien als Mittler ruft Kluge das Standardkonzept der Medientheorie auf (vgl. Peters 2015: 46ff., besonders Hoffmann 2002) und hält auch die strukturelle Offenheit von Medien als Formenwandler hoch. Den Dreh- und Angelpunkt setzt Kluge beim Individuum und dessen Vermögen, Erfahrungen machen zu können, an. Der Textauszug wird von einer Wechselbeziehung von Mensch und Außenwelt dominiert, oder mit anderen Worten: Erfahrung (Mensch) und Öffentlichkeit (Außenwelt). Erfahrungen werden *a priori* gesetzt, so wie man nicht lernen kann, nicht zu lernen (vgl. Birkmeyer 2012), so kann man nicht die Erfahrung machen, keine Erfahrungen zu machen. Erfahrung bildet einen „Grundbegriff der Erkenntnis- und Wissenschaftslehre.“ (Tholen 2001: 150) Erfahrungen legen zeitlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft übereinander: in dem einen Moment gemachte Erfahrungen korrelieren mit anderen, vergangenen Erfahrungen und setzen auf diese Weise den Ausgangspunkt für zukünftige Handlungen und wieder neue Erfahrungen. Wer eine schmerzhaft Trennung nach einer Liebesbeziehung hinter sich hat, wird bei der nächsten Beziehung diese letzte Erfahrung nicht ausblenden können, und es wird sich vor dem Hintergrund der Erfahrungen erweisen, wie diese neue Beziehung letztlich gelingen wird. Mit Marx kann man beim Menschen und seinem Lebenslauf schon vor der Geburt von einer „ursprünglichen Akkumulation“ der Erfahrung sprechen, die sich bis zum Tode anhäuft und zwischenzeitlich verändert. Solche Erfahrungen, so Kluge, macht man bereits im Mutterleib durch das Hören (Kluge 2009a: 03'25-03'53). Gemachte Erfahrungen können zwar vergessen und seelisch unterdrückt werden, aber, so würde Kluge argumentieren, wie die Toten nicht tot sind, so verschwinden gemachte Erfahrungen nicht einfach aus den Hirnwindungen und Zellen, so als ob man eine Datei gelöscht hat. Eher überschreibt man frühere Erfahrungen mit neuen.<sup>124</sup>

„Der Mensch ist ein Erfahrungstier“ (Foucault 1996) im Austausch mit der Wirklichkeit, aber die wirkt für Kluge auf zwei Weisen auf ihn ein: Durch Medien vermittelt und durch keine Medien vermittelt. Eine Aporie? Letztere ist die Unmittelbarkeit der Erfahrung, die Kluges Medienbegriff zu präzisieren hilft.

<sup>123</sup> Siehe dazu auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

<sup>124</sup> Dass Erfahrungen auch bis in die chemischen Abläufe der Gene gemacht werden können, ist derzeit ein Untersuchungsfeld der Epigenetik.

Unmittelbare Erfahrung denkt Kluge als direkte Erfahrung eines Menschen, wo sich nichts „dazwischenschiebt“. Regentropfen auf der Haut wären so eine unmittelbare Erfahrung, da mein Sinnzentrum sofort „Nässe“ oder „Kälte“ zurückmeldet. In Kluges Beispiel von getrockneter Biomasse bezieht sich die Unmittelbarkeit auf die Unkontrollierbarkeit komplexer Systeme. So wie Odysseus nicht wusste, was die Götter auf seiner Irrfahrt als nächstes mit ihm vorhaben, so kann der beste Wetterbericht nicht mit 100%iger Sicherheit das Ausbleiben von Regen vorhersagen. Die Klarheit, dass nie etwas klar sein kann, bezeichnet Kluge als unmittelbare Erfahrung. Das fügt sich auch zur Gemeinschaft, bei der man nicht weiß, wer wann wo und wie etwas als nächstes tut – Niklas Luhmann wählt dafür die Formel von der „doppelten Kontingenz“.

Ein Grund, warum Kluge eine Trennung von mittelbarer und unmittelbarer Erfahrung vornimmt, liegt in dem Gedanken von Emanzipation und Autonomie in seinem Denken. Für die Orientierung, wie er zu Beginn des Abschnitts zur unmittelbaren Erfahrung darlegt, soll ein Individuum keine Prothesen brauchen. Welche Richtung man im Leben einschlägt, ergibt sich aus der nicht völlig dechiffrierbaren Alchemie des Austausches von Subjekt und Objekt. Man sieht hier, wie eng Kluge das Prinzip der Bifurkation mit dem Lebenslauf denkt. Der Mensch hat zwar ein Ahnungsvermögen, wie Kluge es in einem seiner Filme nennt, aber das helfe eben nur zur Orientierung. Edgar Reitz stellt dazu fest: „Es genügt ihm nie das, was alleine im Kopf vor sich geht. Und er reagiert immer auf die Welt. Er ist ja geradezu panisch, er könnte den Kontakt zur Welt verlieren“.<sup>125</sup>

Diese Art von Weltkontakt ist für Kluge elementar und muss sozusagen unbefleckt bleiben: „Die Innerlichkeit soll industrialisiert werden.“ (Kluge 1985: 98) – dagegen gilt es vorzugehen, das soll nicht geschehen. Das Innerliche ist für Kluge der – auch utopische – Ort des Widerstands gegen die Willkür der Wirklichkeit. Die Erfahrungen, die dort gemacht und verarbeitet werden, sollen den Charakter des authentischen besitzen. Was vermittelt wird, verliert aber an Zuverlässigkeit, weil es *über* einen dazwischengeschalteten Mittler laufen muss.

Sind aber die Mittler, wie im Beispiel der Wahlverwandtschaften illustriert wird, wirklich nur die „Nebenfiguren“ für Kluge? Denkt Kluge die Medien als „Boten“, die in der Sphäre der Erfahrung eine sekundäre Rolle spielen (vgl. zum Boten auch Krämer 2008)? An dieser Stelle kann man bei Kluge von seiner

<sup>125</sup> Kluge 2009d: 01'14'35-01'14'47.

Medienkritik im Sinne einer Zweitrangigkeit zu einer Kritik (= Differenzierung) seiner Medienkritik umschalten. Die lässt sich gegen Kluges 1985er Aufsatz so zusammenfassen: Wirklichkeit kann nur medial bzw. mit Kulturtechniken bewältigt werden. Kluge hebt selbst hervor, dass mit zunehmender Komplexität von Systemen die Rolle von Medien steigt:

„Im städtischen Leben vermindert sich der Anteil unmittelbarer Erfahrung.“ (ebd.) Je mehr die Welt von Medien abhängig ist und je mehr man deshalb mittelbare Erfahrungen macht, desto stärker wird das Bedürfnis des Menschen nach unmittelbarer Erfahrung: „Der ehemalige Bauer in mir, der Städter in mir, der Industrialisierte, der für die Industrialisierung überflüssig Gewordene, dasjenige an Person, das aus der Differenz von alledem zusätzlich „zu keinem Ort passt“ – alles dies zieht sich in den eigenen Kopf, in die vier Wände der eignen Wohnung zurück, lädt sich, weil das Wirkliche nicht mehr draußen sich findet, sondern innen, in der Vorstellung mit neuartigem *Bedürfnissen nach unmittelbarer Erfahrung* auf.“ (ebd.)

Es ist ein psychologisches Argument, das Kluge gegen die Medien anführt, kein antimediales. An die Position von „industrialisiert“ könnte man heutzutage „digitalisiert“ setzen, die Ausgangslage wäre dieselbe oder sogar unter den gegenwärtigen Bedingungen von Digitaltechnik in Bezug auf die Bewusstseinsindustrie noch verschärft.<sup>126</sup> Was Kluge bewahren will und wofür er zur Gegenproduktion aufruft, ist die Integrität des Individuums, einer prophylaktischen Deindustrialisierung des Innerlichen. Ebendiese Absicht erlaubt aber eine Ergänzung durch Kulturtechniken. Zwei Faktoren sind es hierbei, die Kluges Werk mit Kulturtechniken zusammenführen lassen:

## Die Medien der unmittelbaren Erfahrung

Man kann Alexander Kluge zustimmen, dass Erfahrungen die gefühlte Erfahrung von Unmittelbarkeit hervorrufen können. Das Beispiel der Geburt (vgl. ebd.: 100) ist eine individuelle Erfahrung weiblicher Personen, die durch keine Versprachlichung oder sonstigen Analogien gleichgesetzt werden kann. Aber Geburten sind nicht einfach körperliche und mentale Extremerlebnisse, sondern hängen von Gebärtchniken ab, die eine Geburt erfolgreich zum Abschluss bringen – „Hebammenkunst“ (Kluge 1981a: 25). Die Einteilung in Gebärdpositionen und -phasen, Atem- und Presstechniken, Hebammenhilfe, ärztliche Versorgung, psychologische Begleitung, die teilweise Bezeichnung der

<sup>126</sup> Für Kluges Umgang mit dem Digitalen vgl. Ekardt 2018 und zum Potential des Digitalen für Ökonomie und Gesellschaft Brynjolfsson/McAfee 2014.

Geburt als „Arbeit“, wie z. B. im Französischen oder die Zugriffe beim Austreten des Säuglings weisen eine Geburt als alles andere als „rein natürlich“ aus. Als Erlebnis aber – und das meint Kluge mit unmittelbarer Erfahrung, ist jede Geburt für alle Beteiligten, auch natürlich bei negativen Erlebnissen, etwas Substanzielles. Meist so authentisch, dass man die dazu notwendigen Kulturtechniken verständlicherweise nicht wahrnimmt.

Kluges eigener Medienbegriff, auch wenn er Personen wie in den Wahlverwandtschaften miteinbezieht, bleibt äußerlich und, weil funktional, verdächtig. Diese Funktionalität lehnt er ab, weil die Innerlichkeit im organischen Sinne nicht instrumentalisiert werden soll. Aber den Körper als Medium und als Ort kulturtechnischer Austragung samt der physischen Gebiete („Körpertechniken“) zu sehen, bedeutet nicht, ihn negativ zu funktionalisieren. Auf den Spuren von Ernst Cassirer erlauben Funktionen eine Beobachtung und eine Analyse von Vorgängen, die man vorher für geschlossen hielt – weil man es als „Substanz“, wie Cassirer es nennt, betrachtet hat statt als Funktion. Die Kulturtechniktheorie steht auf den Schultern von Cassirer, indem sie die Wechselwirkungen von Prozessen und deren Funktionen betont. Nimmt man eine Geburt als eines der „Natur“-nahen Ereignisse an, dann steht sie exemplarisch für das, was John Dewey „experience and nature“ genannt hat:

„The pragmatist lineage shares with Heidegger the intuition that being is found in everyday practices, algorithms, and programs. Both Heidegger and the New Englanders turn to the basic and show what is locked up in a meadow, ship or a pair of shoes. (...) Both are interested in the astonishment of media, technics, and animal lives seen within a philosophical-theological horizon.“ (Peters 2015: 45)

Neben Heidegger hätte in der Reihe auch Hannah Arendt ihren Platz gehabt, deren Natalitäts- und Pluralitätskonzept Alexander Kluges positiver Haltung zu den Möglichkeiten, die unterhalb der Wirklichkeit existieren, entgegenkommt, denn jede Geburt ist die kulturtechnisch herbeigeführte Ein-Person-Bifurkation für den Weltverlauf:

„Das in der ersten Zeit sich andeutende »Programm« des Kindes scheint insgesamt reichhaltiger zu sein als alles, was später durch Wachsen und Erziehen entsteht. (...) Es ist aber vermutlich nicht richtig, eine Geburt als Geburt des ‚kreatürlichen Menschen‘ zu beschreiben (...), denn er gerät ja sofort in das Umfeld der Erwachsenen, in aufgeteilte Räume, in gesellschaftliche Organisationen, in organisierte Zeitmaße“ (Kluge 1981a: 71f.).

Nicht zuletzt kann Kluges Erfahrungsbegriff auch etymologisch-medial gelesen werden. Während das englische „experience“ sich vom lateinischen *ex-peritus* ableitet und als „versuchen, testen“ praxeologische Bedingungen mit sich führt, erkennt man am deutschen Wort „Erfahrung“ die infrastrukturelle Seite des „Reisens, Erkundens, Erreichens“ -, die Tauschbeziehungen von subjektiv-objektiv stehen im Vordergrund. Auch Sprechen dient stets als ein Medium, das Erfahrungen erst dann bereitstellt, wenn phonetische Materialien, Sinn und Sprechkörper zusammenkommen (vgl. Gutmann 2004). Die Bereiche der unmittelbaren Erfahrung können, unter den Umständen der neueren Kulturtechnik- und Medientheorie nicht mehr als „rein“ unmittelbar, d. h. ohne ein Zwischenglied, verstanden werden, weil eine medienfreie Realität nicht denkbar ist (vgl. Krämer 2008: 20ff.).

## Die Medien der mittelbaren Erfahrung

Um den „Wirklichkeitsverlust“ (Kluge 1985: 101) gering zu halten, braucht es von der materiellen Nutzung bis zur Erfahrung Medien der Gegenproduktion. Die erzeugt Kluge mannigfach mit seinen eigenen Werken. Das Nebeneinander der vielen Medien geht dabei in ein Ineinander über (vgl. Streckhardt 2016: 195ff., Ekardt 2018: 291ff.). Durch diese Transmedialität demokratisiert Kluge seinen Mediengebrauch, weil die wiederkehrenden Themen jeweils für jedes Medium adaptiert werden können. Innerhalb seiner Gebrauchsmedien spielt Kluge wiederum mit lauter intramedialen Elementen, von der Montage über die Text-Bild-Relationen, Stills und Minutenfilmen bis zu intertextuellen Verweisen und rhetorischen Feinheiten. Aus einer Sicht der Wissenspoetologie bedient er sich aus allen Erkenntnisbereichen wie aus einem Baukasten und überträgt die daraus gewonnen Informationen in seine Formate. Mit dem Ausstellungswesen nutzt er mittlerweile auch öffentliche Räume als Medien, die auch wieder eine andere Körperlichkeit beim „Eintreten“ in Kluges Welt erfordern.<sup>127</sup> In jüngerer Zeit wächst überdies sein Interesse für Kulturtechniken, wie eine Veranstaltung im Berliner Haus der Kulturen der Welt im Januar 2018 zeigt.<sup>128</sup> Dort führt Kluge zur Technologie der Schrift an, dass sie „Wissenschaft, Zivilisation, Gesetz und

<sup>127</sup> So nimmt Kluge auf die *Physis* während einer Ausstellung Bezug: „Die Besucher einer Ausstellung sind in ständiger Bewegung. Ein 90-Minuten Film ist da sicher das falsche Gefäß“. (Reindl 2018: 204).

<sup>128</sup> [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/das\\_neue\\_alphabet/das\\_neue\\_alphabet\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php). [Stand: 28.09.2019]

Kontinuität“ hervorbringt und nennt sie „den Boten der Moderne“<sup>129</sup>, eine Wendung, die schon Sybille Krämer für Medialität benutzt hatte (vgl. Krämer 2008). Nichtsymbolische Medien wie Städte und Gegenstände wecken ebenso sein Interesse wie Apparate, Maschinen oder religiöse Rituale. Bei einer kursorischen Lektüre stößt man auf ein enormes Inventar an Motiven und Bildern mit kulturtechnischem Bezug: Das Knie von Christian Morgenstern oder das eines Soldaten werden zu Handelnden. Ebenso ein Darm, der durch seine Klugheit („er denkt“) den Abwurf einer Bombe verhindert. Überhaupt sind Körperteile wie auch Gefühle vernunftfähig. Tiere, wie z. B. Elefanten, Menschenaffen, Maultiere oder Wale weisen über ihre Animalität hinaus und richten das Augenmerk auf die kulturellen und technischen Bedingungen von Physis und Gattungszugehörigkeit. Frauenrettende Riesenaffen, lösungsorientierte Esel, bernsteinbereichernde Fliegen – Kluge medialisiert Tiergestalten über die klassische Fabel hinaus zu Funktionsträgern allzu menschlicher Herausforderungen. Sammlerethos, Register, Archive, Karten<sup>130</sup>, Bibliotheken und Speichermedien aller Art erzeugen in Kluges Werken Rückkopplungen oder werden verfremdet eingesetzt. Das Alltägliche und

<sup>129</sup> Vgl. den Beitrag von Kluge im Programmheft zur Veranstaltung: [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/das\\_neue\\_alphabet\\_opening\\_days/das\\_neue\\_alphabet\\_opening\\_days\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet_opening_days/das_neue_alphabet_opening_days_start.php). [Stand: 26.01.2019]

<sup>130</sup> „Mit einer Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern“ (Schulte 1999: 176). Bruno Latour würde dieses Bild sicher gefallen, ist er doch ein Bewunderer von funktionierenden Ereignisverkettungen zwischen Wanderkarten und Wanderweg. Latour kommt es dabei u. a. auf die Differenzen zwischen den Verkettungen zwischen einer graphischen Wanderkarte mit Positionspunkten und der Erfahrung des realen Wegs mit Schildern in der Farbe der Positionspunkte an, aber insofern, dass er die Differenzen versucht soweit wieder zusammenzuführen, dass sie ihre Differentialität verlieren (Vgl. Latour 2014:135ff.) Das Interessante an Kluges Metapher liegt vor allem an der Irritation der Mediennutzung. Karten sind bereits medientechnisch ein spannendes Phänomen. Sie erzeugen nicht nur, wie Latour es in seinem Buch *Existenzweisen* beschreibt, ein faszinierendes Verhältnis zwischen einer Bilddarstellung und einer Realerfahrung, sondern sind auch geostrategische und militärische Hilfsmittel. Alexander von Humboldts Karten zur Lage der mittelamerikanischen Staaten sollen z. B. der Expansionspolitik der damals noch jungen Vereinigten Staaten den Weg zur Eroberung Mexikos unfreiwillig Hilfe geleistet haben (vgl. Lubrich 2016: 24-26). Darüber hinaus aber versuchen Karten den in ihrem Interessenfeld liegenden begrenzten Raum in einer eigenen Bildsprache abzubilden und durch ein Netz von Koordinaten aufzuschlüsseln. Eine Karte ahmt eine Topographie nach, die sich erst im tatsächlichen Beschreiten wirklich erschließt. Bruno Latour zeichnet eine solche Route in einer Wandung auf den Mont Aguille in Frankreich akribisch nach (vgl. Latour 2014: 133ff.), um die Differenz zwischen dem Medium der Karte und dem realen Weg nach und nach aufzulösen. An einer solchen Auflösung ist Kluge mit seinem Verfahren des „cross-mapping“ nicht interessiert, es geht ihm vielmehr um das Erhalten der Differenz, damit das Aufmerksamkeitsniveau nicht nachlässt. Die Dichotomie von Subjekt und Objekt, die ideengeschichtlich einen enormen Einfluss auf das westliche Denken hat, wird bei Kluge beseitigt: „Indem sich das erkennende Subjekt auf die Gegenstände bezieht, erfolgt eine gegenseitige Konstitution, also eine innere Veränderung beider. Die Trennung von Subjekt und Objekt als Resultate einer Abstraktion, aus der sowohl der Konstitutionsprozess des Objekts wie der des Subjekts herausgefallen ist, ist nur post festum möglich.“ (Kluge 1981a: 518).

Mondäne, das John Durham Peters mit seinem Konzept des *Infrastructuralism* hervorhebt, ist auch ein Leitthema in Kluges Werk, nicht zuletzt in den vielen kurzen Geschichten, die immer wieder alltägliche Situationen darstellen. Netzwerke bilden für Kluge das mediale Gestell (vgl. Bolz 2012), in denen all dies ausprobiert wird, allen voran die Motive der Metamorphosen und der daraus entnommenen Arachne-Erzählung. Die Weberin aus dem sechsten Buch der Metamorphosen Ovids ist nicht nur eine eigensinnige Künstlerin von bescheidener Herkunft mit Autoritätsproblemen, sondern sie stellt auch ein Gewebe („Textur“, „Text“) her, auf dem die Götter in Tiergestalt sich mit sterblichen Frauen erotisch vereinigen. Im Vergleich zum Teppich der Herausforderin Athene beschreibt Ovid in seiner Ekphrasis die gewobenen Bilder von Arachne als wirklichkeitsnäher, als seien sie mit Leben gefüllt. Athene reagiert mit Prügel auf die Niederlage, worauf sich Arachne aus Scham erhängt. Athene rettet sie und verwandelt sie daraufhin in eine Spinne, wodurch sowohl die Strafe als auch Arachnes Kunstfertigkeit in der Tierverwandlung erhalten bleibt (vgl. von Albrecht 2014). Vor allem, und darauf weist Michael von Albrecht explizit hin, legt Ovid durch Arachne Technik als Grundlage von Kunst frei: „Unverstandene Technik gewinnt den Zauber des Wunderbaren“ (ebd.: 117), ein Satz, den man auch über Kluges Produktion sagen könnte. Das Netz aus Kulturtechniken konzentriert sich bei Kluge in der Figur der Arachne. Die Knoten im Netz in einem solchen Verweissystem können für die Medien stehen, die in verschiedene Richtungen verschalten. Stehen Arachnes Bilder noch für eine, in diesem Sinne unmittelbare Wirklichkeit, benutzt Kluge Bildmedien durch Montage verfremdend und denkanregend, vor allem aber auch als Flächen für piktoriale und schriftbildliche Experimente.

Im fünften Buch steht dem ersten Kapitel ein kurzer Absatz voran, der stellvertretend für Kluges Kulturtechnikverständnis gelten kann:

„Nicht nur Menschen haben Lebensläufe, sondern auch die Dinge: die Kleider, die Arbeit, die Gewohnheiten und die Erwartungen. Für Menschen sind Lebensläufe die Behausung, wenn draußen Krise herrscht. Alle Lebensläufe gemeinsam bilden eine unsichtbare Schrift. Nie leben sie allein. Sie existieren in Gruppen, Generationen, Staaten, Netzen. Sie lieben Umwege und Auswege. Lebensläufe sind verknüpfte Tiere.“ (Kluge 2012a: 11)

In diesen sieben (im Original acht) Zeilen fasst Kluge die Parameter zusammen, aus denen sich seine Kulturtechniken zusammensetzen. Die unscheinbaren Alltagsgegenstände im Sinne des *Infrastructuralism* (vgl. Peters 2015), die am

Netz der Geschichten mitschreiben, die Körpertechniken, die sich gegen Realitätseinwirkung von außen schützen, die Spanne zwischen dem Materiellen und dem Symbolischen menschlicher Existenz, die sozialen Austauschformen und deren Verwirklichung in vertikalen (zeitlichen) und horizontalen (räumlichen) Gebilden, die *agency* von Dingen – es sind vor allem Medien, die die mittelbaren Erfahrungen herstellen, die relevant für das Bewältigen von Wirklichkeit sind. Wirklichkeitsbewältigung funktioniert über eine Auseinandersetzung mit Medien und Kulturtechniken, die inmitten der Zusammenhänge, die die Realität bilden, stehen. Sehr anschaulich ist dies, wenn man sich z. B. die Alphabetisierung von Erwachsenen ansieht, deren Verhältnis zur Wirklichkeit sich durch die Aneignung der Zeichentechniken grundlegend ändert. Die Beispiele weisen Kluge nicht als einen Vertreter kulturtechnischer Studien aus, aber sie belegen die hohe Dichte an Bemerkungen, Motiven, Metaphern und Referenzen, derer Kluge sich auffällig häufig bedient.

Zur Gegenproduktion einer unwirklichen Wirklichkeit gehören nicht nur medienvermittelnde Instrumente, sondern auch der Umgang mit denselben – die Techniken. Die Verwendung der Wörter „Baustelle“ und „Werkstatt“ (vgl. Streckhardt 2016: 383, 421) von Kluge, die auf ihrer Unterseite auch Arbeit mittransportieren, manifestieren das Technisch-Prozessuale in Kluges Schaffen. Darüber hinaus sind Baustellen und Werkstätten Grundproduktionsräume, auf deren Arbeiten Häuser und Eigenschaften, bzw. Kultur und Technik, wachsen. Kluges Gegenproduktion wählt werktechnisch die „Strategie von unten“. Die Kurzerzählung und die Minutenfilme, die Frageweise und das Hervorheben der Körpersinne und die vielen anderen stehen in Kluges professionellen Nichtprofessionalismus (ebd.: 238) als Gebrauchsmedien für die Gegenproduktion zur Verfügung.

## Kulturtechnik und Politik

Gesamtarbeit kann bei Kluge als eine politische Variation der Kulturtechniken des Kollektiven gelesen werden. Durch ihre Ausgerichtetheit auf die Materialität wirklichen Handelns erlauben Kulturtechniken einen differenzierten Blick auf die fundamentalen Operationen, die politisches Handeln ermöglichen und Politik als dessen transzendenten Gegenstandsbereich erkennbar machen. Die Folgen einer solchen Sicht auf die Politik sind nicht gering. Sie befragt die Bedingungen, unter denen juristische, soziale und kulturelle Souveränität hergestellt wird. Die Dinglichkeit solcher Prozesse, ob sie ein Schreibinstrument samt

unterschriftsbevollmächtigter Person, Schreibsätze oder ein Parlament als Ort der Gesetzgebung betreffen, steht für Kluge nicht minder im Zentrum des Interesses als deren ausführende Organe.

Cornelia Vismanns polittheoretische Aufpfropfungen der Kulturtechniken bieten hierfür reichhaltige Anknüpfungspunkte. Vismanns Überlegungen zeigen eine bemerkenswerte Nähe mit Passagen aus Kluges theoretischen Werken. In „Maßverhältnisse des Politischen“ heißt es dazu:

„Die Werkzeuge des politischen Prozesses bestehen aus menschlichen Arbeitseigenschaften, die als lebendige Arbeit nicht nur im *Anwender*, sondern im *Werkzeug selber* präsent bleiben. Die Werkzeuge haben Motive, sie sind zusammengesetzt aus Motiven. Alle Werkzeuge sind Konzentrationen von Stoffeigenschaften, den Stoffen abgelesen. Sie entstehen im politischen Zusammenhang, aber nicht aus Erfindungsgeist und technischer Anwendung; vielmehr enthalten sie die menschlichen Stoffeigenschaften, aus denen sie entstehen, in Form von Selbstregulation, d. h. Identität von Stoff, Werkzeug, Anwendung und zugrundeliegendem Grund oder Bedürfnis.“ (Kluge 1992: 99)

Eine solche Wechselseitigkeit steht der Positionsbestimmung von Vismann aus ihrem Aufsatz „Kulturtechnik und Souveränität“ nahe: „Geräte geben ihre eigene Gebrauchsweise vor, Gegenstände haben ihre eigenen Operatoren“ (Vismann 2012: 445) Das Politische, von dem Kluge in seinem Beispiel spricht, hat wenig mit der Politik zu tun, die man gemeinhin aus den Massenmedien kennt. Das Politische wird von ihm als Rohstoff verstanden, der unterhalb allem sichtbaren Politikbetrieb zwischen Menschen, Dingen und Aktionen geschieht, und zwar aufeinander einwirkend (vgl. Kluge 1992: 46f). Gegenüber der funktionalen Sachpolitik ist das Politische bei Kluge ein Medium zur Entfaltung von sozialen, individuellen und institutionellen Energien. Kluge knüpft für seinen „Begriff des Politischen“ (Kluge 1992: 42) an Max Webers Ausführungen aus *Politik als Beruf* an, um sie weiterzudenken (vgl. Kluge 2011). Jenseits einer TV-journalistisch zur Schau gestellten Form von Pseudopolitik<sup>131</sup>, in der überdurchschnittlich erwartbare Aussagen eines politischen Personals mit Szenen von Aussteigen aus Autos, das unnatürliche Sitzen vor einem Studiobild oder Korrespondenten in Regenjacken geschnitten werden, so findet Politik trotz medialer Übertragungen im Innern der einzelnen Individuen, am berühmten Kaffeeautomaten, in losen

<sup>131</sup> Kluge würde dies allerdings nicht als Pseudopolitik werten, sondern zur Zirkusnotwendigkeit politischer Repräsentation zählen. Die Inszenierung von Politik ist ebenso ein Teil ihres Selbstverständnisses wie es ihr Wirken in Ausschüssen und vertraulichen Gesprächen ist. Vgl. dazu die Bilder in Streckhardt 2016: 412.

Zwischengesprächen, unscheinbaren Handlungen und einem enormen Apparat von Dispositiven statt. Das Politische ist eine dezentrale, assoziative Organisation vom menschlichen Verlangen nach Gestaltung der Umwelt. Sie findet vor allem nicht nur auf den dafür vorgesehen offiziellen Feldern – der „Politik der Gesellschaft“, wie Luhmann sagen würde – statt, sondern ebenso zwischen Ehepartnern wie Anwaltskollegen, Schulausflügen oder Clanrivalitäten.

Die Gemeinwesen, die sich daraus bilden, erlegen sich wiederum zur eigenen Kontrollierbarkeit Staatsapparate auf, die formal-juristisch die Anliegen der Gemeinwesen verwalten. Daraus geht das hervor, was Kluge Berufs- oder Sachpolitik nennt. Das Machtverlangen, das nach Max Weber alle Formen der Politik umtreibt, findet in der Sachpolitik seine deutlichste Ausprägung; „[p]olitische Handeln hat deshalb in erster Linie mit Interessen der Machtverteilung, der Machterhaltung und des Machterwerbs zu tun“ (Kluge 1992: 43). Für Kluge ist Politik deshalb nicht schlecht, sondern im Gegenteil – „in seiner praktischen Schutzwirkung unter demokratischen Verhältnissen“ (ebd.: 42f.) sollte es eine „jederzeit umkämpfte Errungenschaft“ (ebd.: 43) bleiben („der Gegenpol dazu wäre ein Staat der Fundamentalisten“) (ebd.). Weil aber Politik sich zum einen um ihre Machtfragen kümmern muss und zum anderen vor allem in jüngerer Zeit eher zu einer gehobenen Verwaltungsinstanz des Öffentlichen geworden ist, hat sie keinen Zugang mehr zu den menschlichen Rohstoffen, die das eigentlich „Politische“ für Kluge ausmachen, „den Intensitätsgrad alltäglicher Gefühle, der durch besondere Aggregatzustände, die die Konflikte und Interessen annehmen, seine Form permanent verändert“ (Streckhardt 2016: 412). Gerade diese nach John Durham Peters infrastrukturelle Normalität von Politik, eingelagert in den Gefühlen und Gedanken der Menschen, sich über vermeintliche Trivialitäten wahrnehmbar machend, findet Kluges Interesse und lenkt den Blick verstärkt auf das figurale, nutzmediale und gegenständliche Zubehör seiner Werke.

### ***3.4. Die Kritische Theorie zwischen Aufklärung und Theorie der Kulturtechnik***

Alexander Kluge sieht sein Schaffen als „Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln“ (Streckhardt 2016). Ihn in dieser Denkrichtung samt der marxistischen Tradition nicht verorten zu wollen, wäre fragwürdig. Aber so wie die die marxistische Theorie durch die z. B. Kritische Theorie eine Erweiterung

find, so kann die Kritische Theorie auf ihre Vereinbarkeit mit Kulturtechniken – hier allerdings nur exkursiv – überprüft werden<sup>132</sup>.

Eines der Hauptuntersuchungsgegenstände der Kritischen Theorie ist das Denken der Aufklärung in ihren kulturkritischen Implikationen. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben wie beispielsweise vor ihnen Friedrich Nietzsche durch ihre Rationalitätskritik der Aufklärung ihre emanzipatorische Unschuld genommen. Horkheimer und Adorno setzen dafür bei einer Historisierung der Aufklärung an. Aufklärung nur als Epochenphänomen des 18. Jahrhunderts zu sehen, käme angesichts ihrer Universalität für das menschliche Denken zu kurz. Sie beginnt dort, wo der Mensch sich in Welterklärungsversuchen übt, wobei die Mythen zu den ältesten Sinnarrativen gehören – Horkheimer und Adorno folgen hier den Spuren Ernst Cassirers, der ebenfalls dem Mythos eine zentrale Rolle für die Kulturwerdung einräumt. Für Horkheimer und Adorno eignet sich der Mensch Kenntnisse in Form von Technik und Rationalität an, um durch sie die Welt beherrschen zu können: Wissen ist Macht, wenn es sich die Erde untertan macht. Dieses Wissen kann aber auch als Machtmittel ausgenutzt werden.<sup>133</sup> Das tut der Mensch schließlich mit der selbstreflexiven Stufe auf dem Höhepunkt der Aufklärung seit dem 17. und 18. Jahrhundert durch Wissenschaft und technischen Fortschritt so gründlich und rücksichtslos gegen sich selbst und die Natur, dass Horkheimer und Adorno ihr einen totalitären Charakter bescheinigen. Der Wille zum Beherrschen der Welt duldet keine Welterklärungsmodelle neben sich, wie die beiden mit einem kurzen Zitat belegen, das Mythos, Natur, Wissen, Macht, Totalitarismus und Identitätsverlust kurzschließt:

„Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann. Der Mann der Wissenschaft kennt die Dinge, insofern er sie machen kann“ (Horkheimer/Adorno 2010: 15).

<sup>132</sup> Ein solches Unterfangen könnte eine eigene Studie nach sich ziehen, die vor allem auf Basis der Kulturtechnikschriften von Cornelia Vismann und Bernhard Siegert den Kultur- und Politikbegriff der verschiedenen Schulen der Kritischen Theorie sowie die Potentiale einer humaneren Aufklärung überprüft.

<sup>133</sup> Rainer Stollmann geht auf diesen auf Francis Bacon zurückgehenden Wahlspruch in einem Aufsatz zu Kluges Medienarbeit mit dem Verweis auf Walter Moers' Buch *Die 13 1/2 Leben des Käpt'n Blaubär*, in dem ein „Professor Nachtigaller die Dunkelheit des Universums noch dunkler machen will und zu dem Zweck die schwarzen Löcher untersucht. Er sagt: »Wissen ist Nacht.«“ (Stollmann 2007: 167).

Das Buch trägt nicht zufällig das Wort „Dialektik“, die sich durch ihre wechselseitige Bedingtheit auszeichnet, im Titel. Nicht nur zeigt die Dialektik die repressive Seite des aufklärerischen Denkens an, sondern macht auf die verhängnisvolle Beziehung von Aufklärung und Mythos aufmerksam. Angetreten als Bewegung der Demystifikation bzw. Entzauberung (M. Weber) der Welt durch das Aufdecken ihrer Funktionsprozesse zur Steigerung der humanen Emanzipation z. B. von Naturkatastrophen, versteigt sich den beiden Autoren zufolge die Aufklärung so sehr in ihrem Allmachtsanspruch, dass sie selbst wieder das Niveau an Welterklärung einnimmt, den der Mythos einst innehatte: „Je mehr die Denkmachinery das Seiende sich unterwirft, umso blinder bescheidet sie sich bei dessen Reproduktion. Damit schlägt Aufklärung in Mythologie zurück, der sie nie zu entrinnen wusste“ (ebd.: 33). Statt der Magie früherer Mythen gilt in der Aufklärung ein technokratischer „Mythos der Faktizität“ (Hetzl 2001: 155). Das Fatale am dialektischen Wesen der Aufklärung ist eine Vertikalität des Kosten-Nutzens-Verhältnisses. Horkheimer und Adorno wählen dafür den Begriff des Opfers und machen ihn an Szenen aus der Odyssee anschaulich wie z. B. der Entsagung des griechischen Helden durch das Festbinden an den Schiffsmast als Schutz vor den verzaubernden Gesängen der Sirenen. Während die hart rudern den Seemänner nach marxistischer Lesart das homogene Proletariat darstellen, erscheint Odysseus als Repräsentant der Bourgeoisie, der sich für den Kunstgenuss der Gesänge emotional opfert.<sup>134</sup>

Der Opfergedanke besitzt noch heute darin Aktualität, dass das moderne Wirtschaften meist auf Kosten eines Anderen geht: Für das Smartphone schürfen Kinder in Minen nach Rohstoffen, kein Fleischgenuss ohne mindestens den Tod eines Tieres in den Kauf zu nehmen, Paketlieferung selten ohne Botenprekariat, Fischgenuss durch Überfischung der Meere. Opfer bringen die Ökosphäre und das Individuum selbst. Erstere in Gestalt einer drohenden ökologischen Krise, letzteres durch eine biopolitische und psychophysische Anpassungsleistung, für die der Schriftsteller Edouard Louis kürzlich ein aktuelles Beispiel hinsichtlich der Proteste der *gilets jaunes* in Frankreich gegeben hat: „Ils ressemblaient aux

<sup>134</sup> Eine ganz andere Lesart der Sirenenpassage bietet Friedrich Kittler an, der im Übrigen Horkheimer und Adorno als "Hobbyphilosophen" bezeichnet (vgl. Winthrop-Young 2011: 85). Für Kittler stellen die Sirenen ein medientechnisches Dispositiv dar, in der sich Sexualität und Zeichentechnik miteinander vereinen.

corps de ma famille, des habitants du village où j'ai vécu pendant mon enfance, de ces gens à la santé dévastée par la misère et la pauvreté (...).<sup>135</sup>

Der gespannte Schreibstil der *Dialektik der Aufklärung* lässt Horkheimers und Adornos These zunächst origineller erscheinen als sie ist. In der Logik ihrer Argumentation haben Horkheimer und Adorno durchaus recht und man sollte nicht den Begriff des Mythos als Schwäche ihres Arguments einer selbstherrlichen Aufklärung ausmachen, weil man die Verbindung beider nicht nachvollziehen kann. Statt Mythos könnte man auch „Heiligtum“ oder „Götze“ der Faktizität sagen, und eine Seite der Aufklärung ist sicher ihr rational-technischer Durchsetzungswille. Horkheimer und Adorno setzen den Begriff der Aufklärung eng an und lassen die soziale Rolle der Aufklärung weitestgehend, sieht man von Arbeit ab, unberücksichtigt. Diese Haltung mag auch mit den Bedingungen zu tun gehabt haben, unter denen das Buch Anfang der 1940er Jahre in den USA entstand. Faschismus, Krieg und Antisemitismus auf der einen und eine kapitalistisch-militärisch aufsteigende Supermacht USA auf der anderen Seite hatten auf liberallinke Ästheten wie Horkheimer und Adorno nicht unbedingt einen ausgleichenden denkerischen Einfluss.<sup>136</sup> Technik gilt ihnen als verdächtig, Arbeit als entfremdet und Kultur in ihrer Massenproduktion als verblendet. Dieser Grundton der *Dialektik der Aufklärung* ist scheinbar eine niederschmetternde Kritik an einer sich im Laufe des Buches immer stärker aufbäumenden Einzelthese einer technokratisch gewordenen Aufklärung. Das Scheitern der abendländischen Zivilisation der 1940er Jahre lasten Horkheimer und Adorno der Aufklärung an, weil sie sich nicht an ihre eignen Ideale hält. Man ist daher auf den ersten Blick versucht, ihre Schrift als antiaufklärerisch zu lesen.

Dabei wollten die Autoren eigentlich mit ihrem Werk einer solchen Einseitigkeit entgegenwirken und im Grunde die Aufklärung aufklären, die beschädigte Vernunft durch die Vernunft heilen. Insbesondere gilt es dabei, den Dualismus von Subjekt und Objekt nicht aufzuheben, aber zu enthierarchisieren, um die darin angelegte elementare Herrschaftsgeste der „falschen“ Aufklärung zu demontieren. Das Wiedereinmünden der Aufklärung im Mythos soll sich an dem Ort vice versa wieder darauf besinnen, wie Vernunft nicht-instrumentell, d. h. im

<sup>135</sup> <https://www.lesinrocks.com/2018/12/04/actualite/edouard-louis-chaque-personne-qui-insultait-un-gilet-jaune-insultait-mon-pere-111149208/> [Stand: 28.09.2019]. Eine solche Auffassung von Biopolitik wäre nicht ohne die maßgeblichen Vorarbeiten von Foucault, Agamben und Hardt/Negri zu denken.

<sup>136</sup> Vgl. auch die Einträge zu Adorno, zur autoritären Persönlichkeit und Horkheimer in Kaesler 2007.

positiven Sinne mythisch, im Sinne kreativer Erklärmodelle, verstanden werden kann. Der Begriff der „Dialektik“ des Titels funktioniert nicht nur analytisch zur Sichtbarmachung der dunklen Seite der Aufklärung, sondern auch projizierend auf eine helle Seite der rebellischen Vernunft.

Mit diesem Auftrag versehen Horkheimer und Adorno die Aufklärung mit der Aufforderung, die auch Alexander Kluge im Jahre 2018 noch fordert: Dass man die Aufklärung nicht zu Ende gedacht hat und ihr Potential zur Herstellung einer freieren und gerechteren Gesellschaft noch entfalten muss. Das zirkuläre Modell einer Vernunftkritik durch die Vernunft ruft die Kulturtechniken auf den Plan. Aus der Sicht der rationalen Vernunft hatte der Mensch es gerade durch die Hilfe der Vernunft geschafft, sich von seiner ersten Natur zu emanzipieren. Die Unterscheidung einer ersten und einer zweiten Natur geht auf die anthropologische Überlegung zurück, dass der Mensch die tierischen Anteile (Instinkte) seiner selbst durch die Kultur kontrollierbar gemacht hat. Vertreter einer solchen Auffassung ist u. a. Arnold Gehlen, der mit dem Ausdruck des „Mängelwesens“ die Notwendigkeit zur kulturellen Handlung des Menschen beschrieb. Nimmt man eine Unterscheidung von erster und zweiter Natur an, dann kommt es darauf an, welchen Wert man ihnen jeweils beimisst. Unbestritten ist der Mensch ein Kulturwesen in dem Maße, dass er gar keine „erste“, d. h. „reine“ bzw. „natürliche“ Natur besitzen kann, sondern mit der Geburt Handlungen vollzieht, die automatisch Gemeinschaft und Kultur mit sich bringen (vgl. dazu auch Schmid Noerr 1997). Man kann daher die „zweite“ Natur als die eine, die erste Natur implizierende Kultur des Menschen bezeichnen, bei der es darauf ankommt, welches Menschenbild man daraus zieht: Ist der Mensch durch sie die Krone der Schöpfung oder ist der Mensch das Schwein, um eine Zeile Gottfried Benns heranzuziehen? Ist Kulturfähigkeit großartig oder ist es nicht viel mehr so, dass der Mensch dadurch ein fragwürdiges Verhältnis zur Umwelt hergestellt hat und seine Zivilisation im Sinne von Rousseau als deformiert, hypokritisch und dominant zu verstehen ist? Der Holocaust-Überlebende Leon Schwarzbaum, der seine gesamte Familie im Konzentrationslager verloren hat, bringt diese sozioontologische Spannung in dem bestürzenden Satz „was Menschen Menschen antun können“,<sup>137</sup> das begleite ihn sein Leben lang, auf den Punkt. Erweitert könnte er lauten: Was Menschen sich und der Welt antun können, sollte den Menschen ebenso ein Leben lang begleiten. Der US-Poet Ben Lerner, der auch

<sup>137</sup> [https://www.deutschlandfunk.de/holocaust-ueberlebender-leon-schwarzbaum-kaempft-gegen-das.2016.de.html?dram:article\\_id=439324](https://www.deutschlandfunk.de/holocaust-ueberlebender-leon-schwarzbaum-kaempft-gegen-das.2016.de.html?dram:article_id=439324). [Stand: 28.09.2019]

mit Alexander Kluge eng zusammenarbeitet, fasst einen solchen Pessimismus wie folgt zusammen.

„The dark collects our empties, empties our ashtrays.  
Did you mean „this could go on forever“ in a good way?  
Up in the fragrant rafters, moths seek out a finer dust.  
Please feel free to cue or cut  
the lights.“ (Lerner 2004: 1)<sup>138</sup>

Das Naturverständnis der Kritischen Theorie macht auf die Spannungen aufmerksam, die auch innerhalb eines Begriffs der Kulturtechnik diskutiert werden können. Wie wäre unter der Optik der Kritischen Theorie sowohl Kultur als auch Technik zu betrachten? Wie kann man den Anteil einer rationalen Umweltbeherrschung durch Kulturtechniken feststellen und beschreibbar machen? Wie lässt sich die Spanne zwischen der *cultura* und einer Kultur im Sinne des Feuilletons mit den Begriffen der Kritischen Theorie erfassen? Eine vormythische, techniklose Welt, in der erst ein Prometheus den Menschen das für Kulturtechniken so fundamentale Feuer bringen muss (vgl. Peters 2015), ist unvorstellbar. Der Mythos selbst bedient sich bereits der Kulturtechnik des Benennens, die die Aufklärung mit ihren Mitteln später fortführt. Entgegen der pathologischen Vernunftauffassung der Kritischen Theorie, die in der Vernunftanwendung eine Technokratie der Zwecke – „instrumentelle Vernunft“, wie Horkheimer schreibt – beobachtet, könnten die Kulturtechniken vor allem den Technikbegriff der Kritischen Theorie als Grundbedingung aller Kultur positiv öffnen. Statt repressiver Abrichtung könnten die schöpferischen Aspekte von Technik zur kulturellen Erschaffung des öffentlichen Raumes im Mittelpunkt stehen: Erlernen des Alphabets, mathematische Kenntnisse, religiöse Reflexion, „Arbeit und Spiel“ (Friedrich 2018). Gerade die Bewahrung solcher kulturellen und materiellen Zeugnisse ist ein zentrales Anliegen der Erforschung von Kulturtechniken, die eine Nähe zur Kritischen Theorie herstellt. Solche Aspekte einer Bewahrung dessen, was „Kultur“ ausmacht, hätte Potential für eine Auseinandersetzung zwischen Kritischer Theorie und Kulturtechniken. Ein Technikverständnis, das weit über apparative Kontrolle hinweg *techné* und *poiesis* des Menschen betont, sollte eine Brücke zu einem Vernunftbegriff schlagen, der wie in Cornelia Vismanns Aufsatz eine Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts von 2009 zur Pflege erhaltenswerter Einrichtungen des Kulturrums Deutschland teilt (Vismann 2012: 454). Die Kulturtechniken wiederum brauchen die Kritische Theorie, um die Entwicklungen von (digitalen)

<sup>138</sup> Auffällig ist in der Strophe die Polarität von Licht und Dunkelheit als Beginn und Ende.

Kontrolltechnologien beobachten zu können, gelten sie auch als noch so vernünftig.

## 4. MEDIEN (TEXTILIA)

Die wiederkehrenden Themen in Alexander Kluges Werk erhalten in den verschiedenen Nutzmedien eine Bühne für ihre Darstellung. So wie man nach Heraklit niemals zweimal in denselben Fluss steigen kann, so sind auch die Themen bei Kluge im medialen Transfer nie absolut identisch, sondern sind in der Nähe zu anderen Texten oder Bildern immer neu lesbar. Die Wiederverwendung von früheren Texten in neuen Buchausgaben in Nachbarschaft zu neu produzierten Erzählungen oder Bildern, die wiederum aus den Büchern in neue Fernseharbeiten oder Ausstellungen wandern können, weisen das Werk als *work in progress* aus. Der Gedanke der Konstellation ist hier werkästhetisch bestimmend. Das „kaleidoskopartige Mosaik“ (Bechtold 1983: 10) aus „Sprache/Wort, Bild und Musik/Ton“ (ebd.) funktioniert nach Prinzipien facettenreicher Variationsketten (vgl. Kluge 2005b: 37f.). Kluges Gewährsfrau dafür ist die Weberin Arachne aus Ovids Metamorphosen.

Kluges Geflechte stehen dementsprechend sowohl als Einzelmedium als auch als werkinthener Medienverbund zur Deutung bereit. Überschneidungen zwischen den Themen sind dabei Teil solcher Konstellationen. Die intertextuellen Verfahren sind Ausdruck von Multiperspektivität; dieselben Gegenstände sollen in einem neuen Licht gezeigt werden und zugleich ihre transmediale Anlage unter Beweis stellen. Der Film *Die Entstehung der Zivilisation aus Paradies und Terror und das Prinzip Stadt* orientiert sich an den dctp-F Fernseharbeiten Kluges, wurde aber anlässlich einer Ausstellung im Jahre 2014 zum Thema Stadt, Religion und Kapitalismus gezeigt. Die Ausstellungen *Pluriversum* und *Gärten der Kooperation* samt des von Kluge entworfenen Katalogs erlauben es, Texte und Bilder von früher mit neuem Material im Medium der Ausstellung zu beobachten. Vor seinen Fernseh- und Audioarbeiten und Ausstellungen aber hat Kluge sein Werk neben dem Film vor allem mit literarischen Texten begonnen und sich seitdem konsequent als Autor verstanden. Eine Sequenz zur Gesamtarbeit und eine Schlüsselerzählung aus der *Chronik der Gefühle* bilden den Abschluss dieser Einzelmedienstudien. Diese vier Medienarten werden hinsichtlich ihres Umgangs mit Kulturtechniken und Kollektivität überprüft.

### **4.1. Zivilisation, Turm, Stadt**

Der Historiker Dan Diner hat mit der Hyperbel „Zivilisationsbruch“ (Diner 1988) eine Stückchen Geschichte mit der großen Geschichte geschrieben. Dass etwas

Universelles wie die Zivilisation zerbrechen können soll, erhöht die Unvorstellbarkeit eines solchen Umstands.<sup>139</sup> Mit dieser Wortschöpfung macht er darauf aufmerksam, wie fragil die gesammelten menschlichen Gattungserhaltungsleistungen sein können.<sup>140</sup>

Den Bruch, den Diner meint, bezieht sich nicht auf einen spektakulären apokalyptischen Weltuntergang, sondern auf das radikale Versagen des Menschen in ethischer, gesellschaftlicher und institutioneller Hinsicht. Er spielt damit auf einen Zivilisationsbegriff an, der sich im Laufe der Aufklärung gebildet hat und bereits dort mit Ambivalenzen angelegt war. Einerseits erfüllte es die fortschrittlichen Denker des 18. Jahrhunderts mit Stolz, Ideen der Freiheit, der Gleichheit und, in einer männlich dominierten Zeit, Brüder- statt Schwesterlichkeit zu verfolgen, andererseits praktizierte man aber vielerorts das Motto: Links sprechen, rechts handeln. Rousseau hatte sich, wengleich es ihm nicht um die Ungerechtigkeiten von Sklaverei, Frauen- oder Kinderrechten ging, über eine Aufklärung empört, die sich selbst feierte.<sup>141</sup> Horkheimer und Adorno werden die Zerrissenheit des aufklärerischen Zivilisationsbegriffs später zum Leitgedanken ihrer *Dialektik* machen.

Eine Zivilisation im Zwiespalt fordert die Frage heraus, was eine Zivilisation zur Zivilisation macht. Fernand Braudel entdeckt in den 1960er Jahren eine „Grammaire des civilisations“ (Braudel 1993) und stellt damit einen Bezug zur Lesbarkeit von Zivilisationen her. Wenn Zivilisationen also über eine Syntax verfügen, aus welchen Regeln besteht diese dann? Für Braudel, der als Historiker der Annales-Schule angehörte<sup>142</sup>, setzt sich die Zivilisation aus vier Teilen zusammen: Raum, Gesellschaft, Wirtschaft und Weltanschauung bzw. *espace, société, économie* und *mentalités collectives*. Braudel verfolgt zu ihrer Beschreibung einen ansteigenden Stufenaufbau, den man auch mit einem Körper vergleichen könnte, sozusagen von Fuß bis Kopf. Die konzeptuell getrennten Bereiche sind dabei ineinander verflochten zu denken.

Braudel beginnt damit, dass eine Zivilisation territorial lokalisierbar sein muss. In einem solchen geographischen Raum steht sie im Austausch mit den

<sup>139</sup> Diners Begriff hat sich in die Erinnerungskultur der Holocaust-Forschung eingeschrieben.

<sup>140</sup> Zur Erinnerungskultur deutsch-jüdischer Denkformen vgl. darüber hinaus Brokoff 2002.

<sup>141</sup> In der Erzählung „Zungenlust, Empathie und impartial spectator“ aus *Das fünfte Buch* greift Kluge ebendiese Ambivalenz auf.

<sup>142</sup> Für die Annales-Schule und ihre Vertreter, u. a. Marc Bloch und Lucien Febvre, steht die Umwelt und die materielle Dingwelt als historische Mitakteure im Zentrum ihrer Überlegungen.

Umweltbedingungen, so dass man überspitzt sagen könnte, dass jede Geosphäre die Zivilisation hat, die sie verdient und umgekehrt. Ein interzivilisatorischer Austausch durch Handel, Politik, Krieg und Wissenschaft hält die jeweiligen Zivilisationen in permanenter Veränderung, dasselbe gilt innerhalb der einzelnen Zivilisationen: „Ainsi se perçoit à nouveau le dialogue, que nous entendons de bout en bout de ce livre, entre *la* et *les* civilisations.“ (Braudel 1993: 56f.). Ein solcher „Dialog“ erfolgt auf der Grundlage von Arbeit, Handel, Technik, Fortpflanzung, Fortschritt, Population. Braudel argumentiert im Rahmen des historischen Materialismus, wenn er vom Unterbau einer Gesellschaft sagt: „Or, le rez-de-chaussée d'une civilisation, c'est souvent son plan de vérité“ (ebd.: 64). Mit dieser Ausdifferenzierung von sozialen Systemen (Braudel verfasste seinen Aufsatz in den 1960er Jahren) argumentiert er auch für einen Unterschied zwischen Zivilisation und Gesellschaft. Beide zusammen bilden zwei Seiten einer Münze, wobei es für Braudel Zivilisationen ohne Gesellschaften, aber keine Gesellschaften ohne Zivilisationen geben kann. Zivilisationen ohne Gesellschaften bezeichnet er als „primitive“ Zivilisationen, die noch nicht den Grad einer Gesellschaft erreicht haben. Braudel unterlässt es an dieser Stelle, einen differenzierten Begriff von Gesellschaft zu geben und zu präzisieren, ab welcher Größe und Komplexität eine Gemeinschaft zur Gesellschaft wird. Dennoch sind auch die nicht vergesellschafteten Zivilisationen für ihn „brillant“ (ebd.: 59) in ihren Erzeugnissen und erweisen sich meist als sozial ausgewogener als ihre modernen, d. h. westlichen, Varianten.

Jede Zivilisation setzt sich aus der Gesamtheit ihrer Teilnehmer zusammen, den Individuen. Ein besonderes Merkmal für den Grad der Ausdifferenzierung zeigt sich für Braudel im Gegensatz von Stadt und Land. Urbanität ist für ihn ein Ausweis von Modernisierung und Kulturhöhe. Die besagten Individuen wiederum sind Träger interzivilisatorisch und kulturell unterschiedlicher Weltanschauungen, die dem historischen Wandel unterliegen: „À chaque époque, une certaine représentation du monde et des choses, une mentalité collective dominante anime, pénètre la masse entière de la société.“ (ebd.: 65) Eine der mächtigsten Mentalitätsproduzenten stellt für ihn die Religion dar, die für ihn mit Mythos, Moral, sozialen Werten, Gleichberechtigung und Erziehung zusammenfällt (vgl. ebd.: 67). In seiner Zivilisationsbeschreibung sind es vor allem die Verweise auf eine „mentalité collective“, auf die Materialität von Zivilisation und die Wertschätzung von Städten, die Anknüpfungspunkte für Kluges Film liefern.

## Zivilisation

Der ca. 80-minütige Film *Die Entstehung der Zivilisation aus Paradies und Terror und das Prinzip Stadt* aus dem Jahr 2014 lässt zwei Filme, wie der Titel suggeriert, ineinanderlaufen. Der Film in der Ästhetik der dctp-Produktionen verortet sein Sujet um ca. 5000 vor Christus in Mesopotamien. Das Prinzip Stadt bildet eine Klammer für die beiden Themen, da es vor allem auch um die vorderasiatischen Städte Babylon und Uruk geht. Der Film ist eine für Kluge typische Montage von Gesprächsszenen mit Oskar Negt, Richard Sennett, Hans Neuenfels und einigen Wissenschaftlern (teilweise mit der Einblendung der Übersetzerin als leichter Verfremdungseffekt und zugleich Wertschätzung dieser Tätigkeit) vor automatisch wechselnden Hintergrundbildern, betexteten Szenen mit graphisch-farbigen Experimenten des Schriftbilds, Ausschnitten aus Operninszenierungen zum Sujet „Babylon“ sowie Aufnahmen aus dem alltäglichen Stadtleben. Damit bleibt Kluge seinen Essayfilmen des Fernsehformats treu, die einer eigensinnigen cineastischen Filmästhetik ohne direkt erkennbarer linear-narrativen Struktur folgen und auf ein mitdenkendes Schauen setzen.

Wenngleich es nach neuerer Forschung etwa zeitgleich mit der babylonischen Hochkultur auch Schriffterzeugnisse in Europa gegeben haben soll (vgl. Haarmann 2009: 8f.), mag Alexander Kluge neben dem Phänomen des Städtebaus die erstere deshalb ausgewählt haben, weil, wie die Archäologin Margarete von Ess in einem der typischen Fernsehgespräche Kluges<sup>143</sup> mitteilt, es dafür zwei Gründe gab, nämlich politische Ausdifferenzierung:

Kluge: Es entsteht ein neuer Mensch, kann man das so sagen?  
van Ess: Es entsteht ein neues Bewusstsein des Menschen...ja...ja. Ein politischeres .... ein in unserem Sinne politischeres (vgl. Kluge 2014: 00'06'34-00'06'37).

Uruk, die auch im Gilgamesch-Epos ein Schauplatz ist<sup>144</sup>, erlaubt dem Großbegriff Zivilisation eine geographisch-geschichtliche Lokalisierung in Form einer Stadt.

<sup>143</sup> Gewöhnlich lädt Kluge Experten und Fachvertreter zum Thema einer Fernsehproduktion ein und führt mit Ihnen Gespräche über das jeweilige Thema. Die Kameraperspektive ist dabei meist die einer schnittfreien halbfrontalen und rechtsseitigen Normalsicht. Damit begegnet die Kamera dem Interviewpartner auf Augenhöhe. Aus dem Off vernimmt man Kluges Stimme, die mit ihrer dezidierten Fragetechnik (vgl. Schulte 2002, Vogl 2007 und Wobser 2016) den Gesprächspartner durch das Gespräch führt. Das Prinzip ist dabei, dass neben faktischem Expertenwissen auch unerwartete Gedanken während des Gesprächs entstehen können, gar sollen. Idealexemplarisch für solche Dialoge stehen Kluges Unterhaltungen mit Heiner Müller.

<sup>144</sup> Mit dem Thema hatte sich Kluge bereits in der Chronik der Gefühle mit einer Erzählsequenz zu diesem Urepos auseinandergesetzt. Vgl. 2000Ia: 292-300. Vgl. zu Uruk auch van Ess 1998.

Das Einhergehen von Bevölkerungsgröße, technischen und biochemischen Erfindungen (das Rad, das Biergetränk) bedurfte einer neuen gesellschaftlichen Organisationsform. Durch das Anwachsen der Bevölkerung war man auf eine funktionale Nutzung von Schriftzeichen angewiesen, die das wirtschaftliche Miteinander vereinfachen sollten. Van Ess vergleicht die piktographischen Lehmtafeln mit ausführlicheren „Kassenzetteln“ (ebd.: 00'04'39), die den Tausch von Tieren und Alltagsgütern zwischen zwei Parteien dokumentieren. Die Kulturtechnik der Schrift nimmt für das Zusammenhalten der Bevölkerung einen zentralen Platz ein: „Und wahrscheinlich“, so van Ess, „weil die Gesellschaft so komplex geworden ist, dass man nicht mehr anders konnte als eben etwas aufzuzeichnen, was dann auch jemand versteht, der nicht direkt unmittelbar daneben steht und dem man es mündlich mitteilen konnte“ (ebd.: 00'04'51-00'05'05)<sup>145</sup>. An der Schnittstelle von ökonomischer Glaubwürdigkeit, Präsenz und Mündlichkeit besetzt Schrift die Position einer einheitsstiftenden Abstraktion, ohne die ein bestimmter Komplexitätsgrad von Gesellschaft nicht mehr auskommt. Darüber hinaus gewährleistet sie in Form der Buchhaltung die Fortsetzung von Austausch durch Handel und Arbeit (vgl. Peters 2015: 263). „Writing, broadly understood, is a medium that extends memory, governs transactions, empowers states, and alters the three fronts of civilization: relations with the self, between people, and between people and nature“ (ebd.: 262). Die Materialität der Schrift und ihre technologischen Konsequenzen für Körper und Artefakte bannt die phonzentrische Materialität des Sprechens in Speichermedien: „Spoken words are sounds, among other things, and sounds disappear (...) Speech enables action, the changing of the political world, but writing enables work, the changing of the physical world“ (ebd.: 263). Das Verschriftlichen von Zeichen stellt analog zu Hannah Arendts Begriff des Herstellens Dauerhaftigkeit her. Beständigkeit bringt ein Handeln und eine Organisation mit sich, die ein verändertes Zeitbewusstsein erfordern. Eine im Schriftzeichen fixierte Information konserviert nicht nur diese für spätere Zeiten, in der eine solche Information im Moment der medialen Neuaufnahme wieder neue Informationen produziert, die sich historisch zu Diskursen formieren, sondern die Informationsniederlegung nimmt auch Einfluss auf das Denken dessen, der sie hinterlässt. Eine Kreditschuld in einer Lehmtafel erhöht die Wahrscheinlichkeit, für diese Schuld tatsächlich herangezogen zu werden, es bleibt so länger im

<sup>145</sup> Braudels Beschreibung von Gesellschaft korrespondiert mit der Komplexität, von der van Ess spricht.

Bewusstsein präsent und „beschäftigt“ mental – John Durham Peters spielt auf diese Verbindung von Schreiben und Arbeit an (vgl. Peters 2015: 263f.).

Im Speichermedium der Schrift ist die Poetik in Form von *poiesis* bereits angelegt. Kollektive geraten in Anlehnung an Nietzsches Diktum aus seiner Tragödienschrift anhand der Kulturtechnik des Schreibens zu einem ästhetischen Phänomen (vgl. dazu auch Zanetti 2015). Anders formuliert: Durch die Nutzung von abstrakten Zeichenmedien findet auch eine Selbstästhetisierung von Gemeinschaft statt. Wenn ich einem Händler noch Getreide schulde und die Schuld in ein paar (Bild)zeichen vor dem Vergessen geschützt wird, dann hat dieses Zeichen 1) eine magische Kraft, etwas über Zeit und Raum zu erhalten, was der üblichen Erfahrung der Vergänglichkeit von Menschen und vielen, wenn auch nicht allen, Dingen widerspricht und dass 2) die innergesellschaftlichen Beziehungen dadurch komplexer werden, weil das Bewusstsein nun lernen muss, Memotechniken mit der Speicherfunktion von multiplen Zeichen in Einklang zu bringen.<sup>146</sup> Die Bildzeichen weisen so über ihren bloßen Träger der Tontafel hinaus und machen sie noch heute für die Gegenwart kommunizierbar (vgl. auch Assmann 2018: 22-24, 87ff.).

Die rekursive Wahrnehmung eines Kollektivs als kreative Einheit korrespondiert mit der These des amerikanischen Psychologen Julian Jaynes, der auch im Film von Kluge in Erscheinung tritt (Kluge 2014: 00'09'48ff.). Im Jahre 1976 erschien sein Buch *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Darin stellt Jaynes die These auf, dass das moderne Bewusstsein, wie es heute als Einheit in Philosophie, Psychologie und den Neurowissenschaften Gegenstand zahlloser Untersuchungen ist, erst mit dem Bronzezeitalter in die Welt kam. Vorher, und dies würde auch die mesopotamische Zeit betreffen, wurde das im Übrigen physiologisch nicht anders aufgestellte Gehirn von Menschen bikameral, d. h. auf zwei Bereiche verteilt, benutzt.<sup>147</sup> In dieser für das gegenwärtige Verständnis ungewöhnlichen Behauptung funktioniert der menschliche Geist nicht meta-, sondern parakognitiv. Statt eines „Ich denke, also bin ich“ ein „Ich bin denkend“. Die Erlebnisse, die in der rechten Hirnkammer erfahren werden, werden von der linken Hirnkammer via innere Stimmen diktiert. Jaynes bezieht sich dabei auf z. B. auf literarische

<sup>146</sup> Im Umkehrschluss führt der Schriftgebrauch dazu, dass die Erinnerungskapazitäten abnehmen, weil sie ja nun medial festgehalten werden. Unter der Speicherkapazität des Internets erhält diese Problematik in Bezug auf "Wissen" eine neue Aktualität. Vgl. Assmann 2018: 23.

<sup>147</sup> Der ironische Bezug im Film auf Jaynes: „Später entzweiten sich die Menschen“ Kluge 2014: 00'01'29.

Vorbilder und versteht ihre Produktionsästhetik als göttliche Einflüsterungen, die die Dichter dann „nur noch“ niederschreiben mussten. Ein solch bikameraler Geist trete heute noch in Schizophrenien in Erscheinung, so Jaynes. Die mesopotamische Schrift, die den Übergang vom Bild zum abstrakten Schriftzeichen herstellt, stellt für Jaynes eine Brückenzivilisation zwischen bikameralen Gesellschaften und offenen, sich ihres Bewusstseins bewussten Gesellschaften, dar. Die Wahrnehmung von Ästhetik durch Schrift-Bilder, die für das gesellschaftliche Funktionieren eine tragende Rolle spielen, kehrt sich zur Ästhetik der Wahrnehmung um. Diese Umkehrung hat für Kluge Modellcharakter, denn sie erlaubt es, das zivilisatorische Ausmaß der Schrifterfindung zu erahnen. Mit anderen Worten: Die mesopotamische Zivilisation gründete in hohem Maße auf eine Zeichentechnologie, die wiederum auf eine solche Weise zurück auf das Bewusstsein wirkte, dass daraus allmählich das moderne Bewusstsein entstehen konnte: Ich lese und schreibe, also bin ich.

Die mesopotamische Kultur stellt für Kluge einen Knotenpunkt in der Geschichte der Menschheit dar, auf die er vor allem mit zwei biblischen Topoi immer wieder zurückgreift. Das Menetekel beim Gastmahl des Belsazar und der Turmbau zu Babel. Beide vermischen sowohl historische als auch mythische Narrative und sie sind Leitmotive der klugeschen „Facts und Fiction“ – Ästhetik. Belsazar bzw. Bel-šar-usur, Sohn des Nabuna'id war ein assyrischer Herrscher der Stadt Uruk der Jahre 552-543 v. Chr. (vgl. Ebeling/Meissner 1932: 481, Klengel 1989: 389ff.). Auf ihn geht die Geschichte aus dem fünften Buch Daniel in der Bibel zurück. Der Herrscher hält ein ordentliches Gelage, als ihm eine Schrift an der Wand erscheint, die er aber nicht lesen kann. Der Prophet Daniel wird geholt, um sie zu entziffern: Menetekel, liest er. Es gilt heute als ein Warnzeichen vor einer drohenden Katastrophe, die Belsazar ereilt, denn er wird noch in der Nacht nach dem Fest getötet und sein Reich wird von anderen Völkern erobert.

Interessant ist Kluges Verwendung des Topos. Zunächst aktualisiert er die Belsazar-Geschichte als Verfehlungsgeschichte, eine Art unterlassene historische Hilfeleistung der Menschheit. Die „Schrift an der Wand“ (Schulte 2012) gilt Kluge als metaphorischer Warnhinweis. Ob ein einzelner Mensch oder eine Gesellschaft: Von Toilettenpfeilen bis zu Brandschutzvorschriften gibt es ständig Indexe, die auf Direktive verweisen. Es scheint dementsprechend gesellschaftlich ein Bedürfnis für orientierendes Verhalten zu geben. Dem kommt die Belsazar-Episode nach und fungiert für Kluge als Lehrerzählung für ein Land, das im 20. Jahrhundert an zwei gewaltigen zivilisatorischen Katastrophen beteiligt war. „Die

Schrift an der Wand“ beschränkt sich dabei nicht auf bloßen Alarmismus, sondern hat ein ethisch-zivilisatorisches Anliegen, nämlich dass einer Geschichtsprophylaxe. Die Zeichen der Zeit zu erkennen setzt Aufmerksamkeit für die politischen und gesellschaftlichen Zustände voraus, deren mögliche Konsequenzen man zu lesen lernen muss. So wie sich die Schrift auf einer Wand materialisiert, so materialisieren sich die Zeitzeichen in den Personen, Taten, Dokumenten und Worten. Die Schrifttechnologie schärft das kollektive Bewusstsein („Wir“), nun gilt es, das Bewusstsein für die Kollektive zu schärfen („Was? Warum?“)

Der Zusammenhang von Schrifttechnologie und Zivilisation/Stadt ist der Auftakt des *Entstehung*-Films, so wie die Schrift der Auftakt zur Zivilisation war. Die beiden Dimensionen von Schrift als *aisthesis* und als Chiffre treffen sich von zwei Seiten kommend: In der Breite als Instrument zur kollektiven Selbstwahrnehmung in Verbindung mit gesellschaftlichen Dispositiven (Handel, Macht usw.), in der Höhe als Mahnung vor dem Versagen der gesellschaftlichen Eliten. Der Verweis auf Krieg und Macht zu Beginn des *Entstehung*-Films (nach dem Paradies-Intro) markiert ein solches Bedrohungsszenario aus dem Geiste der Ungleichheit. Das Chaos und die Desorientierung, die sich durch das Ignorieren der Schrift an der Wand ergibt, setzt Kluge in Relation zur Erzählung des sprachenstreuenden Turmprojekts.

## Turm

Turm und Turmanlagen sind nicht erst seit den Ereignissen des elften Septembers 2001 zu Erinnerungsorten geworden. Der schiefe Turm von Pisa, der Eiffelturm, Kirchtürme, an denen die ersten Uhren angebracht wurden, der Berliner Funkturm, Leuchttürme, Schuldtürme oder Elfenbeintürme sind anschauliche Beispiele für den kulturelle Status solcher Bauwerke. Auch der Bau von Zikkurats in der babylonischen Kultur ist historisch gut dokumentiert, in deren Linie sich die Erzählung des Turmbaus zu Babel fixieren lässt.

Der Turmbau zu Babel wird bei Kluge sowohl als abstrakter Topos als auch in seiner intermedialen Qualität aufgegriffen, und zwar mit dem Abbilden des Bildes „Der Turmbau zu Babel“ von Pieter Bruegel. Die „Turmbau“-Geschichte aus dem Alten Testament kann je nach Lesart als Scheitern eines Kollektivprojekts oder als Gründung einer Arbeitsgesellschaft im Übergang von Jagd zum Ackerbau und

Kulturdiversität verstanden werden.<sup>148</sup> Im Mittelpunkt beider Varianten steht jeweils Nimrod, ein König und Jäger und, nach der Genealogie der Bibel, Urenkel Noahs. Nimrod hatte das Turmprojekt geplant, um damit im Falle einer neuen Sintflut, wie Noah sie erlebt hatte, einen Zufluchtsort zu haben. Das Bestreben einer menschlichen Autonomie gegen den Willen Gottes wurde von ebendiesem vereitelt, statt einer Überschwemmungskatastrophe erfolgte dieses Mal allerdings „nur“ eine weltumspannende Sprachverwirrung samt einer darauf folgenden rücksichtslosen Siedlungspolitik („Also zerstreute sie der Herr von dort in alle Länder und sie mussten aufhören, die Stadt zu bauen“).<sup>149</sup> Städte aber benötigen Sess- und Dauerhaftigkeit, d. h. Ackerbau und Infrastruktur für Handel und Viehzucht. Den Widerstand Gottes dagegen kann man als Furcht vor dem Bedürfnis des Menschen nach größeren Gemeinschaften und deren schöpferischen wie auch destruktiven Energien – „Paradies und Terror“, wie der Kluge-Film es betitelt – verstehen, die sich bereits im Turmbau zeigen.

Bruegels berühmtes Gemälde zum Turmbau, das auch in Kluges *Das fünfte Buch* vorkommt, vermittelt einen Eindruck von der menschlichen Gestaltungskraft. Es bildet Zivilisation und Schöpfung zugleich ab: Hinter dem Turm befindet sich eine Stadt, die von Feldern und Wäldern umgeben ist.<sup>150</sup> Vor dem Turm, d. h. am rechten Bildrand sieht man einen Hafen mit Handelsschiffen und geschäftiger Hafentätigkeit neben einem, so suggeriert der Bildrand mit dem sich an der Küste ausstreckenden Wasser, Fluss. Im linken unteren Bildteil wird das politische System durch Huldigungsgesten der Untergebenen vor einem Herrscher samt Entourage abgebildet.<sup>151</sup> Im Zentrum des Gemäldes ragt der Turm hervor, der sich gleichsam aus der Natur heraus, organisch, in die Höhe streckt,

<sup>148</sup> Umberto Eco macht auf den inneren Widerspruch von Genesis 10 und Genesis 11 hierbei aufmerksam. Vgl. Eco 1994: 21-23.

<sup>149</sup> Die Geschichte bildet auch ab, wie ein Jäger (Nimrod) durch den Bau eines Turms, der im Übrigen zum Zentrum einer dazugehörigen Stadt werden sollte, sich zu einer Art erstem Bürgermeister der Menschheit umzuschulen versucht.

<sup>150</sup> Eine ganze Quadratmeile ist Stadt, / eine (ganze) Quadratmeile Gartenland, / eine (ganze) Quadratmeile ist Aue, / eine halbe Quadrateile der Tempel der Ischtar. / Drei Quadratmeilen und eine halbe, das ist Uruk, das sind die Maße. Maul 2017: 46. Diese Verse bildet Kluge auch in seinem *Entstehung*-Film zu Beginn ab.

<sup>151</sup> Bruegels Gemälde verfährt nicht nur allegorisch, sondern auch sozialhistorisch. Die Zikkurat, die dem Turm von Babel archäologisch zugrunde liegt, muss, wie der Mesopotamienpezialist Joachim Marzahn im *Entstehung*-Film ausführt (ab 00:20:02), aufgrund der hohen wirtschaftlichen Bedürfnisse, die von der Zikkurat als Wohnstätte erzeugt, angeboten und nachgefragt wurden, in einer von Ackerland umgebenen Stadt gelegen haben. Dementsprechend bleibt Bruegel der Realität treu und transportiert das Bild doch auch auf eine symbolisch lesbare Ebene.

wie man an den Übergängen von Erde und Felsen zum behauenen Stein und schließlich kunstvoll bearbeiteter Tempelarchitektur sieht.



Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Turmbau\\_zu\\_Babel\\_\(Bruegel\)#/media/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Tower\\_of\\_Babel\\_\(Vienna\)\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_-\\_edited.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Turmbau_zu_Babel_(Bruegel)#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Tower_of_Babel_(Vienna)_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg).

Bruegels Bild ist eine Feier des schöpferischen Menschen und seiner Kulturfähigkeit, wie sie ganz im Rahmen der Renaissance steht. Es ist ein Bild, das den Abbruch der Arbeiten am Turm aufgrund eines transzendentalen Eingriffs bewusst ausblendet und eine Natur-Kultur-Symbiose verkündet.<sup>152</sup> Der im Bild noch nicht vollendete Turm signalisiert keine Verschwendung von Baumaterial, sondern zeigt die anhaltende historische Dynamik in der Tätigkeit des Menschen. An Bruegels Darstellung exerziert Kluge seine Deutung eines abstrahierenden Kapitals, das nicht die Wesenseigenschaften der Menschen zu nutzen weiß. Das Gemälde versinnbildlicht die Spannung zwischen Schöpfertum und einer Ökonomie der Orientierungslosigkeit, die im Turm selbst architektonisch angelegt ist. Der Turm von Bruegel zeigt eine (meta)physische Obdachlosigkeit, weil er keine Behausung bietet: „Er wäre fertig, wenn man wüsste, was Menschen mit ihm anfangen sollen. Die Tore und Fenster sind aber für Menschen zu groß. Es

<sup>152</sup> Eine strikte Trennung von Natur und Kultur, und auch von Natur- und Kulturwissenschaft erfährt seit einigen Jahren eine Gegenbewegung, wie die Arbeiten von Bruno Latour, John Durham Peters sowie die Forschungen in molekularer Biologie und Ökologie zeigen.

gibt keine Lebensgewohnheiten, die sich in ein solches Zentralgebäude einfügen“ (Kluge 2012a: 220).<sup>153</sup> Diese Obdachlosigkeit – Kluge nennt sie „Unbestimmtheitsprinzip“ (ebd.) – ist im glücklosen Turmbauprojekt ambivalent gehalten und psychoanalytisch-ethnologisch lesbar: Eine Einheitsgemeinschaft – die auch totalitär verstanden werden kann – zerstört ihre Einheit durch Übermut. Zurück bleiben heterogene Kleingemeinschaften, die zum Urzustand zurückfinden wollen, es aber nicht können, weil sie einander nicht mehr unmittelbar verstehen. Sie müssen in fortwährender Dynamik Kontakt zueinander aufnehmen und die Sprachbarriere versuchen zu überbrücken. In diesem Sinne verschränken sich im Turmbaugleichnis Emanzipation und Kooperation aus dem Wunsch nach kollektiver Stabilität.

Man kann *Die Entstehung der Zivilisation aus Paradies und Terror und das Prinzip Stadt* komplementär zu Kluges Film *Arbeit ist das halbe Leben*<sup>154</sup> schauen. Betont der eine die Errungenschaft von komplexen Gemeinwesen, legt der andere das Augenmerk auf die menschlichen Bedingungen zur Erschaffung von Gemeinwesen durch Arbeit, die nicht ohne ihre Rückseite des Handwerks und des Handels, die die Komplexität dieser Gesellschaften abbilden, verstanden werden kann. Neben den kulturgeschichtlichen Bedingungen von Arbeit, die die Historikerin Andrea Komlosy in *Arbeit ist das halbe Leben* darstellt, weist Kluge gegen Ende des Films auf eine kurze Erzählung von ihm aus dem fünften Buch, „Begegnung mit dem Glück in globalisierter Welt“, hin.<sup>155</sup> Die Erwähnung der Geschichte leitet er aus dem Teil des Interviews her, in dem Frau Komlosy von einer „Kombination von Arbeitsverhältnissen“ spricht, die alle zusammengenommen einen großen, globalen Zusammenhang bilden. Kluge fügt dem seine Theorie der Beteiligung der Mikrozellstrukturen der physischen Arbeit zu und führt dann die besagte Geschichte an.<sup>156</sup>

<sup>153</sup> Der Turm zu Babel weist sogar über seine Metaphorik hinaus, da durch archäologische Funde aus der Zeit Nebukadnezars II. ein Bauwerk nachgewiesen wurde, das mit dem Turm von Babel in Verbindung steht, wie der Assyriologe Joachim Marzahn in dem *Die Entstehung...*-Film erklärt (00:13:46-00:15:10 und 00:18:51-00:20:54). Die reale Zikkurat sollte als Tempelanlage allem Vermessen nach nicht nur religiöse Zwecke erfüllen, sondern war zugleich Wohnort für mehrere Familien, die in einem „riesigen Wirtschaftsbetrieb“ (00:20:01) lebten. Nebukadnezar II. ist, um das abschließend nochmal zu erwähnen, der Vater von Belsazar, dem gescheiterten Decodierer der Wandinschrift.

<sup>154</sup> <http://www.dctp.tv/filme/arbeit-ist-das-halbe-leben-10vor11-20021017/>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>155</sup> Gegenüber Komlosy erwähnt Kluge allerdings weder Titel noch Buch, sondern steuert die Geschichte der Unterhaltung bei.

<sup>156</sup> Sie korrespondiert im Übrigen mit der Erwähnung einer „Wurstfrau aus Gießen“ aus dem *Entstehung*-Film, die in einem Frankfurter Büroturm (gemeint ist wahrscheinlich die EZB) im

Sie spielt in New York und schildert die Tätigkeit eines jungen Finanzbrokers, dessen Arbeitsausführungen in seinem Turm aus der Finanzwelt per „Tastendruck“ (ebd.: 167) negative Auswirkungen auf ganze Firmen oder kleinere Ortschaften haben können. Hungrig zu Mittag holt sich der „junge Hirsch“ (ebd.: 166) ein „Gericht aus Bangladesch“ (ebd.: 167) von einer „aus diesem Land stammende[n] Arbeitsimmigrantin“ (ebd.), mit der er theoretisch „ein Leben beginnen, Nachkommen zeugen“ (ebd.) könnte. Dazu kommt es aber nicht, der junge Mann verspeist mit Effizienz sein Essen, um danach wieder an seinen Arbeitsplatz im Büroturm zurückkehren zu können. Die Geschichte verdichtet sich schließlich in einer Liebespaar-Hypothese:

„Dass sich *Romeo und Julia* an diesem Mittag näherkommen, dafür fehlt die Zeit. Der junge Mann braucht nach dem Imbiss 20 Minuten Zeit für den Aufstieg zu seiner Schaltkammer, und was er an Zeit verbraucht hat, um sein physisches Verlangen zu stillen, war schon zuviel, gemessen an der Perspektive, wie viele Vorgänge seines kleinen Ressorts inzwischen unbeobachtet blieben und wie viele Taten ungetan. Oft sitzt er stundenlang vor seinem Gerät, ohne die Knöpfe zu berühren, dann muss er plötzlich in Minuten Milliarden Stränge bewegen, auch wenn er vielleicht nur bei einem davon Autor ist, bei den anderen Mittäter.“ (ebd.).

Neben der subtilen Komik, eine potentielle Fortpflanzung mit „Milliarden Stränge[n]“, d. h. Geld und Spermien übereinanderzulegen<sup>157</sup>, rückt die Erzählung vor allem das Thema der Kontingenz komplexer Systeme, d. h. auch Kollektive, in den Vordergrund. Niklas Luhmann bezeichnet Kontingenz als

„etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so ist, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist. In diesem Sinne spricht man neuerdings auch von »possible worlds« der einen realen Lebenswelt.“ (Luhmann 1984: 152)

Eine solche „possible world“ manifestiert sich in dem Konjunktivsatz „(...) er könnte sie als Held gegen alle Unwirklichkeit der Welt verteidigen“ (Kluge

zweiten Stock Wurst verkauft (vgl. Kluge 2014: 01'19'57-01'20'10). Die Stadt Frankfurt, berühmt durch ihre Würste und Banken, würde Heinrich Heine in Anlehnung an *Die Harzreise* schreiben.

<sup>157</sup> Die Stelle evoziert überdies auf Marxens Begriff der Arbeitsteilung, die er in *Die deutsche Ideologie* bereits im Geschlechtsakt vollzogen sieht.

2012a: 167). Eine solche Ritterlichkeit wäre dem gesellschaftlichen Rang des Brokers grundsätzlich angemessen, der die schwierigen Lebensumstände der Frau aus Bangladesch, „(ehemals britische Kolonie, regelmäßig von Überschwemmungen geplagt)“ (ebd.) als Immigrantin aus einem Entwicklungsland, mildern könnte. Für derlei Romantik ist allerdings keine Zeit im Finanzkapitalismus, in dem die berufliche „Performance“ bereits durch ein schnelles Mittagsgeschäft unter Druck zu geraten scheint. Die stilistische Nüchternheit des Textes wird begleitet von einer inhaltlichen Ernüchterung, dass der Weltlauf keinen steuerbaren Schaltplan vorlegt, sondern kontingent ist. Kluges kurze Geschichte enthält eine Spannung aus Pathos und Distanz. Emphatisch im Widerstand gegen die „Unwirklichkeit“ (ebd.), die trotzdem unvermeidlich ist, weil es kein bedingungsloses Anrecht auf Glück gibt; distanziert im Wissen um die Kälte der Kontingenz, die bei komplexen Systemen unvermeidlich ist. Die Geschichte zweier Menschen, die nicht zueinander finden, findet ihren Schlüsselsatz in der Mitte der Erzählung: „Hier kommen Elemente der Weltgesellschaft auf wenigen Quadratmetern zusammen, die einander in Computern im 46. Stock nicht berühren“ (ebd.). Fast jeder Computer kann mit seinem Aktivitätsradius per Glasfaserkabel/Internet als pars pro toto für die Weltgesellschaft gelten. Weil Kluge davon auch in der Beschreibung der Arbeitsabläufe des Brokers spricht, verneint er keine im Digitalen hergestellte Konnektivität. Dass es die gibt, sieht man am Verhältnis aus Tastendruck = Kollektivkonsequenz, (Jobverlust, Arbeitsplatzverlagerung, Unternehmensumbau usw.), die sich in die Beschreibung der Tätigkeit des Brokers akkumuliert. Was die Geschichte hinterlässt, ist ein Staunen über den Schaltplan, nach dem „Elemente der Weltgesellschaft“ (ebd.) sich begegnen und den ungenutzten Sozioenergien, die den kontingenten Begegnungen innewohnen. In der unfassbaren Stratifikation zwischen einem in Minuten Milliarden verschiebenden Turminsassen und einer wurstverkaufenden Arbeitsmigrantin ist für einen *deus ex machina* der intimen Berührung kein Platz mehr. Die besteht nur im „Abstraktionsprinzip“ (ebd.: 220) eines Wirtschaftssystems, dass ein Land wie Bangladesch staatsfinanziell abwickeln kann und so für Migration sorgt: „Come on, come on, love me for the money.“<sup>158</sup>

Anschluss stellt die Geschichte „Begegnung mit dem Glück in globalisierter Welt“ mit dem Turmbau-Thema durch zwei Merkmale her: Die Sprachverwirrung, durch die die verschiedenen Völker auf der Welt verteilt

<sup>158</sup> *Moneytalks* von dem Album *The Razors Edge* von AC/DC.

wurden und durch die Turmmetapher, die in der 46. Etage des Hochhauses, des modernen Zikkurats<sup>159</sup>, enthalten ist. Es lässt sich sogar beides zusammenbringen: „(...) towers mediate between heaven and earth“: they point upward to the sky, but thereby gain more advantage over the earth's surface. Towers are uniquely associated with divine and secular power. (...) From the Tower of Babel to the Twin Towers toppled on 11 September 2001, they have been symbols of communication or its failure (...).“ (Peters 2015: 233). Der aus dem Turm hinabgestiegene Börsenhändler – Kluge vergleicht im *Entstehung*-Film den Turm von Babel mit einer „Börse“ (Kluge 2014: 00:20:45) – hätte die Verkäuferin aus Bangladesch „ansprechen können“ (vgl. Kluge 2012a: 167), aber vom 46. Stockwerk des Turms aus dringt keine Kommunikation auf die Straße. In einer marxistisch-soziologischen Lesart könnte man behaupten, dass die kurze Erzählung die Marktsegregationen, der „sozialen Schere“, des aktuellen Globalkapitalismus vergegenständlicht, die sich von gated communities über cités bis zu Ghettos erstreckt. Die harte Währung der beschleunigten Zeit bei der Traderarbeit verhindert eine Überbrückung solcher Differenzen und die Turmagora New Yorks ist für effizienten Austausch, aber nicht für Überraschungen gebaut.

## Stadt

„Private faces in public places / Are wiser and nicer / Than public faces in private places“. Diese öffentlichkeitsfördernde und zugleich politikkritische Widmung von W. H. Auden aus dem Langgedicht *The Orators* (1932) an seinen Freund Stephen Spender verwendet Kluge in seinem *Entstehung*-Film für einen Übergang von der Zivilisationsentstehung zur Zivilisationsbegründung. Die findet er „im Prinzip Stadt“, wie der Titel des Films es nennt und leitet damit zu einem der meistverwendeten Topoi in Kluges Werk über. Als Experten für stadtsoziologisches Know-how zieht Kluge Richard Sennett und Oskar Negt heran.

Sennett ist jüngst mit einem neuen Buch in Erscheinung getreten, betitelt *Building and Dwelling, Ethics for the City*. Darin beschäftigt er sich mit, wie der Untertitel anzeigt, den Regeln des menschlichen Zusammenlebens in Zentren des Kollektiven. Auch wenn es seit einiger Zeit ein gesteigertes Interesse umweltbewusster Schichten der Gesellschaft nach einer neuen Nähe zur Natur

<sup>159</sup> Im Film *Die Entstehung der Zivilisation aus Paradies und Terror und das Prinzip Stadt* heißt es dazu: „Das Zikkurat muss hoch gebaut sein / in der Stadt“ (00:11: 47-00:11: 51).

und zum Land gibt und dies von einer Reihe von Zeitschriften bedient wird, kann man doch nicht leugnen, dass umgekehrt viel mehr Menschen in die Städte ziehen wollen und die Herausbildung von Megastädten in den letzten Jahrzehnten Realität geworden ist.<sup>160</sup> Sennetts Buch erscheint also zu einem Zeitpunkt, an dem die ökonomisch-ökologischen Herausforderungen auch eine Frage der Existenz von Städten für die Zukunft sein wird.

In *Building and Dwelling* bringt Sennett zwei Merkmale der Menschheit zusammen: Das Bedürfnis, in der Welt tätig zu sein (*Building*) und das Bedürfnis nach Sicherheit und Selbsterhalt (*Dwelling*), um das tätige Leben friedlich und kreativ ausführen zu können. Was Obdachlosigkeit für die Verstandeskkräfte bedeutet, verdeutlicht der dem Irrsinn nahe King Lear dialektisch auf der unbewohnten Heide im Sturm: „Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! Blow! / You cataracts and hurricanoes, spout / Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!“ (Greenblatt 2008: 654)

Für solch existenzielle Verzweiflung hatte auch Martin Heidegger ein Raunen übrig, und Sennett führt ihn als einen der zentralen Denker für sein Unternehmen ein. Der kurze Aufsatz Heideggers, *Bauen Wohnen Denken* (Heidegger 2000) will durch die fehlende Kommatrennung deren gegenseitigen Bezug zueinander zeigen. Bauen, wohnen oder denken sind einander ergänzende Aktivitäten und Zustände, die wechselseitig aus dem jeweils einem und anderen hervorgehen. Wer baut, der wohnt in einer Denkweise des Herstellens und Pflegens der Umwelt, so Heideggers Ideal. Dieses „gedachte Bauwohnen“ Heideggers bevorzugt, bis in den Sprachduktus des Aufsatzes hinein, das Einfache statt des Vielseitigen. Das Wesentliche soll für Heidegger frei von zu viel Zierrat sein. Es steckt ein Stück Erlösungsphilosophie der einfachen Gegenständlichkeit in Heideggers Architekturaufsatz.

Diese Haltung kritisiert Sennett an Heidegger, indem er Heideggers einfache Denkerhütte in Todtnauberg, die eine der Ursachen für die Entstehung von *Bauen Wohnen Denken* war, mit Heideggers Biographie zusammenbringt: „In sum, the hut couples exclusion of people with simplification of form. In this, it represents a broad danger: in making clear, direct, simple forms, *Homo faber* practises social exclusion. More, the escape from city to Nature can mask a rejection of others.

<sup>160</sup> Nach den heutigen Maßstäben der Urbanistik. Zeitgenossen aus der Antike, dem Mittelalter oder dem 19. Jahrhundert werden die zu ihrer Zeit als riesig empfundenen Städte wie das alte Rom, das mittelalterliche London oder das Paris des 19. Jahrhunderts als Megastädte betrachtet haben. Aber die Dimensionen zu heutigen Megastädten sind anders. Die derzeit größte Stadt weltweit soll Tokio-Yokohama mit 35 Millionen Einwohnern sein.

Heidegger sought to evade taking responsibility for his actions by fleeing the city and embracing the simple life in the woods; his greatest ethical lapse is evasiveness.“ (Sennett 2018: 129).<sup>161</sup>

Statt einer theoretisierenden Vereinfachung geht es Sennett um das Gegenteil, dem Aufspüren und Erleben von Komplexität beim Thema Stadt. Dem voranzustellen ist, das *Building and Dwelling* Teil einer Trilogie über „The Human Condition“ ist. Nach *The Craftsman* (Sennett 2009) und *Together* (Sennett 2013) beschließt *Building and Dwelling* als letztes Buch die Reihe. Arbeit und Gemeinschaft laufen, wie man an den Titeln erkennen kann, zusammen. Motiviert von dem grundsätzlichen Erstaunen über die Fähigkeiten des Menschen, der Umwelt eine Gestalt zu verleihen, vermeidet Sennett ontologische Festlegungen und starre Menschenbilder. Statt vorgegebener Wege setzt er auf die Kraft der Kontingenz, sowohl in ihrer negativen, disruptiven als auch positiven, gestalterischen Weise. Sennett will die größeren Zusammenhänge im Blick haben, wie urbane Gemeinwesen sich gegen Naturkatastrophen schützen können, welche Verantwortung der Mensch für globale (Fehl)entwicklungen trägt, wie aus der Vielzahl von Meinungen und kulturellen Ansichten Kompromisse und Konsens herausgearbeitet werden können: „One among Many“ (ebd.: 293). Als den wohl entscheidenden Faktor für das Fortbestehen von Gemeinwesen betrachtet er Städte, deren urbane Zentren psychosoziale Energien akkumulieren und daher nicht selten für das Entstehen von politischen Bewegungen und Meinungsbildung verantwortlich sind.<sup>162</sup> Sennett hat einige Auftritte in Kluges Film, in denen er sein Konzept der offenen Stadt erläutert. Was Kluge und Sennett thematisch zusammenbringt, ist Sennetts Suche nach Humanität in einer von der Moderne verschütteten Zeit. Städte als intelligent gebaute Räume der Begegnung fördern, so wie es in Audens Widmung steht, Austausch, Verständnis, Bifurkation. Grundsätzlich sehen sowohl Kluge als auch Sennett den Menschen als ein friedliches Wesen, der in den zivilisatorischen Großerrungenschaften von Städten genau diese Fähigkeit unter Beweis stellen kann. Schlecht gebaute Städte können nicht nur Romeo und Julia-Märchen verhindern, sondern auch Misstrauen und Gewalt fördern.

<sup>161</sup> Die „actions“, auf die Sennett anspielt, sind Heideggers antisemitische Ausfälle gegen z.B. universitätsinterne jüdische Kollegen wie seinen Mentor Edmund Husserl. Seit der Publikation der *Schwarzen Hefte* Heideggers ist dessen fataler Antisemitismus und der Glaube an den Nationalsozialismus bekannt.

<sup>162</sup> Als eines der jüngeren Beispiele sei die Occupy-Bewegung vor wenigen Jahren genannt.

Mit der Entstehung der mesopotamischen Städte in der „Achszeit“ (K. Jaspers) beginnt für Kluge die Zivilisation, die bis in die heutige Moderne anhält und die an Städten idealtypisch sichtbar ist. Dabei unterscheidet Kluge zwei Formen von Städten: Die realen, sichtbaren und die unsichtbare Stadt im Menschen. Die letztere ist ein Denkmodell für die erfolgreichen und positiven Leistungen menschlicher Zivilisationen. Mit Braudel gesprochen kann man die unsichtbare Stadt die „rez-de-chaussée“ der Organe und Körperzellen nennen. Die Verwunderung darüber, dass Massen von Menschen einigermaßen friedlich miteinander auf engem Raum leben können, ist für Kluge ein Ausweis einer Kooperationsfähigkeit des Menschen, die optimistisch stimmt. Zu lernen, wie wir in Städten miteinander leben, ist der Auftrag, den der Mensch hat. Die Metapher der innerlichen Stadt kann hierbei den physischen Infrastrukturen im Körper (Artikulationen und Blutbahnen als Verkehrslinien, Herz als Zentrum, Organe als Gebäude, Zellen als Menschen, Darm als Energiewerke und Kanalisation) gleichgesetzt gelesen werden. So wie alle Körperteile für die Gesundheit zueinander funktionieren müssen, so sollten die Menschen in Städten miteinander kooperieren.

Alexander Kluge versucht mit dem *Entstehung*-Film für diese unsichtbare Stadt, die auch für die zivilisatorische Emanzipation der Aufklärung steht (vgl. Ekardt 2018: 104ff.), sichtbare Bilder zu finden. Die im *Entstehung*-Film verwendeten Medien aus Büchern (Schrift), Kino (Bilder) und Oper (Stimme, Ton) dienen im Sinne der *mise en abyme* dazu, die unsichtbare Stadt zu verbildlichen. Diese besteht in der Kombination solcher Medienverbände, die ohne ein Verstehen der Kooperation derselben untereinander nicht nachvollziehbar sind. Opernszenen zu babylonischen Städten in einem Film über Zivilisation und Stadt, der mit einem Narrativ von Zeichendeutung aus der Bibel (Daniel deutete Nebukadnezar einen Traum) in einem Medium, das (auch) Oper sein will, arbeitet, ist ein Beispiel für die erzählerischen und thematischen Gewebekünste Kluges in dem Film. Der *Entstehung*-Film ist, um mit einer Wendung aus Almut Hilles Aufsatz zu urbanen (Text)netzwerken zu sprechen, ein „offener Prozess“, dessen „Nichtabschließbarkeit“ (Hille 2013: 238) bei Kluge aus der konstellativen Methode resultiert.

Eine Stelle im Film kommt in einem Gespräch mit Oskar Negt auf das Thema „Bildung“ zu sprechen. Neben den unsichtbaren Städten gibt es im Menschen nämlich auch unsichtbare Gärten. Der „Hausbau der Vernunft“, wie Negt es nennt, ist im Grunde ein Gartenbau der Vernunft. Hausbau und Gartenbau sind

„städtische Urideen“ (Kluge 2014: 00'53'42)' (...), sind vom Menschen künstlich erzeugte (ebd.: 00'54'03-00'54'06) „Kulturprodukt[e]“ (ebd.: 00'54'10). Hausbau und Gartenbau erwachsen beide aus der Bildung, sie sind „Bildungsarbeit“ (ebd.: 00'54'59). Gartenbaukunst als „Humanisierung der Natur“ (ebd.: 00'56'10) zeigt einen sich seiner Vernunftfähigkeiten in Bezug auf seine Gestaltungsmöglichkeiten der Umwelt bewussten Menschen. Kluge weitet in dem *Entstehung*-Film die Stadtmetapher als Zivilisationspunkt aus auf die Gartenmetapher einer menschlichen Bildung im Austausch mit der Natur. Eine solche Bildung durch eine Humanisierung der Natur passt zu den Kulturtechniken, von denen nicht zuletzt Gartenbau eine der umfassendsten ist. Solche Gärten baut Kluge allerdings in Städten, genauer: in Ausstellungsräumen, auf.

## **4.2. Gärten**

Mit Ausstellungen öffnet Alexander Kluge seit den 2010er Jahren ein neues Kapitel seines Gesamtwerks. Die Vielfalt seiner Arbeiten kann auf diese Weise unterschiedlichen Besuchergruppen vorgestellt werden. Dabei greift Kluge auch auf den dafür üblichen Ausstellungskatalog zurück.

Normalerweise wird eine Ausstellung *von* einer unabhängigen Institution *zu* einem bestimmten Autor, lebend oder verstorben, veranstaltet. Dass eine Ausstellung *von* einem Schriftsteller noch zu Lebzeiten *zu* und hinsichtlich der daraus hervorgehenden Kataloge auch *über* sein Werk stattfindet und der Autor auch am Katalog mitwirkt, bildet eher die Ausnahme. Die macht Alexander Kluge mit seinen Ausstellungen, die folgende Fragen aufwerfen: Welchen Stellenwert nehmen Ausstellungen, insbesondere unter kulturtechnischen Prämissen, in Kluges Werk ein? Unter dem Aspekt der Lesbarkeit von Ausstellungen: Welche Lektüreooptionen bieten sich von den Ausstellungskatalogen an, vor allem für jemanden, der die Ausstellungen nicht besuchen konnte? Um Kluges Umgang damit bewerten zu können, hilft vorab ein Blick auf Prämissen des Ausstellungswesens. Anders als der in den Kultur- und Literaturwissenschaften mittlerweile bewährte Umgang z. B. mit Filmen finden Ausstellungen zwar eine positive Resonanz in der Forschung, deren theoretischen Kriterien können aber nicht als bekannt vorausgesetzt werden.

## Semantik der Ausstellung

Ausstellungen werden erdacht, organisiert und durchgeführt aus dem Bedürfnis heraus, etwas einer Öffentlichkeit in der Annahme präsentieren zu wollen, dass die Öffentlichkeit davon Kenntnis nehmen sollte.<sup>163</sup> Ausgestellt wurde im Grunde genommen schon seit den Anfängen des Homo sapiens. Die Höhlenmalereien der Frühmenschen hielten in ausgefeilten Maltechniken prägende Lebenserfahrungen von Stammesgesellschaften an Höhlenwänden fest. Jagdszenen, Tierdarstellungen und Handabdrucke an Höhlenwänden regen die Prähistoriker bis zum heutigen Tag zu Diskussionen an (vgl. Macho 2008: 100-102) und bezeugen ein erstes Bewusstsein des Menschen als ein in der Beziehung zur Umwelt „grenzrealisierendes“ (Plessner) Kulturwesen. In der Antike gemahnen anthropomorphe Götterstatuen an öffentlichen Plätzen und in privaten Räumen den Menschen daran, in wessen Händen sein Schicksal liegt. Bei Festen und kultischen Anlässen kommen mit Kriegsszenen oder erotischen Motiven bemalte Krüge oder Vasen als mobiler Ausstellungsgegenstand zum Einsatz. Ähnlich kann man Triumphzüge römischer Cäsaren mit besiegten keltischen Anführern in ihrem Schlepptau als eine bewegliche und aktionsreiche Form der Ausstellung begreifen. Der Imperator inszenierte sich dabei gelegentlich als Verkörperung einer Gottheit.

Das moderne Ausstellungswesen beginnt mit der Frühen Neuzeit und der Aufklärung. Die französische Metropole Paris mit ihren Kunstakademien und der allmählich aufkommenden Salonkultur übernahm eine europäische Vorreiterrolle. Zunächst waren es Gemälde- und Skulpturgalerien, die als Ausstellungsorte fungierten. Der Louvre ist bis heute eines der weltweit berühmtesten Museen dafür. Die auf eine bestimmte Zahl von Räumen verteilte Ausstellungsweise sollte seitdem zum kuratorischen Maßstab werden. Mit einer Industrie- und Agrartechnikausstellung 1844 öffnete sich Paris als eine der ersten Städte in Europa für Expositionsformen, die zudem allmählich zu Geländeausstellungen werden sollten, wie sie z. B. noch heutzutage typisch für die „Expo“, die Bundesgartenschau oder die seit 2018 eingestellte „CeBiT“ sind bzw. waren. Eine der historisch berühmtesten solcher Ausstellungen ist die *exposition universelle de 1900*, die z. B. die Rolltreppe, das Vorstellen einer ersten Métro-Linie oder die Filmkunst der Brüder Lumière einem großen Publikum präsentierte. Im 20. und

<sup>163</sup> Zur Genealogie der Ausstellung vgl. Pomian 1998 sowie zum „Medium“ Ausstellung Scholze 2004. Zur Geschichte des Ausstellungswesen im 18. Jahrhundert und die Rolle der Öffentlichkeit vgl. Kernbauer 2011.

21. Jahrhundert differenzierte sich das Ausstellungswesen schließlich immer weiter aus. Was die Aktualität von Ausstellungen angeht, haben im Zuge der digitalen Medien Homepages zu einer Erweiterung des Ausstellungswesens geführt. Die klassische räumlich-institutionelle Ausstellung muss sich gegenüber solcher neuen Ausstellungsvarianten mittlerweile behaupten.<sup>164</sup>

Für die Kulturszene eines Landes sind Literatúrausstellungen Teil der kulturpolitischen Agenda. Nahezu jeder namhafte Dichter der Weltliteraturgeschichte wird mit einer oder mehreren Ausstellungen geehrt. Thomas Mann, Samuel Beckett, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Friedrich Dürrenmatt, Johann Wolfgang von Goethe, Henry James, William Butler Yeats, Arthur Rimbaud, um nur eine Handvoll von Autoren zu nennen, waren in den letzten dreißig Jahren Gegenstand von Ausstellungen.<sup>165</sup>

Solche Ausstellungen haben Tradition: Die Aufbereitung eines Ortes zu Zwecken einer Literatúrausstellung existiert in Deutschland seit ca. Mitte des 19.

<sup>164</sup> Der originäre Ort für Ausstellungen ist in der westlichen Ausstellungskultur meist noch das Museum. Auch Museen sind in ihrer heutigen Form ein Produkt des ausgehenden 19. Jahrhunderts: „The popular image of the museum, a neoclassical temple acting as national treasure, chest or tomb for the relics of past civilizations, visited by families on rainy afternoons, was well established at the end of the nineteenth century in much of Europe and North America.“ (Cannizzo 2007: 382). Waren Ausstellungsbesuche zu früheren Zeiten verstärkt den Eliten vorbehalten, öffneten sie sich damals langsam der bürgerlichen Gesellschaft. Anders als ein Theater (oder auch das Kino) beschränkt eine Ausstellung sich räumlich nicht zu stark und fördert so die Mobilität der verschiedenen Besuchergruppen. Ausstellungen sind geprägt von einer Art, je nach Ausstellungskonzeption, geordnetem oder ungeordnetem Spazieren. Zoologische Gärten nehmen ebenfalls an dieser Ausstellungsform teil, versetzen ihre lebendigen „Exponate“ dabei allerdings in den Status eines Objekts, was durch die Käfighaltung, die einem Tier eine Immobilität verglichen mit seinem natürlichen Lebensraum, verordnet, z. B. sichtbar wird. Hinsichtlich des Themas Tierhaltung und Literatur vgl. Rilkes *Panther* oder Ted Hughes *Jaguar*. (Rilke 1997: 106, Hughes 1995: 4f.)

<sup>165</sup> Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach zeigte z. B. zwischen November 2018 und Juni 2019 eine Ausstellung zu „Thomas Mann in Amerika“. Im Archiv des Marbacher Hauses lassen sich eine Vielzahl weiterer Ausstellungen zu einzelnen Autoren wie Beckett, Rilke oder Kafka und sonstigen literarischen Themen finden. In Neuchâtel hat eine Dauerausstellung zum Werk Friedrich Dürrenmatts ihren Sitz, in Frankfurt bringt das Goethehaus u.a. ein Museum, eine Bibliothek, eine Kunstsammlung und eine Forschungsstelle zu dem international wohl bekanntesten deutschen Dichter unter. Ein Besuch der Webseiten zu den erwähnten Ausstellungen ermöglicht einen Einblick. Außerhalb des deutschsprachigen Raumes fand 2017 z. B. in der New Yorker Morgan Library eine Schau zum Verhältnis von Henry James und den bildenden Künsten statt Vgl. [https://www.deutschlandfunk.de/henry-james-ausstellung-in-new-york-der-mann-der-mit-worten.691.de.html?dram:article\\_id=389036](https://www.deutschlandfunk.de/henry-james-ausstellung-in-new-york-der-mann-der-mit-worten.691.de.html?dram:article_id=389036).) Die National Library of Ireland zeigt seit Mai 2006 eine Dauerausstellung zu W. B. Yeats (<https://www.nli.ie/yeats/>). Yeats' Ausstellung kann im Übrigen auch online „besucht“ werden. Vgl. hierzu auch Crispi 2011, der die Yeats Ausstellung in Dublin kuratiert hat. Anfang der 1990er Jahre wurden im Pariser Musée d'Orsay „Portraits, dessins, manuscrits“ zu Arthur Rimbaud präsentiert. <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/arthur-rimbaud-1854-1891-portraits-dessins-manuscrits-4093.html?cHash=25a1b31d58>. [Alle Angaben Stand: 28.09.2019]

Jahrhunderts, als die Staatsbibliothek des Münchner Königshauses erstmals 1843 in einem gesonderten Saal Exponate aus seinem Bestand in öffentlich zugänglichen Vitrinen präsentierte (vgl. Seibert 2011: 17). Lange davor stellten im Mittelalter Klerus und Adel zur Betonung ihrer Machtstellung ihre Zimelien aus. Der Sohn des französischen Königs Johann II., Jean I. de Berry (1340 - 1416), arrangierte seine kostbare Bibliothek nach ausstellungsähnlichen Kriterien (vgl. ebd.; Eco 2009: 173). Bereits in der Antike zeigte man öffentlich oder zu festlichen Anlässen Schriftrollen, verschriftliche Gesetzessammlungen oder Wachstafeln mit allgemeinen Verhaltensregeln (vgl. ebd., Hügel 1991: 7).

Trotz zahlreicher Beispiele aus der Praxis gibt es Bedenken, ob Literatur überhaupt ausgestellt werden kann und soll (vgl. Grisko 2007.) Der Ort der Literatur sei das schriftbildliche Zeichen im klassischen Medium des (E-) Buches; Ausstellungen hingegen sind Orte der dinglichen Visualität (vgl. Hügel 1991: 10). Das literarische Werk eines Autors, so die Kritiker von Literatúrausstellungen, habe im Mittelpunkt zu stehen, eine Ausstellung zu einem Werk oder einem Dichter kann allenfalls begleitenden Charakter haben. Des Dichters Schreibtisch, die von ihm gelesenen Bücher, ein handschriftlicher Brief, eine auf einem Monitor laufende Dokumentation lassen nur ahnen, wie ein Utensil bei der Schreibproduktion „mit dabei“ war. Erst das zurückgezogene Lesen bietet eine echte Begegnung mit dem Gegenstand, aufgrund dessen man eine Ausstellung überhaupt macht, Tagungen veranstaltet oder auf Auktionen Nachlässe versteigert.

Eine solche Auffassung hebt zwar richtigerweise hervor, worum es bei Literatur zu großen Teilen immer noch gehen sollte, sie verkennt aber, dass erstens das Lesen eine Kulturtechnik ist (vgl. Franzmann u.a. 1999: IX), die sich geschichtlich in Form von schriftzeichenartiger Informationsübermittlung seit der Hochzeit Mesopotamiens entwickelt hat und zweitens Literatur nicht von den Medien getrennt werden kann, die sie in ihrer Gesamtheit ermöglichen, von der Typografie bis zu einer im systemtheoretischen Sinne verstandenen Kommunikation.<sup>166</sup> Ausstellungen sind hierbei eine der vielen Varianten einer Makromedialität von Literatur, da die Ausstellung sich selbst auch wieder in viele Einzelmedien gliedern lässt. Das einzelne literarische Werk kommt zwar auch ohne Ausstellungen aus, allerdings wirken Ausstellungen am Verstehensprozess eines Werkes vor dem Hintergrund der Kultur, in der es entstanden ist, mit. Mehr

<sup>166</sup> Frei nach Luhmann, dass Literatur so lange existiert, wie es die Kommunikation über Literatur gibt.

noch beschränkt sich eine Ausstellung nicht auf die bloße Zurschaustellung ihrer Objekte. Jeder Kurator macht sich Gedanken über die Anordnung und die Verteilung der Ausstellungsobjekte. Nicht nur „Gegenstände in Ausstellungen erzählen Geschichten“ (Lange-Greve 1995: 4), d. h. die, die sie bereits mit sich führen, sondern auch die Ausstellungsgestaltung „erzählt“ mit. Nicht mehr nur die (Erzähl)stimme des Autors steht wie beim Text im Vordergrund, sondern sie mischt sich unter die Exponate.

Aus der Sicht der Kulturtechnik liegen einer Ausstellung mindestens fünf elementare Operationen zugrunde: Sammeln, Selektion, Inventarisierung, Inszenierung, Vermittlung. Durch die Musealisierung und Konzeption einer Ausstellung bzw. vice versa der Museumswerdung eines Orts durch eine Ausstellung (ist der Louvre ein Museum, weil dort Kunstwerke ausgestellt sind oder sind dort Kunstwerke ausgestellt, weil der Louvre ein Museum ist?) vermittelt eine Ausstellung Bedeutungen, die ein- bis mehrfache Rückschlüsse über den kulturellen Hintergrund der Ausstellungsverantwortlichen zulassen. Zum einen will die Ausstellung natürlich etwas über ihre Artefakte als solche mitteilen, man erfährt dann samt einer Beschreibung in Form von Tafeln oder Wandtexten z. B. etwas über die Druckerpresse Gutenbergs oder über die Entstehungsgeschichte von Warhols Suppenbildern. Bei Ausstellungen zu anderen Kulturen, z. B. einer asiatischen, kommen noch deren durch das jeweilige Ausstellungsstück wiedergegebenen Werte ins Spiel (z. B. zeigt ein Herrschaftsrelikt aus der chinesischen Ming-Dynastie den Kontrast zu den eigenen innerkulturellen Insignien des Mittelalters und der Neuzeit auf<sup>167</sup>). Zum anderen teilt die Ausstellung durch die Auswahl und die Anordnung ihrer Elemente etwas über sich selbst mit und gibt Aufschluss darüber, aus welcher „Mentalität“ heraus die Ausstellung entstanden und gebildet wurde: „(...) the examination of a collection to reveal the underlying cultural or ideological assumptions which have informed its creation, selection, and interpretation while on display“ (Cannizzo 2007: 382).

Ausstellungen sind Orte multipler Dekodierung. Sie erfordern ein „Lesen“, das an kultursemiotische Modelle anknüpft. Jana Scholze macht auf die vielen Bedeutungsebenen aufmerksam, die bei der Beobachtung einer Ausstellung anfallen: Historische, soziale, kulturelle, ethnologische, politische, ethische, technische, künstlerische, museumsspezifische, zeitliche, räumliche und institutionelle kommen bei einem Ausstellungsbesuch zusammen (vgl. Scholze

<sup>167</sup> Vgl. dazu auch Macho 2008: 102f.

2004: 12)<sup>168</sup>. Kuratoren arrangieren die Ausstellungsobjekte nach konzeptuellen Kriterien, die ein Besucher idealerweise in ihren Zusammenhängen verstehen soll. Je nach lokalen, personalen und materiellen Begebenheiten kann so z. B. ein Ausstellungskonzept variieren (ebd.). Für museale Ausstellungen sind dabei mindestens zwei Kriterien von Belang. Einerseits das – aus realismusphilosophischer Perspektive schwierige Kriterium der Authentizität (vgl. ebd.: 16). Das Artefakt muss „echt“ sein, d. h. es ist nicht absichtlich für einen bestimmten Zweck zur Erzeugung einer Illusion von Wirklichkeit entworfen worden, sondern es ist aus dem „natürlichen“ Prozess des Lebens heraus entstanden. Als „authentisch“<sup>169</sup> gelten in dieser Hinsicht nicht nur materielle Gegenstände, sondern auch die sogenannten mentalen Dinge. Durch den Einfluss der französischen Annales-Schule des 20. Jahrhunderts erhielten auch immaterielle Objekte den Status der Authentizität. Tagebücher, Tondokumente, Traditionen, Videos und seit einiger Zeit auch Digitaltechnologien gelten als nicht minder aussagekräftig für eine Ausstellung als die materiellen. Andererseits ist das zweite Kriterium die Semiophorizität von Objekten (vgl. ebd.: 20f.; Eco 2009: 170, Pomian 1998). Dieser von Krzysztof Pomian geprägte Begriff bezeichnet den Verweischarakter eines Objekts, der durch den Akt der Ausstellung entsteht. Die Referenz kann dabei sachlich-materiell oder unsinnlich-imaginär sein – bei Reliquien kommt oft beides beispielhaft zusammen. Pomians Begriff schlägt eine Brücke zu den Medieneigenschaften der Ausstellungsobjekte, die nicht in ihrer Materialität, sondern auch in ihrer Medialität begriffen werden müssen.<sup>170</sup> Die Exponate stellen nicht nur im doppelten Sinne geschichtliche Verbindungen her, sondern sie bewahren ihre eigene Geschichte in sich auf. Marx hatte hierzu gesagt, dass in einer Ware die darin getane Arbeit „stecken“ würde; Objekte enthalten dergleichen Informationen, die sie auf ihrem Weg sammeln und mit sich führen.<sup>171</sup> In einem Gespräch zwischen Oskar und Negt und Kluge über ein Schreibinstrument erfährt man dazu:

<sup>168</sup> Für ein Zusammenfallen von historischen, politischen, ethnologischen, ethischen und kulturellen Bedingungen vgl. z. B. die aktuelle Diskussion um die Rückgabe von Kulturgütern afrikanischer Nationen, die während des Kolonialismus zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert von dort entwendet wurden. <https://derstandard.at/2000082452626/Wer-ist-schnellerWettlauf-um-Kulturgueter-Rueckgabe>. [Stand 28.09.2019] Dies betrifft nicht nur die deutsche Museumslandschaft, sondern auch die französische und die britische.

<sup>169</sup> Kluges semidokumentarische Arbeitsweise und sein antirealistisches Realismusmodell konfrontieren den Begriff der Authentizität. Vgl. dazu Müller 2009.

<sup>170</sup> Scholze verweist auch in einer Fußnote auf die von Pomian geführte Unterklasse der Semiophoren, die er „Mediatoren“ (!) nennt. Vgl. Scholze 2004: 20.

<sup>171</sup> Bei Alfred Sohn-Rethel, der durch seine Bekanntschaft zu Adorno zur neomarxistischen Frankfurter Schule gezählt wird, wird es schließlich heißen, dass im Tausch von einer Ware

„Kluge: Das heißt also, zum Sein des Stiftes gehört der Kunststoff, das blaue Innere, aber auch die ganze Industrie ist hier in diesem Moment gegenwärtig...

Negt: Das ist schon der weitere Schritt.

Kluge: Den könnte ich doch gleich machen, das habe ich doch gelernt, dass das zum Sein gehört. Hier ist die metallverarbeitende Industrie enthalten, hier ist die Fähigkeit enthalten, überhaupt zu schreiben. Millionen Menschengester waren tätig, um die Schrift zu entwickeln.

Negt: Ja, das ist richtig.

Kluge: Mönche haben im Mittelalter meisterhaft geschrieben, und am Ende kommt dieser Bleistift oder Tintenstift heraus.

Negt: Das sind Wesen und Erscheinung zusammen, das heißt, ich gehe ins Wesen, indem ich den Entstehungsprozess reflektiere; ich wende mich rückwärts, ich gehe zu Grunde, wie Hegel sagt, ich gehe auf den Grund.

Kluge: Und sehe ich jetzt etwas anderes als hier diesen Tintenstift?

Negt: Nicht ganz. Denn ich *sehe* gar nichts mehr. Ich sehe nicht den Grund, das Wesen.

Kluge: Ah so.

Negt: Sieht man den Produktionsprozess, was geschichtlich notwendig ist, um einen solchen Stift zu konstruieren? Liegen sie sinnlich-fassbar vor wie mir dieser Stift? Nein.

Kluge: Es sind also Millionen Stunden von Arbeitskraft, die aber nur in winzigen Partikeln in diesem Stift stecken.

Negt: Ja.

Kluge: Ich könnte also sagen, hier begegne ich Menschen.

Negt: Durchaus.“ (Kluge 2001Ia: 46f.)

Die von Kluge und Negt mit marxistischem Rückenwind unterstrichene Aufbewahrungsfunktion von Objekten ist allerdings nicht statisch bzw. fest, sondern eine mobile, sich aus Diskursen und Diskussionen ergebende Bedeutungserzeugung (Scholze 2004: 21). Es kommt auf die Funktion des Gegenstands im jeweiligen situativen Kontext an. (Was an die erkenntnistheoretische Dimension der Kulturtechniken anknüpft und bereits von z. B. Roland Barthes, Cassirer, Wittgenstein und Peirce vorformuliert wurde).

In Rückgriff auf Mieke Bal formuliert Jana Scholze sieben Parameter aus, über die eine Ausstellung funktioniert: Ein Kurator (1) hat ein Konzept für eine Ausstellung (2), das durch Trägermedien (3) einer Öffentlichkeit (4) gezeigt werden soll. Die über die Objekte vermittelte Grundidee (5) der Ausstellung wirkt dabei auf die kulturelle Wissensproduktion (6) mit ein, die vom Besucher, auch *ex negativo*, als diskursiver Akt bestätigt werden muss (7). Da im Allgemeinen eine Ausstellung die Besucher nicht vertreiben, sondern halten will, achtet sie auf eine

zur anderen das kantische Transzendentalsubjekt in Erscheinung tritt. Vgl. dazu Hörisch 2011: 29-57. Der Anthropologe Daniel Miller führt seit längerer Zeit Studien durch, die sich der Autonomie der Dinge widmen. Vgl. propädeutisch Miller 2008: 1-7.

innere Deckung aller Punkte und versucht dies entweder durch Authentizität oder Originalität herzustellen (Scholze 2010: 130-136, Bal 1996: 2f.)<sup>172</sup>. Als bestehende und zu besuchende Ausstellung lassen sich drei Arten von Ausstellungen unterscheiden: Bei der ersten steht das Ausstellungsthema im Mittelpunkt, um das herum eine möglichst kohärente und für den Betrachter „störungsfreie“ Anordnung der Objekte erfolgt. Die zweite macht ihre Inszenierung zwar bemerkbar, z. B. durch Spannungserzeugung oder Überraschungen, aber thematisiert ihre Inszenierung nicht selbst. Die dritte Art ist schließlich die, die deutlich auf ihre Herstellung verweist und den Besucher permanent mit ihrer Inszenierung konfrontiert. Die letztere ist es, die vor allem für Mieke Bal metamuseale bzw. metaexpositorische Funktionen hat, weil sich die Ausstellung in ihr selbst zum Gegenstand macht.

Eine Ausstellung bündelt somit eine Vielzahl von Komponenten, die einen etappenweisen materiellen und symbolischen Transfer zur Geltung bringen. Eine Herausforderung stellen diese realen Bedingungen für das Objekt dar, das denen bleibt, die die Ausstellung nur nachträglich wahrnehmen können: Der Ausstellungskatalog.

## Kataloge und Ausstellungskataloge

„Katalégein“ bezeichnet im Altgriechischen das „aufzählen“, der „katalogos“ bezeichnet „Aufzählung“ bzw. „Verzeichnis“. Grundsätzlich ist es das Anliegen des Katalogs, „alle Gegenstände (...), die sich in einem bestimmten Museum, Lager einer Bibliothek oder bei Ausstellung befinden“ (Mihatsch 2015: 17), aufzulisten. Selbst der tägliche Einkauf – „beans, butter, bacon and bread“ (Mainberger 2003: 18) – vollzieht sich katalogisch mit einer Einkaufsliste, ob im Handy oder auf einem Stück Papier.<sup>173</sup> Die Literatur ist, wie Sabine Mainberger gezeigt hat, voller Aufzählungen (Mainberger 2003).

Listen und Kataloge reichen bis in die Anfangszeit der Menschheit. „Auch das Zählen ist älter als die Zahl“, wie Thomas Macho in einem Aufsatz zur

<sup>172</sup> Mit Originalität ist hier der kreative, schöpferische Prozess gemeint, der mitunter auch bewusst Disharmonie und Provokation erzeugt.

<sup>173</sup> In der abendländischen Hochliteratur ist der Schiffskatalog der *Ilias* Homers zur Berühmtheit gelangt, der zeilenweise Schiffe, deren Kapitäne und wiederum deren Herkunft auflistet und damit erzählerisch die massive Präsenz des griechischen Heeres (und der griechischen Sprache, in der der Schiffskatalog gehalten ist) manifestiert. Und zugleich „das langweiligste Stück der ganzen *Ilias*“ sein soll (Mainberger 2003: 1).

Kulturtechnik schreibt (Macho 2009).<sup>174</sup> Lange Aufzählungen und Listen gehören zu den ersten Schriftzeugnissen der mesopotamischen Kulturen, u. a. zur Arbeitszeitkontrolle, und begleiten seitdem taxonomisch das Werden von Kulturen.<sup>175</sup> Für die Ordnung der Kulturtechniken ist das Phänomen des Registers unverzichtbar. Das Medium der Kataloge und seine Verwandtschaftsgrade stehen nicht nur am Anfang von Schriftkulturen und somit an Anfängen der ersten Zivilisationen, sondern scheinen auch für deren Verbleib konstitutiv zu sein: *Quod non est in actis, non est in mundo*.<sup>176</sup> Das gilt auch für die Erinnerungsdokumente einer Ausstellung.

Ausstellungskataloge dokumentieren ein Ereignis der Vergangenheit für Gegenwart und Zukunft.<sup>177</sup> Wenn die Ausstellung ein Erstmedium ist, dann ist der Katalog das archivierende Sekundärmedium: „Letztlich ist der Katalog immer das, was von einer Ausstellung bleibt. Das ist auf jeden Fall etwas anderes, als das, was da war.“ (Coers 2015: 2). Weil der Ausstellungskatalog also versucht, rückwirkend Gegenwartswirkung herzustellen, gerät er dabei in die Sphäre eigener Kunstherstellung.<sup>178</sup>

Ausstellungskataloge sind eine Mischform von Enumeration und Artistik. Die Kataloge stehen zwischen reiner Dokumentation eines Werkkatalogs, Ausstellungsbegleitung und Künstlerbuch (vgl. ebd.: 18). Im Künstlerbuch entwickeln sich auf der Grundlage der Ausstellung eigenständige Strukturen der

<sup>174</sup> Auf die Koordinaten einer von Umberto Eco getroffenen Unterscheidung zwischen „poetischen“ und „praktischen“ Listen (vgl. Eco 2009: 113f.) bezieht für Eco die praktische Liste ihren Wert durch ihren Nutzen zur Orientierung und ihren Bezug auf außerhalb der Liste existierende Dinge (eine Packung Mehl, ein Bibliotheksbuch, ein Gericht von einer Speisekarte). Die poetische Liste bezieht, wie sie idealtypisch für die westliche Literatur im Schiffskatalog der *Ilias* abgebildet ist, ihren Wert aus ihrer ästhetischen Selbstreferenz. Die Dinge in der poetischen Liste können aus der realen Welt stammen, sie müssen es aber nicht, was nicht den Wert ihrer Auflistung schmälert. Wie viele griechische Krieger auf den über tausend Schiffen exakt an der trojanischen Küste landeten, bleibt hinsichtlich der Narration Homers unerheblich. Die gefühlte Masse macht die literarische Szene aus, nicht ihre tatsächlich zählbare Faktizität.

<sup>175</sup> Zur Geschichte des Katalogs vgl. Mihatsch 2015 und Coers 2015.

<sup>176</sup> So Philipp II. von Spanien. Vgl. Peters 2015: 20. Zum Wesen der Listen und Kataloge vgl. außerdem Mainberger 2003, Eco 2009, Krajewski 2002.

<sup>177</sup> Zwar ist nach dem früheren Louvre-Direktor Pierre Rosenberg ein Erscheinen eines Katalogs vor einer Ausstellung das Ideal (vgl. Mihatsch 2015: 20), hat sich aber zunehmend auf eine Publikation nach der Ausstellung entwickelt. Zu Rosenbergs Zeit wurde unter Mitterrand z. B. die berühmte Glaspyramide vor dem Louvre sowie das Projekt „Grand Louvre“ verwirklicht.

<sup>178</sup> Zur Ökonomie des Ausstellungskatalogs: Ausstellungskataloge bieten sich dem Verbraucher über ihr Prestige, ihren Preis und ihre Erhältlichkeit an. Meist sind sie in übersichtlichen Auflagen in speziellen Boutiquen, Museumshops und ggf. bei den Verlagen zu bekommen, seltener in öffentlichen Bibliotheken (vgl. Coers: 17). Sie variieren im Preis je nach Ausstellungsökonomie. Überhaupt erschwinglich sind sie häufig aufgrund ihrer Einbindung in staatlich finanzierte Ausstellungsförderung (vgl. ebd.: 18)

Objektdarstellung, die die eigentliche Schau ästhetisch transzendieren. Der französische Philosoph und Kunsttheoretiker Louis Marin verzahnt die poetischen und praktischen Funktionen von Katalogen (vgl. Mihatsch 2015: 25).<sup>179</sup> Beim „catalogue-document“ wird der Ausstellung durch die Publikation eines Ausstellungskatalogs im Nachhinein ein komplementärer Kunststatus hinzugefügt. Dafür wird der „catalogue-document“, auch wegen seiner Dauerhaftigkeit, besonders kunstvoll aufbereitet. Der „catalogue-en-acte“ dagegen kann zwar auch einen hohen ästhetischen Wert innehaben, dient aber primär der synchronen Orientierung während einer Ausstellung, einer persönlichen Museumsführung ähnlich. Der Informationsgehalt ist bei „catalogue-en-acte“ verglichen mit der optischen Ausstattung daher höher als beim „catalogue-document“ und sollte den Besuch der Ausstellung fördern und nicht durch vertiefende Lektüre zu sehr ablenken. Eine vielgenutzte informationelle Variante eines „catalogue-en-acte“ ist der Audioguide.<sup>180</sup>

Camille Morineau macht über diese von Marin aufgestellten Strukturen noch auf einen ausstellungspolitischen Faktor des Katalogs aufmerksam (vgl. ebd.: 118): Kann der Katalog bereits vor der Ausstellung zur Vorbereitung konsultiert werden? Bekommt man ihn erst als „catalogue-en-acte“ beim Besuch der Ausstellung? Oder wollen die Kuratoren den Katalog nur nach der Ausstellung publizieren, um auf diese Weise der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Exponaten während der Ausstellung mehr Raum zu geben? Jede dieser Umgangsweisen verleiht dem Ausstellungskatalog und der Ausstellung ein bestimmtes Image. Dient der Katalog als ein Werkzeug zur optimaleren Erkundung der Ausstellung oder ist er eher ein ästhetisch autonomes Objekt zum Leseerlebnis?<sup>181</sup> Die Größe der Sammlung ist hierfür ein wesentlicher Faktor. Bildet demnach der Katalog die vollständige Sammlung ab oder nur einen prominenten Teil davon? Und welche formal-ästhetische Katalogkonzeption geht von einer Sammlung bzw. der Ausstellungskonzeption aus? Wie viel „Freiheit“

<sup>179</sup> Vgl. [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss\\_0335-5322\\_1975\\_num\\_1\\_5\\_2482.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1975_num_1_5_2482.pdf). [Stand: 28.09.2019]

<sup>180</sup> Der klassische Audioguide hat sich mittlerweile durch die Digitalisierung zu einem Multimediaguide weiterentwickelt, bei dem der Rezipient zugleich auch an seinem eigenen Ausstellungsbesuch mitwirken kann. Vgl. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/museum-ohne-ort-wie-digitales-kuratieren-die-kunst.976.de.html?dram:article\\_id=323521](https://www.deutschlandfunkkultur.de/museum-ohne-ort-wie-digitales-kuratieren-die-kunst.976.de.html?dram:article_id=323521). [Stand: 28.09.2019]

<sup>181</sup> In seiner ohnehin ausstellungsunterstützenden Funktion unterliegt ein Katalog auch Aspekten des Marketings, das parallel zum Katalog weitere Produkte wie Postkarten, Kalender, Tassen oder zum Ausstellungsthema passende Publikationen erzeugt. Umgekehrt wirkt der Bekanntheitsgrad eines Künstlers und/oder eines Werkes auf die Konzeption eines Katalogs ein.

wird den Machern und graphischen Designern für den Katalog gegeben? Durch die zusätzliche Nutzung von Internetseiten haben Ausstellungsformate eine zusätzliche bedeutende Form der Publikumsadressierung gewonnen, die sich weit über die lokalen Zwänge von Ausstellungsort und -katalog an eine breite Zuschauerschaft wenden kann. Aus medientheoretischer Sicht kann man man von einer baumartigen Streuung sprechen: Während die Ausstellung noch meist an einen einzelnen Ort zu einer bestimmten Zeit gebunden ist, findet sie durch den Ausstellungskatalog bereits die Möglichkeit einer diversen Verbreitung vor. Der Internetauftritt potenziert beide innerhalb der technischen Möglichkeiten des Webs.<sup>182</sup>

## Das Kollektive und die Kunst des Katalogs

Sabine Mainberger macht auf einen wesentlichen Unterschied zwischen „Aufzählen“ und „Katalog“ aufmerksam. Dem Katalog kommen Attribute zu, über die die Aufzählung hinausgeht, denn der Katalog zielt etymologisch auf Vollständigkeit und Klassifikation. Damit erhält der Katalog eine Qualität, die ihm ein soziales Gewicht verleiht, denn der Katalog suggeriert eine Garantie, die z. B. eine Aufzählung nicht vorgibt. Garantie wiederum evoziert eine Zweiseitigkeit für den/die Garantiegeber/in und den/die Garantiennehmer/in, denn eine Garantie spricht man für jemanden anderen aus. Der Katalog trägt also von seiner Begrifflichkeit her durch seine, wie Mainberger es nennt, Verbindlichkeit (vgl. Mainberger 2003: 5) eine für das Gelingen einer Gemeinschaft bedeutende Rolle. Der Schiffskatalog der *Ilias* hat nicht nur eine akkumulierende, sondern auch eine identitätsstiftende Funktion: So viele Schiffe können die griechischen Gemeinwesen gegen Troja aufbringen! Kataloge manifestieren nicht nur Quantität, sondern auch Qualität, denn es dokumentiert, was alles getan wurde. In archivierter und musealer Form haben Kataloge also nicht nur etwas Beständiges und Dauerhaftes, sondern auch Bestätigendes.

Das Vertrauen, das Kataloge für ein Kollektiv herstellen können, kann von ihnen aber auch wieder beschädigt werden. In Albert Coers 2015 erschienener Studie *Kunstkatalog – Katalogkunst* porträtiert er Franz Marc, der sich über einen

<sup>182</sup> Interaktive Museumsrundgänge z. B. simulieren einen „Besuch“ der Ausstellung. Karin Mihatsch bezeichnet den Übergang des Offline-Katalogs zum aktuellen Online-Katalog bei Ausstellungen in Anlehnung an Louis Marin als „web-catalogue-document“ (Mihatsch 2015: 323). Das Prinzip des „catalogue-document“ findet sich also im Prozessieren, in Web-Protokollen und in Hyperlinks in alter und zugleich neuer (binärer) Gestalt auf einer dafür eigens eingerichteten Homepage wieder (bzw. unter Einbindung einer bereits existierenden Domain).

Ausstellungskatalog beklagt, der die besuchte Schau nicht befriedigend wiedergibt. Bilder auszuhängen, die hinterher nicht im Katalog wiederzufinden sind, irritiert den Maler, der überdies mit den Fotos von den Bildern der Ausstellung<sup>183</sup> seine Schwierigkeiten hat (Coers 2015: 227). Was für Franz Marc noch eine gesonderte Erwähnung in einem Brief wert war, ist heutzutage keine Seltenheit und sogar Teil des Kunstbetriebs geworden. Künstler wie Thomas Demand oder Olafur Eliassons haben statt eines „normalen“ Katalogs neue, kreative Formen der Katalogerstellung gefunden, die nicht nur abbilden, sondern den Katalog miteinbeziehen. Thomas Demand, mit dem auch Kluge schon zusammengearbeitet hat, bearbeitet seine Bilder im Nachhinein und durch Zufügung von Text auf eine Weise die Ausstellung und Katalog für den Betrachter verfremden. Ein Katalog rückt so von seiner enumerativen Seite ab und entwickelt sich zu einem eigenständigeren Einzelwerk, was so weit geht, dass ein Katalog auch ganz ohne Ausstellungsbesuch gelesen werden kann. Coers macht auf diese besondere Dimension eines Ausstellungskatalogs wie bei Demand aufmerksam (vgl. Coers 2015). Er verwendet statt des Wortes Ausstellungskatalog den Begriff Künstlerbuch, das sich innerhalb eines Kunstsystems als intendierte Buchkunst zu erkennen gibt. Wenn ein Künstler und das Ausstellungsteam einen Katalog nicht bloß aus rein informationellen, sondern aus bewusst ästhetischen Gründen erstellt, kann in solchen Fällen von Künstlerbuch gesprochen werden. Sind Kluges Kataloge Künstlerbücher? Wie lassen sich Kluges Ausstellungen und Kataloge unter Berücksichtigung einer solchen Semantik der Ausstellung erfassen?

## Kluges Ausstellungen

### *Zwei Kataloge, ein Vergleich*

Alexander Kluge hat 2017 drei Ausstellungen mitkonzipiert und durchgeführt<sup>184</sup>: *Pluriversum*, *Gärten der Kooperation* und *The Boat is leaking. The Captain lied.*

<sup>183</sup> Die damalige, von Marc besuchte Ausstellung hieß *Erster Deutscher Herbstsalon* (1913) (Coers 2015: 227).

<sup>184</sup> Die erste ordentliche Ausstellung zu Kluge fand vom 27. April bis zum 03. Juni 2013 in der Cinémathèque française in Paris unter dem Titel Alexander Kluge. *Rétrospective - Prospective. Odyssée Cinéma* statt. Dennoch hat sich Kluge schon vorher immer wieder mit ausstellungsähnlichen Formaten beschäftigt: Filmabende in der Londoner Serpentine Gallery und dem Münchener Haus der Kunst, Videoinstallationen, Teilnahme an der documenta 13, Teilnahme an der Biennale in Venedig 2015. Bereits in der Erzählung "Der digitale Peters" aus *Das fünfte Buch* spielt Kluge auf eine Ausstellungspraxis an, die den hier besprochenen stark ähnelt. Eine weitere und neue Schau findet im französischen Arlès statt (*Siècles noirs*) und läuft von November 2018 bis Februar 2019 in Zusammenarbeit mit dem Maler James Ensor:

Für Kluge sind Ausstellungen werkästhetisch eine gebotene Kunstform, weil so Dokumentation, Fakten, Sammeln und Erzählen an einem Ort und für ein größeres Publikum zusammenkommt. Oder wie er selbst verkündet:

„Es genügt heute, ja, im Zeitalter von Silicon Valley, nicht Kunst zu machen, oder Film zu machen, oder Theater zu machen, sondern wir brauchen Kuratoren, wir brauchen Ausstellungen, die dies zusammenfügen. Wenn Sie's Zusammenfügen, dann ist das wie ein Prisma, ein Libellenaugen.“<sup>185</sup>

Kluge kann mit Ausstellungen nicht nur eine neue Form von Öffentlichkeitsarbeit leisten und auf diesem für ihn neuem Gebiet wieder stärker seine filmischen Interessen unterbringen, sondern auch eine der tragenden ästhetischen Säulen seiner Arbeit zur Geltung bringen, den Zusammenhang. Ausstellungen ermöglichen die Inklusion von verschiedenen Präsentationsmedien. Nicht zuletzt sind Ausstellungen, wie Filme, auf multipersonale Zusammenarbeit angewiesen und lassen sich, auch aus kulturpolitischer Sicht für die Beantragung von Fördergeldern, gut mit Beiträgen anderer Künstler koppeln.

In der nationalen Presse und auf Onlineportalen finden Kluges in Deutschland durchgeführten Ausstellungen eine überwiegend positive Resonanz.<sup>186</sup> Eine Besucherin hat allerdings eine erhebliche Beschwerde formuliert. Wibke Weishaupt schreibt in ihrer Online-Rezension vom Dezember 2017 zum Besuch im Museum Folkwang, dass die Ausstellung daran scheitere, dass Kluge sie kuratierte.<sup>187</sup> Sie kritisiert Kluges Arbeitsweise („im Grunde jagt Kluge jedes Medium, das er anfasst, durch den Mixer“), kann ihr zunächst aber hier und da sogar etwas abgewinnen („Was mal erfrischend und anregend wirkt, mal verwirrend und nervtötend“), um letztlich die *Pluriversum*-Ausstellung für vollends gescheitert zu erklären: „Er wendet seine altgediente Montage-Methode einfach auf Museumsräume an – und schafft dadurch größtmögliche Konfusion“. Einzelne auf der „Sternkarte der Begriffe“ eingelassene Zitate können „nur

<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1996-2>. [Stand: 28.09.2019] Kluges Mitwirken bei *The boat is leaking. The Captain lied* scheint weniger im Vordergrund zu stehen als bei den anderen beiden, weshalb sie hier keine Berücksichtigung findet.

<sup>185</sup> Kluge 2017d: <http://www.fondazioneprada.org/project/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=en>: 1:00'-1:18. [Stand: 28.09.2019]

<sup>186</sup> Auf eine einzelne Anfrage beim Württembergischen Kunstverein Stuttgart war man dort so freundlich, die gesammelten Pressestatements zu *Gärten der Kooperation* zur Verfügung zu stellen, aus denen die fast ausschließlich positive Aufnahme der *Gärten der Kooperation* in der Presse hervorgeht. Der Verfasser dankt an dieser Stelle herzlich den Verantwortlichen des Kunstvereins.

<sup>187</sup> Vgl. Online-Rezension: <http://kunstundfilm.de/2017/12/alexander-kluge/>. [Stand: 28.09.2019]

Eingeweihten vertraut sein; dazwischen herrscht gähnende Leere“. Räumlich gibt es keine Ausgewogenheit: „Ungenutzte Flächen wechseln mit multimedialem *overkill*“. Kluges „Wechselbad-Muster“, das sie vor allem beim Bildmaterial kritisiert und das „er hochtrabend mit dem „Mnemosyne“-Atlas von Aby Warburg in Beziehung setzt“, „ist im Gefflimmer der Bildschirme nicht zu erkennen. Auch die übrige Mehrkanal-Projektion scheint recht beliebig: Ihr *footage*-Mosaik wirkt im Zeitalter von *Youtube*, Immersion und *enhanced reality* arg gestrig.“ Kluge sei ein „Gelegenheits-Kurator in eigener Sache“, worauf man zwar wegen seines „ehrwürdigen Alters“ Rücksicht nehmen könne, aber „seinen ausgekippten Zettelkasten müsste das Museum besser aufbereiten: Es fehlt der rote Faden, jede systematische Einführung in Kluges Denken und seine Verortung in der bundesdeutschen Kulturgeschichte. Denn die Zeiten, in denen bei Kernthesen der „Frankfurter Schule“ alle wissend nickten, sind längst vorbei.“ Diese deutlichen Worte zur eigentlichen Ausstellung gehen auf den Katalog über:

„Wer sich mehr Aufschluss vom Katalog erhofft, wird enttäuscht: Aufsätze in altersgerechter 20-Punkte-Schrift sind ins Kluge-typische *patchwork* aus Schnappschüssen, Zitaten, Aphorismen und Archiv-Ausgrabungen eingebettet. Ob und wie er seinen Anspruch umsetzt, Realgeschichte mit subjektiven Erinnerungen und Gefühlen zu verbinden, bleibt irgendwo in diesem Text-Bild-Konglomerat verborgen.“<sup>188</sup>

Sieht man von den kleinen Despektionen dieser Kritik einmal ab bleibt die Frage, was an den Sachargumenten der mangelnden Kohärenz und Willkür von Ausstellung und Katalog dran ist. Denn, so Weishaupt, vermutlich wird es bei den *Gärten der Kooperation* auch nicht besser, weil auch hier Kluge kuratierte. Sind beide Ausstellungen so schlecht, wie Frau Weishaupt behauptet? Ein horizontaler Vergleich beider Ausstellungen auf Grundlage der Kataloge sowie unter gelegentlicher Hinzunahme der auf den Websites erhältlichen Informationen sollen zunächst *Pluriversum* und *Gärten der Kooperation* gegenüberstellen, um schließlich einen der beiden Kataloge eingehender zu untersuchen.

Die beiden Ausstellungen *Pluriversum* und *Gärten der Kooperation* spiegeln sich topographisch. Die vom Württembergischen Kunstverein veranstaltete Einzelausstellung *Alexander Kluge – Gärten der Kooperation* ist eine erweiterte Fortsetzung der bereits im Jahre 2016 in Barcelona stattgefundenen Ausstellung mit dem spanischen Titel *Jardines de cooperación*. Sie wurde ein Jahr später in

<sup>188</sup> Alle Zitate Weishaupts zu *Pluriversum* und dem Katalog s. die Online-Rezension in FN 187.

Stuttgart in einer Neufassung dem deutschen Publikum präsentiert.<sup>189</sup> Der Erstaustragungsort in Spanien belegt die wachsende internationale Anerkennung, die Kluge seit einigen Jahren erfährt.<sup>190</sup> *Pluriversum* wiederum fand zuerst 2017 im Essener Museum Folkwang statt, um ein Jahr später in Wien nochmal im Museum Belvedere 21 gezeigt zu werden. Zwei Inland- und zwei Auslandsorte liegen synchron zueinander; von der Folge her schließen sie einen Kreis. Kluge war bei beiden konzeptuell mitverantwortlich und fügte bereits bestehendem Material von ihm Neues und Unveröffentlichtes aus seinen persönlichen Archiven hinzu.<sup>191</sup> Inhaltlich kommen so alt und neu in den Ausstellungen zusammen.

Die jeweiligen Kataloge zu beiden Ausstellungen – sofern man überhaupt von „Katalog“ sprechen kann – besitzen hierbei nicht nur einen die Ausstellungen begleitenden Charakter, sondern sie dokumentieren die Ausstellungen für die zahlreichen Besucher, die nicht daran teilnehmen konnten, aber dennoch Leser Kluges sind. Leser? „Liest“ man Ausstellungskataloge oder schaut man sie sich nicht viel mehr an? Welche Unterschiede besitzen die beiden Kataloge formal und inhaltlich? Wie wirken sich die Unterschiede jeweils auf die beiden Kataloge aus?

Die Publikationen zu *Pluriversum* und *Gärten der Kooperation* sind jeweils in hohem Maße selbstständige Werke, die die Frage nach ihrer Gattungszugehörigkeit stellen. Ein Vergleich der beiden 2017er Ausstellungen gibt produktionsästhetische Hinweise. Dass zu beiden Ausstellungen Katalogpublikationen konzeptuell geplant waren, sieht man an den Veröffentlichungsdaten: Beide sind jeweils 2017, also bereits noch vor dem Ende der jeweils beiden Ausstellungen im Januar 2018 erschienen. Die Kataloge waren nicht nur als nachgereichte Werkdokumentationen gedacht, sondern auch als Künstlerbücher.

Auffällig ist die Präsentationsform beider Kataloge. Die *Gärten der Kooperation* findet man als PDF-Reader auf der Ausstellungshomepage, also ein

<sup>189</sup> In einem kurzen Teaser des Ausstellungsortes La Virreina. Centre de la Imatge kann man sehen, wie Kluge bei der Arbeit an einem Modell des Ausstellungsortes an der Konzeption der Ausstellung mitwirkt hat. <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/teaser-alexander-kluge-jardines-de-cooperacion/37>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>190</sup> Vgl. z. B. Carla Imbrogno, *El contexto de un jardín* (2014), die Homepage zu Kluge der Universitäten Princeton (<https://german.princeton.edu/?s=Alexander+Kluge&x=0&y=0>, [Stand: 28.09.2019] und Cornell (<https://kluge.library.cornell.edu>, [Stand: 28.09.2019]), die von Vincent Pauval herausgegebene französische Ausgabe der *Chronique des Sentiments* von 2016 oder die englische Übersetzung von Devin Fore von *Geschichte und Eigensinn (History and Obstinacy)* von 2014, des weiteren Ekardt 2018: 334-397.

<sup>191</sup> S. die Homepage: <https://www.wkv-stuttgart.de/programm/2017/ausstellungen/alexander-kluge/>. [Stand: 28.09.2019]

Vorläufer eines web-catalogue-document (vgl. Mihatsch 2015). Die Buchpublikation der *Gärten* enthält darüber hinaus einen Textanhang, den das PDF-Dokument nicht anbietet. – *Pluriversum* ist hingegen eine eigenständige Publikation, die man nur als analogen Gegenstand erwerben kann. Auch die Ausrichtungen auf das Publikum sind verschieden. *Gärten der Kooperation* ist zweisprachig (Englisch/Deutsch) und bezieht so nicht nur die internationale Ausstellungspraxis, sondern auch eine breitere Leserschaft mit ein.<sup>192</sup> *Pluriversum* hingegen ist (bislang) nur auf Deutsch erschienen.

*Pluriversum* dagegen nutzt bereits auf der Titelseite visuelle Spielräume, eine offene Hand, die Feuchtigkeit oder Körner aufwirbelt, darunter eine Fliege an einer Scheibe zeigend.<sup>193</sup> Im Innenteil ist der Katalog von jeweils zwölf Seiten mit Fotos ganz zu Beginn und ganz zum Ende plus einer sechzehnseitigen Fotoserie im Mittelteil eingerahmt. In ihrer Anordnung wirken die Bilder wie Momentaufnahmen von Mensch und Wirklichkeit, Querschnitte aus der Arbeitswelt, (Zukunfts)technologie, Geschichte und Natur (Meeresszenen, Geburtssituationen, Tod).<sup>194</sup> *Pluriversum* bewegt sich schließlich im Hauptteil nach den Grußworten der finanziellen Förderer und dem Vorwort der Museumsdirektoren auf zwei Schienen vorwärts: Film und Kommentare zu Kluge, die auch zwei künstlerischen Säulen Alexander Kluges bilden.

Wirft man einen Blick in das Inhaltsverzeichnis von *Pluriversum*, bekommt man keine Hinweise oder Erklärungen zur Ausstellung im Folkwang-Museum, sondern neben einem Vorwort der Direktoren der Ausstellungsorte in Wien und Essen und zwei Interviews neun Aufsätze von verschiedenen Autoren, die sich zu einzelnen Themen im Werk Kluges als auch im Hinblick auf die Ausstellung

<sup>192</sup> Vor allem in der englischsprachigen Welt findet derzeit eine intensive Kluge-Rezeption statt. Vgl. den Fußnotenapparat bei Ekardt 2018. Dennoch erzeugt der zweisprachige Text eine Zweistimmigkeit aus einer Stimme: Der englische Text macht zum einen auf den ebenso trivialen wie auch elementaren Unterschied der Polyglottie aufmerksam, wobei im Hintergrund das Motiv des babylonischen Turmes und seinem Verhängnis mitschwingt. Ein Widerhall davon findet sich im Stück „Unbedingte Liebe“ in *Gärten der Kooperation* (Kluge 2017a: 34), in dem die Turmbesteigung King Kongs und der Bronx-Dialekt des Mädchens, der von einem Moderator übersetzt werden muss, erzählt werden. Mit einem Blick ins Editorial stellt man fest, dass die Übersetzungen von einem kleinen Übersetzerkollektiv bereitgestellt wurden, es aber nicht angegeben ist, wer welchen Teil übersetzt hat.

<sup>193</sup> Vgl. hierzu auch die Erzählung "Die Fliege im Pernod-Glas" aus dem *fünften Buch*. Kluge 2012a: 13.

<sup>194</sup> Bemerkenswert ist, dass das letzte Foto im Katalog am Ende die Schwester Kluges zeigt, die 2017 verstorbene Ärztin und Schauspielerin Alexandra Kluge, zu der Kluge ein enges Verhältnis hatte. Das siebte Foto zu Beginn von *Pluriversum* gibt Anlass zur Mutmaßung, ob es sich dabei um ein Kindheitsfoto von Alexandra Kluge handelt.

äußern.<sup>195</sup> (Der Einleitungstext der Kuratorin Anna Fricke zählt auch dazu.) Susanne Marten, Helmut Lethen oder Thomas Combrink sind z. B. die Beiträger, es geht um menschliche Arbeit oder um Bildverfahren im Werk Kluges. Wenn die Mitkuratorin Anna Fricke einer Zeitung mitteilt, dass *Pluriversum* „keine Ausstellung über, sondern von Kluge“<sup>196</sup> sei, kann dies auf keinen Fall für den Katalog gelten. Im Katalog gehen im wahrsten Sinne auf zweiseitige Weise Kluge-Produktion und Kluge-Rezeption eine Beziehung ein: Bilder von Kluge, Wörter von Wissenschaftlern: Poetik der Theorie und Theorie der visuellen Poetik. (Da die Aufsätze keine genuinen Beiträge Kluges sind, kommen sie hier für eine nähere Betrachtung nicht in Frage.)

Die beiden Interviews in *Pluriversum* wiederum funktionieren chiasmisch, da in einem Kluge der Interviewte und im anderen der Interviewer ist. Während Kluge im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist (als Interviewter) von der Ausstellung spricht und über frühere, nicht realisierte Projekte und seine bekannten Kluge-Erkenntnissätze setzt sowie die (später noch in dieser Arbeit behandelte) Erzählung „Das Projekt Quellwasser“ nennt, handelt das Interview mit George Didi-Huberman von der anthropologischen (Gefühls)ausstattung des Menschen.<sup>197</sup>

Die schriftlichen Beiträge in *Pluriversum* sind dabei meist nur rechtsseitig zu lesen, während die linke Katalogseite Bilder, Filmstills, Kommentarminiaturen, Zitate, Fotografien quer durch Kluges Werk und den Ausstellungsexponaten montiert. Ab S. 150 werden die Aufsätze linksseitig von einem alphabetisch geordnetem „Kugellexikon“ begleitet, das Schlagwörter von Kluge aufgreift und skizziert (vgl. Streckhardt 2017). „Kugel“ bildet dabei nicht nur ein Anagramm aus „Kluge“, sondern deutet auf einen der bei Kluge gebräuchlichen Begriffe hin und benutzt dazu ein an Hyperlinks erinnerndes Verfahren, in dem jedem Schlüsselbegriff weitere beiseitegestellt werden, die sich im Kugellexikon finden. In bester strukturalistischer Manier wird man so von Begriff zu Begriff geschoben. Die für okzidentale Kulturen universelle alphabetische Ordnung verhindert im Kugellexikon eine Hierarchie der Schlüsselbegriffe untereinander.

<sup>195</sup> Das Museum 21er Haus in Wien zeigte *Pluriversum* von Juni bis September 2018: [https://www.belvedere21.at/alexander\\_kluge](https://www.belvedere21.at/alexander_kluge). [Stand: 30.12.2018]

<sup>196</sup> [https://www.schwaebische.de/ueberregional/panorama\\_artikel,-kluges-filmmontagen-ein-ganzes-pluriversum-\\_arid,10735645.html](https://www.schwaebische.de/ueberregional/panorama_artikel,-kluges-filmmontagen-ein-ganzes-pluriversum-_arid,10735645.html). [Stand: 28.09.2019]

<sup>197</sup> Das Didi-Huberman-Gespräch ist hierbei ein Abdruck einer News & Stories-Sendung von 2016. Kluges Erkenntnissätze sind z. B. „Ja, Menschen machen ihre wichtigsten Erfahrungen im Intimbereich“, „Es geht um Erfahrung. Sie hat eine Heimat“ oder „Das Poetische heißt für mich Sammeln“. Kluge 2017b: 43, 45, 53.

Optisch sind die linken Seiten, deren Bildformate sich immer mal wieder auch auf die rechte Seite „einschieben“, durch ein Rastersystem von vertikalen und horizontalen Linien geteilt, in dem sich je nach Anordnung und Größe die Bilder und Texte verschieden aufteilen. Die quadratischen Trennlinien erzeugen so etwas wie einen Schnitteffekt, die Fotos, die Kommentare und die stichwortartigen Überschriften der linken Kataloghälfte sind Montageverfahren nachempfunden. Dadurch bekommt man den Eindruck eines monitorartigen, filmischen Wahrnehmens. Bei einer real besuchten Ausstellung mögen solche Bildmontagen mit Texteinlassungen den Betrachter überfordern, wie Wibke Weishaupt behauptet. Im Katalog, ohne ein Flimmern der bewegten Bilder, erinnern sie vielmehr an Fotobücher mit Kommentarspalten, bei deren Lektüre sich höchstens eine gewisse Monotonie dieser über 200 Seiten erstreckenden Methode einstellt.

In der paratextuellen Erscheinung sowie im Aufbau sind die *Gärten der Kooperation* dagegen als Buchpublikation in ihrer ganzen Aufmachung nüchtern gehalten. Das Cover ist im matten Pink mit schwarzer Titelschrift gehalten, das Inhaltsverzeichnis stellt nach einer Einführung ohne Autorenangabe sieben „Inseln“ plus zwei Nachbarinseln vor, die thematisch die Ausstellung gliedern und „die jeweils mit einem großformatigen Bild und Text eingeführt werden, die aus Büchern von Alexander Kluge stammen“ (Kluge 2017a: 8). Neben einem inselspezifischen Text ist jede Einzelinsel mit Film- und Videos, Filmstills und Abbildungen versehen. Vereinzelte Video- und Bildbeiträge der Inseln wiederum stammen von Gastkünstlern wie Gerhard Richter, Sarah Morris, Helge Schneider oder Anselm Kiefer. Neben der eigentlichen Ausstellung gab es, wie man in der Einführung erfährt (ebd.: 9), weitere Veranstaltungen wie Filmvorführungen oder zwei Workshops, in denen Kluge mit akademischen Gästen wie Joseph Vogl oder Barbara Potthast diskutierte.

Die *Gärten der Kooperation* sind ästhetisch moderater als *Pluriversum*. Durch die dezenteren visuellen Anreize lenken die *Gärten* die Aufmerksamkeit stärker auf die einzelnen Bild-Text-Kompositionen, bei denen man länger verharren kann. Jede Insel ist von einem Kommentar begleitet, den die Kuratoren, die im Impressum genannt werden, verfassten.<sup>198</sup> Die jeder Insel vorangestellten

<sup>198</sup> Ein Hinweis dafür ist die 3. Person Singular bei der Nennung „Kluge bezweckt dieses oder jenes mit der Insel“ in den Kuratorentexten. Frau Dressler hat dies dem Verfasser überdies in einem Email-Austausch bestätigt. Der Kommentar setzt die jeweilige Insel in einen erweiterten Kontext aus intratextuellen Bezügen bei Kluge und intertextuellen Bezügen zu Kluge. Neben der englischen Übersetzung erscheint auf diese Weise noch eine zusätzliche Stimme im Text, die aus einer gleichsam „objektiven“ Perspektive die subjektive Erzählerstimme Kluges in einen Zusammenhang setzt.

linksseitigen Abbildungen sind jeweils mit einem kurzen Bildtext auf mattpinkem Papier, der Seitenfarbe des Umschlags, versehen. Rechts findet sich dann der Inseltitel in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Solche medialen Eigenschaften gehen dem auf der Internetseite zugänglichen PDF-Dokument verloren, das aber wiederum durch die Abbildung des Ausstellungsposter auf der Titelseite und den Details zur Funktion der Einzelmedien in der Ausstellung einen anderen Akzent setzt. Die mit solchen peritextuellen Mitteln versehene Aufbereitung von *Gärten der Kooperation* verleiht dem Katalog im Vergleich mit dem optisch verspielterem *Pluriversum* etwas seriös-diskretes. Im Mittelteil der Gärten befinden sich 30 Aufnahmen aus der Ausstellung, 28 davon halbseitig abgebildet. Auf einigen sind Besucher zu erkennen, alle Bilder geben durch die Totale einen räumlichen Einblick in die Ausstellung. Sie liefern einen Eindruck von der Ausstellung, den das PDF-Dokument und auch die Homepage zur Ausstellung so nicht vermittelt. An der Wahl der Räumlichkeiten auf den Fotos sieht man die weitläufige Verteilung der Inseln in einer schmucklosen Ausstellungshalle, auf der Stellwände für die Wandtexte, längliche Tische mit Hockern und Monitore über die Halle verteilt angeordnet sind. Die im Vorwort zum Katalog angesprochene „Neufassung und Erweiterung von sieben Einzelaspekten dieses Projekts“ (ebd.) wird in der Topographie der Stuttgarter Ausstellung spatial umgesetzt. Schaut man den Teaser auf der Homepage der spanischen Ausstellung in Barcelona, sieht man eine Teilung der Räume durch Wände, die in der Stuttgarter Ausstellung fehlen.<sup>199</sup> Da Kluge die Stuttgarter Ausstellung, wie auch die in Essen, aktiv mitkonzipiert hat, dürfte die Gestaltung der Räume seinem ästhetischen Vorstellungen jeweils entsprochen haben (vgl. ebd.: 7). Die räumliche Weite in Stuttgart erinnert stärker an die eines Gartens oder Parks.

Im Gegensatz zum PDF-Dokument enthält die Buchausgabe am Ende eines Inselkapitels vor dem Kommentar eine Abbildung des Raumes mit einem Pfeil, der auf den Standort der Insel im Raum hinweist. Die Zeichnungen kreieren die Illusion eines Rundgangs der Ausstellung, deren Nähe zusätzlich noch durch eine vergrößerte Zeichnung der Insel unter der Raumabbildung suggeriert wird. So sieht man z. B. bei der Insel Nr. 2 eine muschelförmige Zeichnung, an der unten eine rechteckige Öffnung zu sehen ist. Im Innern der Muschel ist ein schmaleres gleichschenkliges Dreieck mit kurzer Unterseite zu erkennen, dessen Spitze auf

<sup>199</sup> Vgl. <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/ca/recursos/teaser-alexander-kluge-jardins-de-cooperacio/37>. [Stand: 28.09.2019].

die Öffnung weist. Mit diesen diagrammatischen Medien zeigt der Katalog Grenzfälle wirklich-sinnlicher Repräsentation. Die zweidimensionalen geometrischen Zeichenkörper sollen zwar die Anordnung von Präsentationsmedien der Ausstellung (Monitore, Tische, Stellwände usw.) dokumentieren, aber sie wirken wie vom Bauhaus inspirierte Modelle. Am deutlichsten wird die Diskrepanz der sinnlichen Erfahrung zwischen den realen Ausstellungsmedien und den Zeichnungen, wenn z. B. wie bei der Nachbarinsel „Unbedingte Liebe“ (vgl. ebd.: 36) eine etwas breitere und ein dünnere Linie im Winkel mit etwas Platz dazwischen voneinander stehen. Text, Bild und Foto als Hauptbezugsmedien des Katalogs vermitteln stärker sinnliche Eindrücke, die Zeichnungen des Ausstellungsraums erschaffen keine Mimesis ihrer realweltlichen Gegenstände, oder um es mit Sybille Krämer zuzusagen: „Flächen sind zweidimensionale Gebilde; sie haben Länge und Breite, jedoch keine Tiefe“ (Krämer 2016: 14). Dennoch fügen sich die Linien und Dreiecke, Trapeze und am Außenrand gezackten (Halb)kreise, rechteckigen Balken, rechte Winkel und Klammerformen in die Gestaltung des Katalogs problemlos ein. Man nimmt es als Leser nicht als störend, sondern wie eine Mischung aus keilschriftartiger Kommunikationsform und Bauhauszeichnung wahr.

Wer Kluges Schaffen als Autor kennt, insbesondere *Geschichte und Eigensinn*, wundert sich nicht über solch kuriose Bildmontagen. Dazu passen auch die vier tabellarischen Listen zu „Bilder“ und „Videos“, mit denen jede Insel schließt – ein biblio- und videographisches Verzeichnis, das analog zur Ausstellungsraumabbildung im Katalog bloß dokumentarischen Charakter trägt. Und so wenig solche Diagramme wie die Ausstellungspositionen oder die Verzeichnisse Auskunft geben über die tatsächliche Erfahrung vor Ort, so sehr fördert es wiederum die Einbildungskraft. Diese, bei Kluge auch als Phantasietätigkeit bekannt, ist vom Menschen nicht wegzudenken, weil sie als persönliche kognitive Alternative zur wahrgenommenen Wirklichkeit trainiert werden muss. Und noch eine weitere Eigenschaft wird mit den Ausstellungsskizzen gezeigt: Bei dem Besucher, der die Ausstellung besucht hat, können sie Erinnerungen an einzelne Inseln auslösen. Den Besuchern, die nicht bei der Ausstellung waren und nur den Katalog kennen, bieten sie bei aller Abstraktion, die eine sinnliche Erfahrung unmöglich macht, die Gelegenheit, sich per Einbildungskraft in das Anordnungskonzept der Ausstellung, das mit Alexander Kluge zusammen in einer Gruppenarbeit erstellt wurde,

hineinzudenken und aus den dünnen oder dickeren Linien und Körpern eine Bedeutung herauszulesen.

Aus der Sicht der Ausstellungskonzeption macht das graphische Abdrucken der einzelnen Inseln Sinn für eine Vollständigkeit, so wie es ja auch die Listen der Videos und Texte nach jeder Insel tun. Das gibt im Grunde das Format des Katalogs vor. Ohne diese Angaben von Raumordnung und Inselexponaten würden die *Gärten der Kooperation* eine Literaturpublikation Kluges sein, die sich nicht sonderlich von den anderen absetzt. Dass es aber Kluge bei seiner Arbeit auch formal um Neuerungen geht, zeigen die jüngeren Veröffentlichungen in *Kongs große Stunde* (Kluge 2015a) oder die Zusammenarbeit mit namhaften Künstlern wie Georg Baselitz oder Gerhard Richter.<sup>200</sup> Daher ist es wichtig, dass sich der Katalog der Ausstellung *Gärten der Kooperation* auch als Ausstellungskatalog zu erkennen gibt und der Ausstellungsraumplan sowie die Exponatslisten vermitteln neben den Bildern und Texten den deutlichsten Bezug zu einer Ausstellung – dazu gehört auch das Verzeichnis des Rahmenprogramms auf S. 193 kurz vor der Biographie Kluges – abgesehen von den Fotos im Mittelteil. Die professionellen Hochglanzbilder der Ausstellung ergänzen die Graphismen und Listen der Inseln durch „Ausstellungsstills“; die Diagramme der Inseln sollen durch die Fotodokumentation verifiziert werden. Dass ausgerechnet der „Facts & Fiction“ – Dokumentarliterat Kluge eine Begebenheit mit einem Bild bewahrheiten soll, entbehrt nicht der Ironie, hat in diesem Fall aber zwei Seiten. Zum einen ist Alexander Kluge nur ein Mitglied einer vierköpfigen Redaktion des Katalogs, zum anderen stehen die Fotos als Überleitung zu einem 79 Seiten langen „Anhang / Appendix“, in dem „Texte von Alexander Kluge aus diversen Quellen / Texts by Alexander Kluge from various sources“ (Kluge 2017a: 107) vorgestellt werden. Welche „diverse Quellen“ dies sein sollen, wird indes nicht erwähnt, weder im Editorial noch an anderer Stelle, anders als bei den Inseltexten, deren editorische Herkunft man erfährt. Die Ausstellungsfotos bilden quasi ein dokumentarisches Scharnier zu einer literaturtypischen Textsammlung eines Autors, der die Übergänge zwischen Fakten, Fiktionen und Medien immer als sehr beweglich betrachtet hat (vgl. Combrink 2014: 108f.).

<sup>200</sup> Mit Richter erschienen zuletzt *Dezember* (Kluge 2010) und *Nachricht von ruhigen Momenten* (Kluge 2013) und mit Baselitz *Weltverändernder Zorn* (Kluge 2017c). Die Zeichnungen und Bilder dieser Künstler verleihen den Werken im Gegensatz zum teilweise im positiven Sinne Anarchischen der Bildauswahl in anderen Werken Kluges (vor allem *Geschichte und Eigensinn*) eine gewisse majestätische Schwere.

Neben all diesen Formalien bleibt aber vor allem die Frage: Wovon erzählen die Texte in *Gärten der Kooperation* hinsichtlich der Kulturtechniken des Kollektiven? Anders als der *Pluriversum*-Katalog, der kaum Texte Kluges, dafür aber neben zwei Interviews umso mehr Bilder, Zitate und Textversatzstücke neben den essayistischen Sekundärtexten vorlegt, bieten die *Gärten der Kooperation* im Vergleich mit *Pluriversum* mehr Texte von Kluge als über Kluge. *Pluriversum* dagegen arbeitet stärker mit optischen Mitteln. Zieht man einen Endvergleich zwischen der formalen Gestaltung zwischen Kluges beiden Katalogen wird deutlich, dass *Pluriversum* ein enorm visuelles Werk ist, das durch seinen Minimalismus eine vor allem bildtheoretische, werkimmanente Auseinandersetzung erfordert.

Für eine breiter aufgestellte Kulturtechniktheorie bieten die *Gärten der Kooperation* weitaus mehr Anhaltspunkte. Die Themenstreuung ist weniger auf Bildmedien beschränkt, sondern ermöglicht durch eine gleichmäßigere Einbeziehung von Bild, Text und Ausstellungsinformationen eine symmetrischere Herangehensweise.<sup>201</sup> Ein Akzent liegt dabei auf den Erzähltexten des Katalogs.

## Gärten der Kooperation – Einzelanalyse

“The world's too big, mom!” – “Then make it smaller. Just .... focus on my voice. Pretend it's an island.”<sup>202</sup>

Aufgebaut aus insgesamt sieben Inseln und zwei Nachbarinseln weisen die *Gärten der Kooperation* jeweils immer einen Haupttext (während der Ausstellung als „Wandtext“ gezeigt) plus eines kuratorischen Kommentars zur Insel auf. Im Anhang des Buches finden sich zusätzliche Texte zu jeder Insel, deren Menge pro Insel jeweils variieren und die während der Ausstellung auf Tischen auslagen.<sup>203</sup>

<sup>201</sup> Überschneidungen hat es bei Kluge zwischen Bild- und Textmedien stets gegeben – Filme, die mit Zwischensätzen geschnitten werden, Fotos mit Bildunterschriften, das Abdrucken von Plakaten oder Postern -, aber mit *Pluriversum* und *Gärten der Kooperation* schafft Kluge eine Aufteilung, die die zwei Säulen seines Werkes, literarische Textwerke und filmische Bildwerke, nebeneinander stellt. Neben die Frage, wovon die Texte der *Gärten der Kooperation* erzählen gehört also auch die Frage, welche Interpretationsspielräume das stärker bildorientierte *Pluriversum* dem Betrachter bietet. Das belegt auch die „Einleitung zur Ausstellung“ (Kluge 2017b: 149) mit dem Titel „Der Kosmos als Kino“ (ebd.), in der es heißt: „Für Kluge aber ist der Kosmos Kino. Diese Vorstellung hat besonders weitreichende Konsequenzen: Bilder sind für ihn gleichsam sichtbar wie unsichtbar, in uns und vor uns, räumlich wie historisch. (ebd.)“. Auf diese unsichtbaren Bilder wird in Kapitel zum Gesamtarbeiter weiter eingegangen.

<sup>202</sup> Film: *Man of Steel* (2013). Regisseur: Zack Snyder.

<sup>203</sup> Da es nicht um editorische Fragen in den *Gärten der Kooperation* gehen wird, werden die einzelnen Texte im Anhang nicht im Einzelnen auf ihre Herkunft zurückverfolgt. Es besteht aber Grund zu Annahme, dass die Texte nicht von Kluge neu für die Ausstellung verfasst

Jede Insel wird von Bildmaterial begleitet. Anders als das räumliche Nebeneinander der Ausstellung erfolgt die Bild-Text-Zuordnung im Katalog linear, d. h. nacheinander. Die *Gärten der Kooperation* bieten als Buch durch die mediale Anordnung im Raum bereits eine andere Rezeption als die einer real besuchten Ausstellung. *Gärten der Kooperation* erweisen sich als eine Mischung aus Ausstellungskatalog und Künstlerbuch (vgl. Coers 2015: 15f.) Er ist ein „catalogue-document“ insofern, als dass er die Ausstellung in Zahl und Inhalt der Inseln getreu wiedergibt. Es ist ein Künstlerbuch, weil darin Alexander Kluge seine vielseitigen Kunstinstallationen präsentiert. Als Künstlerbuch erfordert es überdies eine andere medien-spezifische Lektüre als das Lesen an Tischen und Wänden während der realen Ausstellung.

Die Katalogeinführung entlastet den Leser mit Hinweisen zur Konzeption. Die Ausstellung und der Katalog gruppieren sich um zwei Zentren, der „Idee des Gemeinsamen – der Kooperation – in Kluges Werk und Arbeitsweisen sowie Formen der Emanzipation“ (Kluge 2017a: 7) und Emanzipation als kollektiver Prozess (ebd.: 8). Emanzipation, die im Duden entweder mit geschlechtlicher und klassengesellschaftlicher Chancengleichheit oder als „Ablösung, Abnabelung, Befreiung, Emanzipierung, Loslösung, Verselbstständigung“ beschrieben wird, erhält bei Kluge einen etwas anderen Sinn. Welchen, soll eine genaue Betrachtung der Inseln klären. Die *Gärten der Kooperation* machen es von der Anordnung, ihrer Abfolge her, nicht einfach. Wichtig ist, dass die Montageverfahren Kluges, die wie ein loses Nebeneinander der Einzelmedien erscheinen, eben nur als solche erscheinen. Kluge ist ein detailbewusster Stilist, der statt Konfusion eine anarchische Kohärenz vorzieht.

Man kann makroperspektivisch die Inselkomposition wie folgt thematisch abstrahieren<sup>204</sup>: Insel 1 = Geschichte und (Un)gerechtigkeit, Insel 2.1 = Krieg und Moderne, Insel 2.2 = Liebe, Insel 2.3 = Kapitulation und Antirealismus des Gefühls<sup>205</sup>, Insel 3 = Dialektik, Insel 4 = Kontingenzerfahrung, Insel 5 =

wurden, sondern er sich, wie er es häufig in seinem Werk macht, aus früheren Versionen bedient. So stammt z. B. der erste Anhangstext aus der ersten Insel, „Amazonen in der nördlichen Ägäis“ ursprünglich aus *Die Lücke, die der Teufel lässt* (Kluge 2003a), erschien in *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* (Kluge 2009c) und wurde schließlich für die *Gärten der Kooperation* nochmals verwendet. Diese Mehrfachverwendung entspricht den Montageverfahren Kluges und dem Kern seiner Arbeit: „Mir geht es immer um dasselbe“: <https://philomag.de/der-mensch-ist-ein-fluchttier/>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>204</sup> Die Nummerierung folgt dem PDF-Dokument auf der Internetseite zur Ausstellung.

<sup>205</sup> Zu dieser Insel im Ausstellungskatalog liegt nur der Kommentar der Kuratoren vor und dieser Insel-Titel sich auf die Nachspanneinblendung des Films *Deutschland im Herbst*, den Kluge zusammen mit anderen Regisseuren 1977/78 gedreht hat, bezieht: „An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur

Wissensmedien/Denkmedien, Insel 6 = Politische Ökonomie, Insel 7 = Werkkollektiv. Die folgende interpretative Bearbeitung der *Gärten* erfolgt kreuzartig: Während zunächst diagonal zwischen einzelnen Elementen der Insel gesprungen wird, vertiefen danach Textanalysen der Inseln Nr. 1, Nr. 2.2, Nr. 5 und Nr. 6. die Themen von Moral, Aufklärung, Epistemologie, Kontingenz und Hominisierung vor dem Hintergrund von Körpertechniken und Technologie. Diese Themen bilden das Gerüst für die Auseinandersetzungen.

Den sieben bzw. neun Inseln geht jeweils eine Seite voraus, die Zeichnungen oder Fotos im Bildformat zueinander montieren. Sie bilden – im Rahmen der notwendigen Lektürelinearität eines Buches im Vergleich zur tatsächlichen Ausstellungserfahrung vor Ort – ein piktoriales Vorwort zu jeder Insel. Solche Verfahren sind typisch für Kluge, der sich bei der Auswahl der Bilder selbst zitiert, indem er bereits von ihm früher veröffentlichte Werke zurückgreift. Es steht so jeweils ein Verhältnis von Bild und Text gegenüber, die sich im Zuge der Rezeption einander ergänzen können (aber nicht müssen). Die Bild-Text-Entsprechungen werden hierbei sowohl kontrastiv als auch spiegelnd eingesetzt. Zwischen beiden werden sich aufeinander beziehende Spannungen hergestellt. Diese Montageverfahren, eines der ästhetischen Hauptinstrumente bei Kluge, sorgen für eine Störung bei der Rezeption und fordern eine aktive Mitarbeit bei dem Lesen/Schauen ein.

aufhören“. Der Interpretationsspielraum ist bei dieser Insel dementsprechend gering, da die Beweisstücke nur während der Aufstellung einsehbar gewesen sind. Kluge selbst bestätigt diese Aussage in einem Tagesspiegel-Interview vom Jahre 2007, dem 30jährigen Filmjubiläum, mit den Worten: „Das hat die Hauswirtsfrau meines Vaters, eine Mutter von fünf Kindern, Anfang 1945 gesagt, kurz danach wurde Halberstadt im Bombenkrieg zerstört. Sie war es, die mir als Kind die ersten Märchen erzählte“. Vgl. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-mit-alexander-kluge-die-grausamkeit-soll-aufhoeren/1068906.html>. [Stand: 28.09.2019] Dem Film zufolge soll Frau Wilde die Angabe am 08. April 1945 getätigt haben, was Kluge oben revidiert („Anfang 1945, kurz danach wurde Halberstadt im Bombenkrieg zerstört“). Der Luftangriff fand allerdings am 08. April statt, Frau Wilde kann die Aussage im Film also nicht an dem Tag laut Kluge abgegeben haben. Die Idee zu „Kapitulation und Antirealismus des Gefühls“ ergibt sich aus der Kapitulationshaltung von Frau Wilde vor der Realität, in dem zugleich ein leiser Protest eingebaut ist: Menschen nehmen, selbst zum Preis, dass der Urheber davonkommt, sehr viel hin, aber man kriegt sie nicht klein. Der Protesthinweis, der Antirealismus des Gefühls, ergibt sich aus zwei Hinweisen: 1) aus Otto Schilys Aussagen zur Obduktion von Gudrun Ensslin, deren Rechtsanwalt er während der RAF-Prozesse in den 1970er Jahren war, in denen er im Film „Die Anwälte“ auf sein Entsetzen während der Obduktion hinweist und in ihm das Fragen auslöst, wie es überhaupt so weit hat kommen können sowie 2) Kluges Erwähnung der Märchen, die Anna Wilde ihm erzählte. Das am meisten verbreitete Märchenmotiv bei Kluge findet sich aber im Märchen „Das eigensinnige Kind“ der Gebrüder Grimm, das sozusagen sein Eigensinn-Konzept ausbuchstabiert. Eigensinn ist bei Kluge Widerstand gegen die Realität und Teil des Antirealismus des Gefühls.

Die Abbildarchitektur der Räumlichkeiten einer jeden Insel, die Bild-Abdrucke, die Texte und die Drei-Spalten-Technik der Videosequenzen und Vitrinen und Dokumente und Bilder in den *Gärten der Kooperation* versuchen in der Zweidimensionalen einen Eindruck davon zu geben. Die Wahl der Drei-Spalten-Technik für die Videosequenzen setzt Kluges produktionsästhetische Zwei-Spalten-Technik beim Schreiben der Geschichten fort (vgl. Streckhardt 2016: 189). Die Zusammenstellung von Tablet, Flatscreen, Stills, Projektionen und Skulpturen mit Titelangabe, Datum und Zeiten wirkt wie eine transmediale Konstellationsschau und einer Erweiterung der traditionellen Schreibproduktion.

Es stehen zwar die Wörter Kooperation und Emanzipation groß über dem ganzen Projekt, aber zwischen ihnen steht die Erfahrung. Erfahrung, die zwischen Rezeptionsästhetik und Kultursemiotik kataloginterne Thematiken verhandelt, die kulturtechnisch deutbar sind. Der Aufbau der *Gärten der Kooperation* setzt hier ein kompositorisches Zeichen. Erfahrung gibt es für Kluge in zwei Varianten: Mittelbar und unmittelbar – man erinnere sich an den Aufsatz der Bewusstseinsindustrie der 1980er Jahre.

Es sind die räumlichen Abbildungen und die Videoteile, die eine Differenz zwischen mittelbarer und unmittelbarer Erfahrung herzustellen versuchen. Durch die Art der Abbildung im Buch ändert sich dabei lediglich der Grad der Erfahrung, nicht ihre Gegebenheit. Das Erleben einer Videoinstallation in der Umgebung von mehreren fremden Menschen, den akustischen Bedingungen im Raum und den Lichtverhältnissen erzeugen ein anderes Erleben der Videoinstallation als wenn man denselben Film alleine zuhause auf dem *ipad* schaut oder eben im Katalog durch eine Ästhetik des Schriftbilds aufnimmt. Die Texte im Katalog *Gärten der Kooperation* müssen daher zwar einer räumlich-augenblicklichen Rezeptionsästhetik entbehren, weil diese nur die tatsächliche Ausstellung ermöglicht, wenngleich während einer Ausstellung die Texte, nach aller kulturellen Erfahrung mit europäischen Gewohnheiten, sehr wahrscheinlich individuell gelesen werden. Aber die Aufbereitung im Katalog bietet dadurch wiederum eine Form der Lektüre an, die andere Anforderungen an den Leser stellt.

Die gesamte Aufmachung des Katalogs bildet einen Spagat zwischen dem Nachempfinden eines Ausstellungsbesuchs und der Rezeption der Exponate, wobei die Texte zum einen durch das Medium „Buch/Katalog“ deutlich mehr Gewicht haben als es „normalerweise“ auf der Ausstellung der Fall gewesen wäre, da dort durch die Filme eine größere Äquivalenz zwischen Text und Bild

vorhanden war. Somit sind die *Gärten der Kooperation* ebenso ein Lesebuch wie ein Medienartefakt aus Diagrammen, Bildern, Texten und Fotos. Die Fotoserie nach dem „Hauptprogramm“ (Kluge 2017a: 89-104) mit Stills aus der Ausstellung bildet kompositorisch ein Scharnier zwischen Buchmedium und Medium Ausstellung. Die für Kluge untypischen farbigen Bilder vermitteln aus verschiedenen Totale-Perspektiven in 29 Einzelfotos einen Eindruck der realen Ausstellung und leiten zugleich zum textlastigen Anhang über, der sich von der Aufmachung nicht von einer Buchpublikation Kluges unterscheidet.

Welche kulturtechnischen Elemente lassen sich in den *Gärten* finden? Welche Kollektive werden aufgerufen und welche Schnittstellen stellt der Ausgangskatalog zwischen beiden her? Neben der formalen Komplexität liefert der Titel bereits deutliche Hinweise. Dass Kooperation sich auf das Kollektivkonzept Kluges bezieht, also sowohl die Zusammenarbeit im Organismus eines Menschen als auch in Gruppen und komplexen Gesellschaften gehört zu Kluges Kollektivthemen. Die Arbeitsteilung als anthropologisches und gesellschaftliches Phänomen fordert bei der Herstellung einer großen Zahl von Produkten Formen von Kooperation heraus. Kooperation fußt dabei sowohl auf ästhetischen als auch praktischen Bedingungen. Das Bild der „Werkstatt“, das künstlerische Unternehmungen, medienpolitische Informationsdienste und geistige wie körperliche Handarbeit in einem ist, fasst die Umlaufbahnen von Kooperation passend zusammen. Kooperationen finden nicht nur in Netzwerken statt, sondern bilden diese permanent neu. Festzuhalten ist, dass es Kooperationen sowohl zwischen Menschen als auch zwischen Menschen und Dingen gibt, oftmals sogar zwischen mehreren Menschen und mehreren Dingen. Diese Reziprozität, mit der Kluge u. a. an Adorno und Benjamin anknüpft, sorgt auch für die Dynamik von Weltläufen (vgl. Streckhardt 2016: 403; ders. 2015; Benjamin 1991: VI, 192).

Auch der Garten erweist sich als eine kulturtechnische Grundkategorie. Die Bezeichnung einer paradiesischen Gegend als „Garten“ oder die Hängenden Gärten von Babylon sind altertümliche Zeugnisse von Orten, die unter den Umständen einer feindlichen Natur wie Oasen vorgekommen sein müssen. Klostergärten haben nicht nur Standards bei der Bewirtschaftung von pharmazeutischen Mitteln und betriebswirtschaftlicher Selbstständigkeit gesetzt, sondern auch das Ineinandergreifen von Gottesdienst (*ora*) und physischer Tätigkeit (*labora*) zur Festigung der monastischen Strukturen gefördert. Die

Gartenbaukunst der Renaissance und des Barocks haben Maßstäbe in Symmetrie, Ordnungsbewusstsein und politischer Repräsentation gesetzt. Moderne Parkanlagen sind Erben der höfischen Lustgärten. In europäischen Metropolen wie z. B. Paris bilden sich private Kleingärtengruppen und die Bundesgartenausstellung bezeugt, dass es ein öffentlich gefördertes Interesse an Gartenkultur gibt. Kluge beruft sich mit dem Garten zum einen auf seine Autorschaft im Sinne des Anlegens von Verweilmöglichkeiten für die Leser, zum anderen repräsentieren Gärten für ihn die „Humanisierung der Natur“ (Kluge 2014: 00'56'10), die reziprok mit der Marx'schen Naturalisierung des Menschen gelesen werden muss. Nicht nur der Mensch legt in seiner Umwelt Gärten an, sondern die Gärten wirken auch auf den Menschen zurück sein, und sei es „nur“ als Nahrungslieferant. Kluges Werk kann sich unschwer von der Dichte lösen, die diese Metapher kulturgeschichtlich mit sich bringt. Wenn Gärten ungeordnet und wild wachsen, machen sie die Unterscheidung zwischen Garten und wilder Natur schwierig bis unmöglich. Gärten stehen exemplarisch für ein bewusstes Kultivieren, das wiederum einen wechselseitigen Prozess zwischen Kultivierendem und Kultiviertem zeitigt. Der Gebrauch der Gartenmetapher bei Kluge, die häufiger zum Einsatz kommt, würde sich isolieren, wenn sie nur einer auktorialen Selbstreferenz dienen würde. Gärten baut man nicht, um allein darin herumzulaufen, sondern weil sie gerne prachtvoll oder zur Erholung angelegt werden, möchte man sie teilen, wie die aus englischen Gärten hervorgegangenen Parkanlagen zeigen (vgl. Streckhardt 2016: 390f.). Das es Kluge dabei mehr auf Weite und Verweilen denn auf Ordnung und System ankommt, kann man an Kluges Montageverfahren beobachten. Ein aus produktiver Anarchie erzeugter Austausch ist hierfür Kluges Wunschmodell, ein Motiv, das sich idealtypisch in Kluges Gesprächstechnik der dctp zeigt (vgl. Schulte 2002, Vogl 2007, Wobser 2016).

Ein unangepasstes Denken durchzieht nicht nur das Schaffen Kluges, sondern reicht bis in die kleinen Areale seines Werks. Die Geschichte „Schwarzer Atlantik“ aus der „Was ist ein Sklave“-Insel in den *Gärten der Kooperation* steht exemplarisch als eine der kulturtechnisch relevanten Präsentationen in Textform dafür (Kluge 2017a: 15f.). Sie erzählt von einem Propheten und Betreiber von Radiostationen mit dem sprechenden Namen Daniel B. Robertson, der nach einer nächtlichen Vision eines Sklavengenozids mit seiner Gefolgschaft von der Politik verlangt, den Atlantik zu räumen. Da ihm dies verwehrt wird, verkündet er in einer Radioansprache, die ohne konkrete Ort- und Zeitangabe („sofort“) erfolgt,

die Besiedlung des Atlantiks durch seine „Sekte“ (ebd.). Seine Ansprache wird weltweit gehört und erregt im Anschluss Gesänge des ertrunkenen und nur aus weiblichen Mitgliedern bestehenden Sklavenchores aus der Tiefe des Meeres, wobei ein Radiogospelchor und die Gesänge ununterscheidbar ineinander übergehen.<sup>206</sup> Diese Gesänge haben eine mesmerisierende Wirkung. Die Pointe der Geschichte liegt in den sirenenhaften Gesängen, die medientechnisch über alle Dinge erhaben sind, weil kein Apparat außer der menschlichen Seele sie aufnehmen kann.

In „Schwarzer Atlantik“ kommen verschiedene Teilmotive des klugeschen Werks zusammen: Wasser, Netzwerke, Informationsübermittlung, (Kolonial)Geschichte, Religion, Verwandlungen, Leiderfahrung, (Anti)realismus, Deutungsverfahren, Verwaltungswelt, Utopie/Ausweg, Emanzipation, Musik/Klang, Apparate, Konstellation. Die ertrunkenen schwarzen Frauen bilden im doppelten Sinn das Fundament für eine nach verschiedenen Seiten sich ausbreitende Erzählung. Die biblische Figur des Zeichendeuters Daniel aus dem gleichnamigen Buch wird hier umgewandelt, denn der Daniel dieser Geschichte „lebt bescheiden“ (vgl. ebd.) und ist auch kein Diener am Königshof, sondern Medienunternehmer. In Umkehrung der Ursprungsfigur deutet Daniel B. Robertson nicht mehr die Träume oder Schriften anderer, sondern seine eigenen. Der Atlantik steht im Mittelpunkt, er bildet im Sinne von John Durham Peters ein Medium, in dem in Kluges Erzählung das Dunkle und Mysteriöse mit dem elementaren Stoff des Wasser als Schnittstelle von Medialität zusammenkommt: „The sea has long seemed the place par excellence where history ends and the wild begins: the abyss, a vast deep and dark mystery (...) The sea is a particularly apt place for mythmaking“ (Peters 2015: 53). „Schwarzer Atlantik“, dessen Titel von Paul Gilroy stammt<sup>207</sup>, setzt am Sklavenhandel der Gegenwart an und überbrückt dabei die Jahrhunderte („bis heute überleben“, (Kluge 2017a: 15); auch will Robertsons Sekte das ganze, als *Middle Passage* bekannte Dreieck der historischen Sklavenrouten, vom Ministerium schließen lassen). Ganz im Sinne

<sup>206</sup> „Was ist ein Sklave“, die aus dem Band *Die Lücke, die der Teufel lässt* stammt, ordnet sich in eine Sequenz aus „Der lange Marsch des Urvertrauens“ aus der *Chronik der Gefühle* ein, die mit Titeln wie „Sklavenwasser“, „Ein Fahrstuhl in die ozeanische Tiefe“ oder das bereits genannte „Projekt Quellwasser“ sowie zur Erzählung „Die blaue Gefahr“ aus *Die Lücke, die der Teufel lässt* die meeresbiologischen Geschichten Kluges enthält. Auch hier zeigt sich, dass Kluge immer wieder alte Fäden aus seinem Werk aufnimmt und weiterspinnt. - Aus welchen einzelnen Werken die Haupttexte der Inseln jeweils kommen, kann man in *Gärten der Kooperation* immer auf der gegenüberliegenden Seite unten am Seitenende entnehmen.

<sup>207</sup> Gilroys in den frühen 1990er Jahren erschienenen Buch *Black Atlantic* setzte wichtige Akzente in der postkolonialen *race* und Hybrid-Forschung. Vgl. Gilroy 1993 und Langenohl 2015.

von Ovids Metamorphosen, in denen die leidenden Wesen sich in etwas anderes verwandeln<sup>208</sup>, löst sich eine Unterscheidung von den ertrunkenen und in Säcken abgeworfenen Leibern und dem Meer auf. Indem der Text nicht eindeutig berichtet, was aus den Leibern der Sklavinnen wurde („Nahmen Meerestiere diese Seelen auf? Das gewaltige Wasserbecken ist ihr Leib geworden“ – ebd.), verstärkt er das Mystische an dem Vorfall. Die Seelen der Frauen werden für den Propheten Daniel hörbar, der stellvertretend für die anderen Menschen die Würde dieser Menschen, die nicht unantastbar war, sicherstellen will. Schifffahrt auf dem Wasser, fordert der Prophet, sollte verboten werden, weil die Meeresgeräte die mit dem Wasser Eins gewordenen Seelen nicht „durchbohren“ (ebd.) sollen. Robertsons Wunsch prallt aber an der harten Wirklichkeit der verwalteten Welt ab, die mit subtilem Zynismus erwidert: „Die Räumung des Atlantiks zugunsten seiner Sekte, wurde ihm aus dem Ministerium erwidert, sei undenkbar. Der Ozean gehöre der ganzen Menschheit.“ (ebd.).

Auf diese Wirklichkeit, die es nicht gut mit den Verstorbenen meint, reagiert der Prophet mit dem bei Kluge immer wieder anfallenden Protest, der sich zunächst in einer Utopie der Besiedlung des Meeresbodens und am Ende in der völligen physischen und mentalen Verausgabung von Robertson gipfelt. Das Verhalten des Propheten durchmisst zwar das Gefälle von Ideal und Realität, das aber vor allem aus Entsetzen über eine Menschheit, die sich Sklaverei überhaupt leistet: „Nicht, wenn sie [die Menschheit, Anm. d. Verf.] Sklavenhandel betrieben habe, antwortete der Prophet“ (ebd.). Mit dieser Entgegnung ruft Robertson dem Ministerium den kategorischen Imperativ in Erinnerung. Die Behörde funktionalisiert das unsaubere Besitzverhältnis zwischen Menschheit und Ozean zum Zweck der Ablehnung, ohne einen treffenden Grund zu nennen. „Schwarzer Atlantik“ ist eine wesentlich moralische Erzählung.

In einer kurzen Geschichte aus dem Kapitel „Arbeit / Eigensinn“ des *fünften Buches* erzählt Kluge von solchen Spannungen zwischen Aufklärung und Sklavenhandel:

„In der Zeit der Aufklärung, in welcher Sklaven aus Afrika die Zuckerplantagen auf Haiti bearbeiteten und der Zucker in komplizierten (aus Europa gelieferten) Maschinen raffiniert und als Luxusartikel nach England verschifft wurde, war in einem der Salons von Edinburgh eine große Schüssel mit den süßen

<sup>208</sup> Und ganz im Sinne von Antoine Lavoisier: „Rien ne se perd, rien ne se crée: tout se transforme“. Vgl. auch im Interview gegen Ende: <https://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/wie-erkennt-man-einen-daemon-er-schwatzt-und-uebertreibt.html>. [Stand: 28.09.2019]

Kristallen auf den Tisch gestellt worden. Der Philosoph David Hume umstrich den Nachmittag über diesen Lustkübel und hörte nicht auf, sich Zuckerstücke in den Mund zu schieben. Das entsprach nicht der Erwartung, derentwegen er eingeladen war. Er trug zur Konversation nichts bei.“ (Kluge 2012a: 167)

Von der Zuckerschale endlich getrennt, berichtet Hume von einem Gespräch mit Adam Smith über Thomas Hobbes Wolfsanalogie, indem er aus anthropozentrischer Sicht den (damals weißen, europäischen und männlichen) Menschen überhöht, da er zwei Eigenschaften habe, die ihm vom Tier unterscheiden: den „BLICK DES UNPARTEIISCHEN BEOBACHTERS und – gegensätzlich dazu – (...) den zwingenden Impuls zur EINFÜHLUNG IN DEN ANDEREN“ (ebd.: 168). Die Denkfreiheit des Unparteiischen Beobachters auf der Subjekt- und Vernunftseite korrespondiert idealerweise mit der Empathiefähigkeit auf der Objekt- und Gefühlsseite. (Kluge denkt Gefühle nicht einzig nur menschlich, sondern auch als Strukturenergien der Umwelt). Beide sind die Grundlage für Kooperation. „Der lange Weg der Zuckerbrocken, von Haiti kommend, wo die Zuckerrohre unter Schweiß geerntet wurden, war nichts, was die Gäste bewegte. Sie verhielten sich dazu weder als unparteiische Beobachter noch mit Empathie“ (ebd.). Abstraktionsfähigkeit und Empathie sind zwar unentbehrlich für das aufklärerische Projekt, aber solange diese nur selbstreferentiell über sich selbst meditiert, verändert sie nicht die Wirklichkeit, sondern erhärtet ihre Widersprüche und erhält nur die Zustände. Dabei ist Gilroys Ausdruck des „Black Atlantic“ dafür gemacht, den Status Quo in Frage zu stellen sowie Mischverhältnisse und Wechselbeziehungen zu betonen. Robertsons Aufschrei ins Studiomikrofon („Niemals aber stirbt der SCHWARZE ATLANTIK“, Kluge 2017a: 15), das mit so vielen anderen Stationen in diesem Augenblick vernetzt war“ (ebd.), niemand es wagte, „die Geräte auszuschalten“ (ebd.) und die „Sendung an 488 weitere Stationen“ (ebd.: 16) verkauft werden konnte, ist Mahnung, Aufforderung und Vision einer ethisch verstandenen Aufklärung in einem.

In Kluges Text überlagern sich hier drei Medieneinheiten: Der „Black Atlantic“ als das heterotopische „Dazwischen“ mehrfacher kultureller Aneignung (verschiedene Aufnahmemodi im Sinne eines „recording“, urbane Utopien innerhalb der Sklavinnenkultur) (vgl. Poole 2015: 27, Sombroek 2005), die nachrichtentechnischen Verbreitungsmedien (verschiedene indirekte Wellen-Varianten: Radiowellen, Wasserwellen, Tonfrequenzen) und das damit als Empfänger gesetzte Publikum, das wiederum durch „Originalaufnahmen (...)“

Porträtaufnahmen des Atlantik, einzelne beeindruckende Szenen des Meeres“ (Kluge 2017a: 16) in Erscheinung tritt. Geotopographische Symbolik, Medienapparatur und Gesellschaft bilden einen Gesamtzusammenhang, den die Erzählung am Ende mythisch zuspitzt und mit der uneindeutigen Gestalt der Ertrunkenen analogisiert: „Die Gesänge der ertrunkenen schwarzen Seelen, sagte der Stellvertreter des Propheten, könne man auch mit Hilfe der modernsten technischen Geräte nicht aufnehmen. Man müsse versuchen, sie mit der Seele zu hören“ (ebd.). Dieses Hören mit der Seele realisiert das Einfühlen in den Anderen, das David Hume statuiert hatte. Die kanonische Sirenen-Szene der Odyssee modelliert Kluge zu einer zwischen Technologieskepsis und Mystik oszillierenden Allegorie auf die Paradoxien der aufklärerischen Ethik um: „Ratio(s) that (re)produce the harmony of sound are non-numerical relationships arousing compassion“.209 Bei der ethischen Schwere des Verhängnisses, die der Sklavenhandel mit sich bringt, endet die Erzählung konsequenterweise mit einer mystisch-verklärenden Erfahrung von Gesängen, die das Unausprechliche versuchen zur Sprache zu bringen.210

Der Verzicht auf ein Primat der technischen Instrumente am Ende der Geschichte evoziert den in der Kulturtechniktheorie prominenten Begriff des Parasiten. Der wurde in den 1960er und 1980er Jahren von Michael Serres entworfen, um Fragen der philosophischen Logik und Kommunikationstheorie neu zu stellen. Eine Fabel von Lafontaine, *Le rat de ville et le rat des champs*, hatte Serres auf die Idee gebracht. Darin geht es kurz gesagt um zwei Ratten, eine aus der Stadt und eine vom Land, die sich auf Einladung der Stadtratte in einem guten Haus über das Essen auf dem Tisch hermachen will, aber ihr Mahl jäh wegen der Geräusche des Hausherrn unterbrechen, sich verstecken und am Ende das Essen wegen der Gefahr und auf Anraten der Landratte stehen lassen muss. Die Geräusche – im Französischen bedeutet „parasite“ auch Rauschen oder Störung – bilden für Serres die Kraft, die einem Ereignis jederzeit eine neue Wendung geben kann:

„La relation de base est une relation parasitaire et parasitée. Et à chaque interruption, cette relation cesse et prend une nouvelle configuration. Le parasite se transforme en la condition d'(im)possibilité de tout système, l'obligeant à se configurer de

209 Ein umfunktioniertes Zitat Winthrop-Youngs zu Friedrich Kittlers Sireneninterpretation. Im Original lautet es: „Ratio(s) that (re)produce the harmony of sound are numerical relationships making love“. Winthrop-Young 2011: 101.

210 Die Mystik- und Musikthematik erinnert zudem an Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*.

nouveau à chaque fois, c'est-à-dire à expulser le parasite et ainsi, à le réintroduire autrement. Il est alors évident que „parasite“, dans le vocabulaire de Serres, devient vite synonyme de „relation“<sup>211</sup>.

Der Parasit bildet somit eine Form der Bifurkation in dreiteiligen Systemen (Sender, Empfänger, Parasit). In „Schwarzer Atlantik“ befindet sich dieser Parasit an der Immaterialität von Gesängen, die von Aufnahmesystemen nicht empfangen und somit auch nicht in den ihren eigenen technischen Code übertragen werden können. Die Gesänge entziehen sich physikalischen Gesetzen, sie stören die üblichen Erwartungen. Die Suprematie von Gesängen als Urform aller Poetik aus existenzieller Erfahrung vermittelt dem Leser den Eindruck, dass darin die Würde, die für den Propheten Daniel eine große Bedeutung hatte, den Frauen zurückzugeben wird. Da die Seelen der schwarzen Frauen aber in den Leib des Meeres eingegangen sind, ist das Lauschen des Meeres die Möglichkeit, ihre Seelen zu vernehmen. Der Ozean wird zum Medium für interpersonelle Erfahrungen mittels einer immateriellen, gleichsam mythischen Klangerfahrung. John Durham Peters Beispiel, dass die Hominisierung des Menschen wesentlich über die Kulturtechniken des Schiffbaus stattgefunden hat (Peters 2015: 101-114), findet bei Kluge ihre Entsprechung in einer Feier der Poetik. *Techné* wird dadurch zu *ars* bzw. *craft* wird zu *art* (vgl. auch Wiegmann 1977: 13).

Michel Serres Begriff der Bifurkation findet überdies Eingang in die *Gärten der Kooperation*. Die vierte Insel trägt den Titel „Bifurkation“, die Kluge in einem kurzen Text beschreibt. Zwei Aspekte sind daran bemerkenswert. Erstens blickt man durch die Bifurkation auf historische und individuelle (im Sinne eines Lebenslaufs) Ereignisse zurück und kann diese jeweils mit den Modi Indikativ und Konjunktiv etikettieren. Ein Beispiel: Man hat keine Zusage für einen Wunschstudienort erhalten und muss nun den Zweitwunsch annehmen. Das Bedauern darüber wird aber im Rückblick sogar eher als Glücksfall verstanden, weil man am Ort des Zweitwunsches berufliche Kontakte gemacht hat, die unersetzbar für die Karriere waren und die man am Erstwunschort möglicherweise nicht gemacht hätte. Man kann solche Gedankenspiele bis zum Zufall der Geburt oder der Geschichte eines Landes zurückdatieren oder umdenken. Bifurkationen können mit Bernhard Siegert als ein Richtwert für Kulturtechniken verstanden werden (vgl. Siegert 2011: 100), ähnlich Strukturbäumen, die immer nur zweitstellige Werte verzeichnen können.

<sup>211</sup> Vgl. Castano: <https://journals.openedition.org/appareil/1493>. [Stand: 28.09.2019]

Wie schon in „Schwarzer Atlantik“ kommt auch in "Bifurkation" die Seele ins Spiel, mit der, zitiert Kluge Serres, sich ganz auf den Moment und Ort der Bifurkation (dem Beispiel nach: Entscheidung für den Zweitwunsch) einlassend, man eine „Spur von Energie“ (Kluge 2017a: 53) findet, in der einem die entgangene Möglichkeit als real vorkommt. Dieser noch heute in manchen Sprachen vorkommende Optativ kann sich zu einer Parallelwelt, diesen „Cousin der Gegenwart“ (ebd.) entwickeln, für die man grundsätzlich seine Sinne schärfen sollte. Eine *possible world* neben der Faktischen, das trägt auf den ersten Blick esoterische Züge. Hartgesottene Materialisten würden eine solche Nebenwelt ablehnen. Welchen Einfluss soll die mögliche Welt noch auf ein Leben haben, da die Entscheidung durch den Lauf der Welt bereits gefällt wurde? Der Reiz an einer Aufmerksamkeit für Parallelwelten liegt zum einen in der Vorstellungskraft, die sie herausfordern, wenn man sich ihnen widmet und zum anderen an der Sensibilisierung für das Potential, die jeder Unterschied mit sich bringt:

„Eine Theorie der Kulturtechniken, die im Serreschen Sinn von der phatischen Funktion<sup>212</sup> ausgeht, wäre also zugleich auch eine Geschichte und Theorie der Unterbrechung, der Störung, der Abzweigung. Die Geschichte der Kulturtechniken wäre insofern eine, die ein Bewusstsein schafft für die Fülle einer Welt der Dinge, die noch nicht unterschieden sind, auf die aber alle Kultur bezogen bleibt als das unerschöpfliche Reservoir des Möglichen.“ (Siegert 2011: 106)

Das von Alexander Kluge oft genannte Unterscheidungsvermögen ist für ihn nicht nur eine akademische Beschäftigung, sondern bestimmt, wie so oft, die anthropologische Grundausstattung des Menschen, weil es die erforderliche Kreativität hervorbringt, die für das Überleben der Gattung Mensch unabdingbar ist und zugleich die Notwendigkeit von Entscheidungen provoziert, ohne die Orientierung nicht möglich ist – „The Road (not) taken.“

Für die Begriffe Bifurkation und Unterscheidungen hat Kluge noch einen dritten, alltäglicheren: Die Lücke. Binäre Systeme – heiß/kalt, schwarz/weiß, groß/klein, oben/unten, innen/außen, hell/dunkel usw. – sind Siegert zufolge auf den Parasiten angewiesen, um überhaupt zu funktionieren. In auffälliger Verwandtschaft zu Siegert benutzt Kluge in einem Interview aus dem Jahre 2004 eine sehr ähnliche Metaphorik als Hinweis auf Unterschiede:

<sup>212</sup> Die phatische Funktion bezieht sich auf das Zeichen- und Kommunikationsmodell des Linguisten Roman Jakobson und nimmt darin die sechste Funktion ein, die den Kanal, über die Kommunikation läuft, betrifft.

„Um mit Lücken umzugehen, brauchen Sie viel Lernfähigkeit. Sie brauchen Navigationsinstrumente – wie ein Schiffsführer, der neben sich den Navigator hat. Ein Navigator muss die Sterne von einem Leuchtfeuer unterscheiden können, das vielleicht ein Strandräuber legt. Das ist Unterscheidungsvermögen. Und das ist das Metier der Autoren: Sie handeln von Differenz“.<sup>213</sup>

„Gute“ Literatur ist demnach die, die an der Lückenerkennungskompetenz ihrer Leser arbeitet.<sup>214</sup> Kluges Bekenntnis zu Unterschieden, zu Lücken und den sich daraus ergebenden Um- und Auswegen bietet eine programmatische kulturtechnische Herangehensweise. Die *Kunst, Unterschiede zu machen*, so ein Titel von Kluges Büchern<sup>215</sup>, ist dreifach lesbar: Als Redensart, als Kunst des Schriftstellers und als Kunst des einzelnen Menschen, Lücken zu finden.

Einen philosophischen Transport des Unterscheidungsvermögens wird in den *Gärten der Kooperation* mit einer Erzählung aus der Insel „Die poetische Kraft der Theorie“ hergestellt: „Die sieben Geister der Erkenntnis“ ist eine Enumeration<sup>216</sup>, die aus neun Teilen besteht und eine Galerie realer und fiktiver Denker vorführt, die sich dadurch auszeichnet, dass sie berühmte Personen der Philosophiegeschichte mit unbekanntem Alltagsmensch zusammenbringt, also einer Strategie von oben und einer Strategie von unten. Neben Sokrates, Descartes und Nietzsche stehen somit ein Fallschirmjägeroberst a. D., die Ehefrau Gerlinde Reh, der Architekt F., die Zirkuskünstlerin Fanny Petzolt, die Heiratsvermittlerin Jekaterina Saitzew und die Kantianerin Dr. Mary Pitcorn. Jedem wird eine Erkenntnis zugeordnet, die vom auktorialen Erzähler geschildert wird. Der Reihenfolge nach können den Figuren folgende Erkenntnisbereiche zugeordnet werden:

<sup>213</sup> Vgl.: <https://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/unterscheidungsvermoegen-ist-das-metier-der-autoren.html>. [Stand: 28.09.2019]. Bei Siegert heißt es: „Ursprünglich ist nicht der ungehinderte Tausch, (...) ursprünglich ist nicht der Kaufmann, sondern der Pirat, nicht die Straße, sondern der Wegelagerer.“ (Siegert 2011: 103f.).

<sup>214</sup> Es fügt sich somit auch, dass sich in dem nach den zwei Bänden der *Chronik der Gefühle* erschienene Buch *Die Lücke, die der Teufel lässt* im Vorwort das narrative Interesse deutlich auf die objektive Welt richtet. Vgl. Kluge 2003a: 7. Nicht unerwähnt bleiben soll als Partner einer Lückenerkennungskompetenz die Inkompetenzkompensationskompetenz (O. Marquard) von Philosophen und allgemein Geisteswissenschaftlern bei der Ausübung ihres Berufs.

<sup>215</sup> Wenig enthusiastisch von Verena Lueken aufgenommen: „Heute aber, nach Jahren nahezu täglicher Medienpräsenz, ist der unverwechselbare sound in Kluges Sätzen kein Störgeräusch mehr. In seinem sehr hohen Ton klingt kaum noch die Melodie der versteinerten Verhältnisse, sondern leise bereits der jingle intellektuellen Markenschmucks.“ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/gefuehle-aus-der-ursuppe-1119749.html>. [Stand: 28.09.2019], siehe auch Teil 5 dieser Arbeit, „Revision“.

<sup>216</sup> Wegen der jeweils gleichen Anzahl drängt sich eine strukturelle Analogie zu den sieben – eigentlich neun – Inseln der *Gärten der Kooperation*-Aufstellung auf.

- Sokrates: Einsicht/Erkenntnis
- Descartes: spontane Denkkreativität
- Fallschirmjägeroberst: praktische Lösungskompetenz
- Gerlinde Reh: Kairos der Selbsterkenntnis und der Bifurkation
- Architekt F.: zivilisatorisches worldmaking
- Fanny Petzolt: physisches Urvertrauen und Illusionsfähigkeit
- Jakterina Saitzew: Wunder der Liebe
- Mary Pitcorn: Selbstregulierung

Auffällig ist an dem Text, dass insgesamt eine skeptische, antirationalistische Perspektive auf das Erkennen vorherrscht. Der sokratische Dämon in dem als Intro lesbaren Anfang fungiert als ein Medium der dialogischen Wahrheitsfindung, dessen Kennzeichen es ist, den Verstand dabei zu umgehen. Der Dämon erinnert stark an den Parasiten von Serres. Descartes, der im Text alliterativ als „flippiger Franzose“ (Kluge 2017a: 162) bezeichnet wird, setzt auf spontane Gefühlserkenntnis, die das Denken besonders kreativ mache.<sup>217</sup> Nietzsche „mißtraute seinem Verstand“ (ebd.: 163) gleich komplett und kann sich stattdessen auf seinen auf langen Wanderungen trainierten Körper als Erkenntnisinstrument verlassen. Auch die Nicht-Philosophen machen Entdeckungen außerhalb von logisch-philosophischer Urteilskraft. Der Elitesoldat lernt alles Wissenswerte in militärischen Operationen, die von ihrem Mann betrogene und in ihrer Enttäuschung von Kluge sympathisch gezeigte Ehefrau erfährt etwas über sich und wie schmal der Grat für eine Entscheidung zwischen zwei Augenblicken ist. Der Architekt ist der Tatmensch im Sinne des Arendtschen *homo faber*, für den die Welt das ist, was der Fall ist.<sup>218</sup> Die Zirkusartistin wiederum bezieht ihre Erkenntnis aus einer innerlichen, den ganzen Körper einnehmendem Gefühl, dass es entgegen allen Tatsachen die Welt gut mit ihr meint. Der im Grunde paradoxe Beruf der Partnervermittlung ruft umso mehr Erstaunen hervor, wenn ausgerechnet dadurch etwas entsteht, was sonst jeder

<sup>217</sup> Die Darstellung eines sinnlich-leidenschaftlichen bzw. „flippigen“ Descartes kann Kluge aus Gesprächen mit Durs Grünbein entnommen haben, der mit *Vom Schnee* und *Der cartesische Taucher* einen Gegenentwurf zum nüchternen Rationalismus des Descartes-Bildes entworfen hat. Vgl. Grünbein 2004 und 2008. Siehe auch das dctp-Gespräch *Murmeltier des Geistes*: [https://www.dctp.tv/filme/gruenbein\\_descartes\\_das-murmeltier-des-geistes](https://www.dctp.tv/filme/gruenbein_descartes_das-murmeltier-des-geistes). [Stand: 28.09.2019]

<sup>218</sup> Ein Foto aus *Geschichte und Eigensinn* kann als Bildzitat für das „Meer aus Steinen“ (Kluge 2017a: 163) gelten, wo es unter dem Bild heißt: „Der Eigensinn der Gehirne als umbauter Raum. Der kulturelle Gesamtarbeiter (von den Pyramiden bis zur St.-Pauls-Kathedrale.) Sozusagen eine Industrielandschaft des Geistes, aber das geschah vor-industriell.“ (Kluge 1981a: 448). Auf dem Bild überlagern sich in einer Zentralperspektive in Stufenfolgen ägyptische Palastbauten über antike Tempel bis zu gotischen Kathedralen. Vgl. zum Bau, der im Innern des Menschen wieder entsteht Kluge 2012: 161.

Vorhersage trotz: Eine Liebesbeziehung. Und nicht zuletzt verschafft sich die Kantforscherin durch Gelegenheiten der inneren Einkehr die Selbstbesinnung, die ein Gleichgewicht aus Befinden und Denken herstellen. Pitcorns Flucht vor den Menschenmassen auf die Bahnhofstoilette zum ruhigen Nachdenken ist die praktische Umsetzung von Selbstregulierung: „Soviel innen wie möglich, so wenig außen wir nötig“ (Kluge 1981a: 52), und, wie Wolfram Ette ergänzt, „lautet das Prinzip organischer Selbstregulierung“.<sup>219</sup>

Diese neun Charaktere verkörpern neun unterschiedliche Erkenntnisformen – warum heißt die Erzählung dennoch „Die sieben Geister der Erkenntnis“? *Nomen est omen*: Weder in der Nietzsche- noch in der Sokratespassage kommt das Wort „Erkenntnis“ vor, sondern dort wird von Wahrheit gesprochen. Der Mensch ist ein Tier, das lügen kann, deshalb sind Archäologen der Wahrheit wie Sokrates und Nietzsche so bedeutsam für das (zumindest westliche) Denken. Nietzsche und Sokrates indes sind kein Zufall beim Personal dieser Erzählung. Gerne werden sie als philosophiegeschichtliche Antipoden verstanden, Nietzsche als der Verächter des Sokratismus angesehen (vgl. Orsucci 2000; Römpf 2013: 40-48), obwohl Nietzsche selbst sein ambivalentes Verhältnis zum griechischen Meisterdenker zugibt (vgl. Orsucci 2000: 327), dem er in seiner Frühschrift *Die Geburt der Tragödie* noch vorgeworfen hatte, an der Verwissenschaftlichung des Abendlandes schuld zu sein und kein Gespür für den Instinkt zu besitzen.<sup>220</sup> Was die beiden Denker in „Sieben Geister der Erkenntnis“ eint, ist das Teilen eines Mediums zur Wahrheitsfindung. Bei Sokrates ist es der Dämon sprachlicher Rede, bei Nietzsche, äquivalent zur Trapezartistin Fanny Petzolt, der sich bewegende bzw. handelnde Körper („Er „ging“ den Prozess der Wahrheit“, „Wirft sie sich, sagt sie (...) in die Arme des Fängers (...), so nenne ich den Klick des gelingenden Sprungs (...) den Augenblick der Erkenntnis“, Kluge 2017a: 163). Nietzsches Körperlichkeit und Sokrates' austauschender Dämon des Diskurses<sup>221</sup> bilden zusammen mit der Kant-Forscherin ein Dreiergespann, das als Klammer (Sokrates / Kant) über den Läufer (Nietzsche) für die sieben anderen Erkenntnisformen der Umweltgestaltung, dem Überlassen der *agency* an den Zufall, dem Verständnis und der Emanzipation, der Innerlichkeit, der Athletik und der Denkkraft fungiert.

219 Ette: <https://wolframettetexte.files.wordpress.com/2014/09/kluge-negt-endfassung-einzeln.pdf>: 8.

220 In Nietzsches mittlerem Werk wird derselbe eine durch Xenophons Sokratesdarstellung inspirierte Milderung zu erfahren (vgl. Pestalozzi 2004).

221 Im Französischen verweist *discours* sowohl auf eine öffentlich gehaltene Rede als auch auf eine schriftliche Abhandlung.

Das Verlangen nach Wissen und Verstehen hat Nietzsche an Sokrates geschätzt – die Einsicht, von der in Kluges Text bei Sokrates die Rede ist. Einsicht kann als die kognitive Eigenschaft verstanden werden, die eine Kombination von Annahme der wirklichen Verhältnisse, Nachdenken und Einbindung der die wirklichen Verhältnisse herstellenden mehrheitlichen Normen ist – die Einsicht eines Angeklagten in einem Strafprozess z. B. wäre eine solche Handlung. Der Kluge-Sokrates aber befreit sie von der bloßen kognitiven Leistung und macht sie zu einem Produkt, dass sich aus dem Zusammenspiel von vier subjektiv-objektiven Quellen ergibt: „Herzlichkeit, Vertrautheit, Neugier, Unterscheidungsvermögen“ (ebd: 162).

Einsicht und Erkenntnis sind vor allem genuin menschliche Attribute. Sie sind Bewusstseinszustände, um sich via Kommunikation über das Verhältnis des Menschen zur Welt ein Bild zu machen – Bände von Philosophiegeschichten und Psychologielexika handeln davon. Einsicht und Erkenntnis sind Kulturtechniken der Hominisierung, die für den Menschen so elementar sind wie es für Delfine die Schwimm- und Sonartechniken zur Orientierung im Wasser sind (vgl. Peters 2015). Einsicht und Erkenntnis sind Rückmeldesysteme zur Stellung des Menschen im Kosmos. Kluges Transfer dieser Anlagen von einer bloß kognitiven Ebene auf eine des Gefühls (Unterscheidungsvermögen, Empfinden, Herzlichkeit) markiert einmal mehr die Betonung der Wechselbeziehung zwischen subjektiv-objektiv. Die lebensnahen und alltäglichen Situationen, in denen Kluge seine Protagonisten ihre Erkenntnisse unter Einbezug der alltagssprachlichen Feinheiten machen lässt, bezeugt die Vielfalt der verschiedenen Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns, der so reich ist wie die es Individuen gibt.<sup>222</sup> Eine Relativierung von Erkenntnis entsteht dadurch bei Kluge aber nicht, denn Erkenntnis und Einsicht sind keine Waffen zur Rechthaberei, sondern kollektive Verhandlungsaufgaben. Sie sind Hilfsmittel im „nicht-linear verlaufende[m], andauernde[m] Prozess“ (ebd.: 7) der Emanzipation durch Kooperation.

In der Emanzipation überschneiden sich bei Kluge Eigensinn und der Antirealismus des Gefühls, die Phantasietätigkeit und die Bedeutsamkeit von Unterscheidungsvermögen. Emanzipation exerziert selbst dieses

<sup>222</sup> „Schlug vor, die Erkenntnis der nächstbesten Empfindung zu überlassen“, „hielt seinen Erfahrungsschatz, die Summe aller praktischen Regeln, die seine Kampfaufträge ihn gelehrt hatten, für Erkenntnis“, „kam Gisela Reh zu der Erkenntnis“, „eine endgültige Gestalt der Erkenntnis, behauptete der Architekt F.“, „den Moment, in dem alle Nerven dieses Gelingen spüren, den Augenblick der Erkenntnis“, „den Fall, dass zwei sich von ihr wirksam Vermittelte ineinander versenken (...) als „glückliche Erkenntnis““, „öffnet sich in mir der INNERE BRUNNEN. Den nennen wir Erkenntnis“, Kluge 2017a: 162-164.

Unterscheidungsvermögen, indem es in Mikro- zu Makroebenen verflochten sich kontingenzgesteuert an irgendeiner Stelle zu erkennen gibt und die Situation, in die Individuum und Kollektiv jeweils eingebunden sind, gabeln lässt, in die eine oder die andere Richtung – Luhmanns Leitdifferenz der Binarität mit seinen algorithmischen Funktionen wird hier der Realität aufgepropft (ganz im Sinne Vismanns, vgl. Vismann 2012: 42ff.). Diese Mikro- und Makroebenen reichen vom Darm bis zum Denken, von den Genen bis zur Gesellschaft, Software und Hardware des Lebens in einem. Am Ende ist es subjektiv-objektiv: Man weiß nicht, was die Welt mit einem noch so vorhat, aber man kann sich stärken, um im Zweifelsfall durch „Emanzipation“ voranzukommen. Oder wie es im Vorwort zur Ausstellung heißt: „Emanzipation, das heißt das Ausbrechen aus repressiven, von oben nach unten gesteuerten Lebensverhältnissen, ist, wie Kluge immer wieder ausführt, ein nicht-linear verlaufender, andauernder Prozess.“ (Kluge 2017a.: 7)

Das Thema der Hominisierung illustriert Kluge auch mit einem Eingangsbild zu einer Nachbarinsel. Auf drei kleinen Bildern, die in einer steigenden Reihe von oben nach unten stehen, sieht man zuerst die Innenseite eines Gorillafußes, dann ein Nahstill mit einem Gorilla, in dessen Vordergrund man eine junge Frau mit pinken Wangen erkennt. Ihre Miene zeigt Erlösung, während die des Gorillas entschlossen aussieht. Die Bildunterschrift lautet: „Die Utopie wird immer besser, während wir auf sie warten.“ (ebd.: 32).<sup>223</sup> Darunter folgt eine Gorillahand in der gleichen Ausrichtung wie der Gorillafuß. Das mittlere Bild erinnert direkt an einen der bekanntesten Topoi des 20. Jahrhunderts, den Gorillagiganten King Kong, der dann auch im Haupttext der Nachbarinsel beschrieben wird. Dazu schreibt Kluge im Vorwort zu *Kongs große Stunde*: „Wieder einmal hatte sich die Menschheit übernommen.“ (Kluge 2015a: 7) Übernommen hat sie sich in ihrem Größenwahn, die Kreatur auf ein Schiff zu verladen und nach New York zu bringen, meint Kluge damit. Das menschliche Dasein und das menschliche Handeln zwischen Hybris und Herkunft kreuzt sich exemplarisch in der King Kong-Figur. Wie nur wenige Figuren der Kinogeschichte geht sie auf keine literarische Figur zurück. King Kong steht für filmische Selbstreferentialität, psychoanalytische Metaphorik, postkolonialen Diskurs, feministische Themen und ethnokulturelle Zivilisationsfragen. Dazu schreiben Georg Seeßlen und Claudius Weil:

<sup>223</sup> Das Bild ist Kluges sechstem Band der *Chronik der Gefühle*-Reihe entnommen. Vgl. Kluge 2015a: 65.

„Der Riesenaffe Kong ist zunächst ein Stück Natur, das vom Menschen vergewaltigt wird. (Daß diese ausgerechnet durch ein Film-Team geschieht, mag auf das Selbstverständnis einer Industrie verweisen, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, sinnliche Erfahrung in den Formen des Mythos zu abstrahieren.) Erst durch seine Denaturierung wird Kong zum Ungeheuer und ist schließlich nur verschmähter Liebhaber, der Wilde, der die Formen und die Sprache nicht kennt, seine Bedürfnisse zu artikulieren, und der am Ende seiner Leidenschaft zum Opfer fällt.“ (Seeßlen 1979: 71)<sup>224</sup>

Der aus seiner natürlichen Umgebung zu Schauzwecken („das achte Weltwunder“, heißt es im Film) nach New York entführte Gorilla (vgl. auch Kluge 2015a: 7) stellt die Zivilisationsfrage dreifach: Erstens als radikaler Spiegel einer „origin of human species“, zweitens als Naturgeschöpf in seinem Inselreich, das von den Inselbewohnern durch eine Wand als das bösertige Andere ferngehalten wird und drittens als zerstörerische Kraft unter den Bedingungen menschlicher Zivilisation. Nicht so bei Kluge, der ausgehend von den beiden Darstellungen der Gliedmaßen zwei ungewöhnliche Aspekte des „Monsters“ (Kluge 2017a: 34) hervorhebt: Sicherheit und Liebe. In der Erzählung „Das Nest“ in den Greifwerkzeugen des „Monsters“, greift die ikonische Wolkenkratzerzene des Filmes so authentisch wie möglich auf und verwischt durch die Hinzufügung einer Interviewszene die Grenzen zwischen Film und Dokumentation. Das Monströse weicht dem Männlichen („seinen Mann stand“, ebd.:) und das Nest gehört gar nicht der Natur. Sicher ist, dass Hand und Fuß des Gorillas der Frau einen an menschliche Nähe erinnernden Halt geben.

Es drängt sich so die Frage auf, ob Kluge den Riesenaffen leichtfertig vermenschlicht, um es mit dem Clou einer Neubewertung des King Kong-Narrativs zu belassen. So einfach macht es sich die Nachbarinsel allerdings nicht und damit wäre auch aus kulturtechnischer Sicht wenig gewonnen. Vielmehr bietet sich als Subtext für die Geschichte die Verbindung von Gewalt und Greifen an: „Die Grundform der meisten mechanischen Arbeitseigenschaften, welche die menschlichen Körper auszuführen vermögen und die (auf Werkzeuge und Maschinen übertragen) zwischen den Menschen und die Arbeitsgegenstände treten, beruhen auf der Anwendung unmittelbarer Gewalt.“ (Kluge 2012a: 173) Der von Kluge in *Geschichte und Eigensinn* und im *fünften Buch*

<sup>224</sup> Die Figur des King Kong ist so ikonografisch, dass es auch das Cover von Seeßlens und Weils Buch schmückt. Vgl. zur neueren Forschung bezüglich King Kong im deutschsprachigen Raum z. B. Gehrman 2006.

wiederaufgenommene dargestellte Unterschied beider liegt „in der Dosierung“ (ebd.):

„Für die Eigenschaften, die in menschlichen Körpern die Muskeln, die Nerven und die Hirne, übrigens auch die Haut, also sämtliche Rückkopplungssysteme **assoziativ miteinander vereinigen** (sog. »Rücksicht«), ist die Unterscheidung zwischen Kraft- und Feingriffen die bedeutendste evolutionäre Errungenschaft. Auf ihr beruht die Steuerungsfähigkeit, die allerdings durch Außendruck, der die Selbstregulierung stört, am leichtesten zu erschüttern ist. Selbstregulierung ist die ausgeführte Dialektik in der Beziehung zwischen Kraft- und Feingriffen.“ (ebd.: 174)

Exemplarisch für eine solche im Übrigen von Kluge pleonastisch („assoziativ vereinigen“) verwendete Zusammenführung von „Medien und Dingen“ (Vismann 2012: 445) ist die Hebammentchnik, die „die Eigenbewegung des Anderen mitgeht. Man könnte es auch ein „klügliches“ Unterfangen nennen“ (Streckhardt 2016: 397).<sup>225</sup> Die Greifwerkzeuge King Kongs – und es macht vor diesem Hintergrund Sinn, warum Kluge dieses Wort dafür gewählt hat – sind nicht per se gefährlich, weil es die Gliedmaße eines „Monsters“ (Kluge 2017a: 34) sind, sondern es kommt darauf an, wie es sie zu benutzen weiß: Form follows function. Es entfällt sogar der für den Menschen angeborene Nachteil des Hand/Fuß-Gefälles, da beide bei King Kong optimal handlungsfähig sind: „Dabei, so fügte sie hinzu sei der BERGENDE AUFENTHALT in seinem Fuß (dessen Unterfläche wie eine Hand funktionierte) als ähnlich „in Sicherheit wiegend“ von ihr wahrgenommen worden wie der Aufenthalt in der Hand.“<sup>226</sup> (ebd.) Der Vergleich wird so weit getrieben, dass in der Wahrnehmung der Frau die Extremitäten unter Berücksichtigung der Extremsituation auf dem New Yorker Hochhaus zu „Nestern“ wurden. Die Figurenrede, bzw. narratologisch die Nullfokalisierung des Textes legitimiert den Gebrauch dieses Bildes. King Kong erweist sich also weniger als ein Ungeheuer denn als ein tragischer Superheld, der nach der Devise eines anderen wolkenkratzerhangelnden New Yorker-

<sup>225</sup> Alexander Kluges Vater war Arzt und begegnete in seiner im Wohnhaus untergebrachten Praxis von kleineren Blessuren bis zur Geburtshilfe einem breiten Spektrum an ärztlichen Tätigkeiten. Kluge hatte somit täglich Kontakt mit derlei Geschichten und wollte vor seinem Jurastudium zunächst auch erst Medizin studieren. „Clüchlich“, so Streckhardt, heißt im Mittelhochdeutschen „zart, fein; auf kluge, geschickte Weise.“ (Streckhardt 2016: 397)

<sup>226</sup> Das als primitiv wahrgenommene „Andere“ des Affen gibt sich auch als eine psychoanalytisch lesbare Kompensationsprojektion des physisch benachteiligten Menschen zu erkennen, der im Konflikt von Natur und Kultur mit der Ermordung King Kongs eine Ödipus-Tat begeht und statt des leiblichen Vaters den evolutionären „Ur-Vater“ umbringt.

Tierkollegen handelt: „With great power comes great responsibility“.<sup>227</sup> Die visuelle Fokussierung auf Hand und Fuß zu Beginn der Nachbarinsel der Gärten der Kooperation hat in dieser Hinsicht Hand und Fuß. Die Körperteile werden von Kluge in mehrfacher medialer Ausprägung verwendet, vom Körpermedium über Werkzeuge und Erzählstruktur bis zur Motivik in Kluges Gesamtwerk. Wenn in der Ausstellung von Nachbarinsel gesprochen wird, ist das nicht als Abschwächung im Sinne einer kleinen Nebeninsel gemeint, sondern kollektivstärkend als plurale Gleichrangigkeit. Auf selbstironischer Augenhöhe kann schließlich noch eine Chance zum Doppelpass zwischen King Kong und Kluge genannt werden: So wie der große Affe aus seinem Habitat entführt wird, um öffentlich ausgestellt zu werden, so bewegt sich der große Autor, dessen bislang letztes und sechstes Werk einer *Chronik der Gefühle*-Reihe *Kongs große Stunde* heißt, sich aus seinen gewohnten Gefilden heraus, um u. a. King Kong auszustellen.<sup>228</sup>

Ein letztes Beispiel aus dem Katalogbuch führt diese anthroporeflexive Linie fort und verdeutlicht, dass die dreistufige Dialektik von Subjektiv-Objektiv unter dem Vorzeichen von Humanität gelesen werden kann. An die Repräsentation der Hand anknüpfend steht auch der Insel „Die poetische Kraft der Theorie/>Hirnhäuslein</Der Atem in der Oper/Stummheit/Das Prinzip Mündlichkeit“ eine Abbildung vor, die dem Betrachter je nach Sichtweise, einen Test zur Überlistung des Gehirns oder einen ausgetreckten Mittelfinger zeigt (vgl. ebd.: 58). Die Kombination von Hand und Kopf (Gehirn) in der Zeichnung bildet den Ausgangspunkt für die Geschichte „Roboter ohne Kopf“. Darin geht es, kurz gesagt, um einen MIT-KI-Forscher, der einem seiner Roboter den Kopf

<sup>227</sup> So die Worte von Uncle Ben zu seinem Spider-Man to be-Neffen Peter Parker aus der Verfilmung von 2002: <https://www.youtube.com/watch?v=b23wrRfy7SM>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>228</sup> Zusätzliche Indizien für diesen – wohlbemerkt essayistischen – Gedanken sind die numerische Abfolge von *Kongs große Stunde* sowie der ungewöhnlich hohe Anteil an biographischer Auskunft, natürlich mit dokufiktionalen Anteilen, in diesem Buch. Dass ausgerechnet *Kongs große Stunde* in der *Chronik der Gefühle*-Reihe – bezeugt wird dies durch den Titel des vorausgegangenen *Das fünfte Buch*-Werks – an sechster Stelle kommt, lässt an Kluges Leibautoren Ovids und seinen häufig bei Kluge erwähnten *Metamorphosen* denken, dessen sechstes Buch die Geschichte der Arachne erzählt, die als eine der Urerzählungen der heute so prominenten Begriffe Text, Gewebe, Kontext, Netzwerk, Zusammenhang u. v. a. m. gelten kann – was genau der Arbeits- und Denkweise Kluges entspricht. Sicherlich identifiziert sich Kluge nicht mit Kong, auch wenn „jeder Zirkus ein Ende hat“ (vgl. <https://magazin.dctp.tv/2018/08/02/neu-im-catch-up-service-jeder-zirkus-hat-ein-ende-doppelprogramm-uber-90-minuten/>, [Stand: 28.09.2019], eine Art Best of der dctp-Gespräche), aber die Hinweise sind auch nicht unter den Tisch zu kehren. Wenn es sich bestätigt, dass nach *Kongs große Stunde* kein Werk mehr aus der *Chronik der Gefühle*-Reihe folgt, sollte dieser Vermutung aus werkgeschichtlichen Symmetriegründen weiter nachgegangen werden.

abmontiert und daraufhin die Entdeckung macht, dass die Maschine deutlich besser „performt“ als vorher.<sup>229</sup>

Performativität in Bezug auf Roboter passt in dieser Hinsicht, weil die Grenzen zwischen der Frage, was in Sachen Physis und was in Sachen Bewusstsein den Menschen vom Roboter unterscheidet, fließend sein können (vgl. dazu Brynjolfsson/McAfee2014). Kluges KI-Forscher Alan Brooks lernt nach und nach, dass das Können als Kunst kollektive Kognition braucht. (Kollektive Kognition<sup>230</sup> spielt auf das Zusammenwirken vieler verschiedener physiologischer, im Gehirn zusammenlaufender und dort gleichzeitig streuender Prozesse auf die vielen anderen Körperregionen an. Systemtheoretisch könnte man kollektive Kognition auch an dessen Kommunikationsbegriff binden.) Obwohl der „Mensch“ in der Erzählung nicht im Besonderen erwähnt wird, dreht sich der Text *ex negativo* nur um ihn. Die *anthropoid condition*, wie sie John Durham Peters in einem Interview formuliert<sup>231</sup>, tritt hier zutage: Was macht einen Menschen angesichts eines permanenten zivilisatorischen Fortschritts durch Technik und Wissenschaft menschlich?

Unter zivilisationskritischen Gesichtspunkten gibt es Versuche, eine Trennung von Technik und Menschheit zu beschwören. Eine „Entzauberung der Welt“ durch Fortschritt und Rationalisierung (M. Weber) hat bereits Rousseau angemahnt und den aufgeklärten Philosophen seiner Zeit, allen voran Voltaire, vorgeworfen, blind für die Übel zu sein, die Vernunft und Verstand mit in die Welt brächten. Zwar wollte Rousseau nicht einfach „zurück zur Natur“, aber ein Gegenmodell zur europäischen Gesellschaft mit ihrem Gewinnstreben, den verlogenen Sitten, der rücksichtslosen Ausbeutung von Natur und Mensch, der

<sup>229</sup> An dieser Stelle nutzt Kluge einmal mehr seine typische semidokumentarische bzw. dokufiktionale Methode, bei der der Leser stets in der Schwebe gehalten wird, was faktisch „wahr“ und was „unwahr“ ist. Produktionsästhetisch ist das konsequent, da Kluge somit seinem Realismusmodell folgt und den Leser weiter vor die Herausforderung stellt, sich selbst einen Reim auf „facts and fiction“ zu machen. In Bezug auf „Roboter ohne Kopf“ heißt das: Es gibt einen (mittlerweile) emeritierten MIT-Robotics-Forscher namens Brooks, allerdings mit dem Vornamen Rodney (vgl. <https://www.csail.mit.edu/person/rodney-brooks>, [Stand: 28.09.2019]). Darüber hinaus gibt es aber auch einen Alan Brooks, der als Balletttänzer, Choreograph und Tanzpädagoge arbeitet und seit 1998 als Solist am Münchener Ballettheater tätig ist (<https://www.staatsoper.de/biographien/detail-seite/brooks-alan.html> [Stand: 28.09.2019]), also in der Stadt, in der auch Kluge lebt und arbeitet. Hinsichtlich des Themas der Motorik der Geschichte scheint eine Kreuzung beider gut möglich und ließe sich darüber hinaus unter den Vorzeichen eines hominiden und humanoiden Übergangs der Geschichte lesen.

<sup>230</sup> Eine Formulierung des Verfassers jenseits jeder neurowissenschaftlichen Expertise.

<sup>231</sup> <https://lareviewofbooks.org/article/the-anthropoid-condition-an-interview-with-john-durham-peters/#>, [Stand: 28.09.2019].

gattungsgeschlechtlichen und geographischen Expansion schien für ihn unausweichlich zu sein, wenn man die Zivilisation noch retten wolle. (Mit dieser Kritik an der Aufklärung kann man in Rousseau durchaus einen Vorläufer Kritischen Theorie sehen.) Etwa zeitgleich mit Rousseau verteidigte in Deutschland der Jurist Julius Möser die bestehende Ordnung und hielt die Gleichheitsbestrebungen der Aufklärung für schädlich. Manche darauf folgende romantische Dichter nahmen ein „Unbehagen (a)n der Kultur“ (Freud) zum Anlass, frühere Zeiten wie das Mittelalter für ihre romantisch-revolutionäre Zwecke zu historisieren, wie z. B. Novalis in seiner Schrift *Die Christenheit oder Europa* (vgl. Siefert 1984: 47f.) oder Joseph von Eichendorffs für das kollektive Gedächtnis der Deutschen so wirkungsmächtige Sinnbild des Waldes. Ein Objekt der Kritik stellt dabei nahezu immer die technische Weiterentwicklung dar, die den späten William Wordsworth zu einer logo- und phonozentrischen Klage gegen die Medienentwicklungen seiner Zeit führte:

“Illustrated Books and Newspapers  
Discourse was deemed Man's noblest attribute,  
And written words the glory of his hand;  
The followed Printing with enlarged command  
For thought - - dominion vast and absolute  
For spreading truth, and making love expand.  
Now prose and verse sunk into disrepute  
Must lackey a dumb Art that best can suit  
The taste of this once-intellectual Land.  
A backward movement surely have we here,  
From manhood, - - back to childhood; for the age - -  
Back towards caverned life's first rude career.  
Avaunt this vile abuse of pictured page!  
Must eyes be all in all, the tongue and ear  
Nothing? Heaven keep us from a lower stage!” (Wordsworth  
1982: 787).

In der heutigen bildgewaltigen Zeit mutet Wordsworths Kritik seltsam an, vor allem angesichts des semantischen Potentials, das die Bildverwendung nicht nur bei Alexander Kluge zeigt, aber es drückt eine pessimistische Grundstimmung aus, die sich noch Günther Anders *Die Antiquiertheit des Menschen* niederschlägt. Dessen Gedanke vom „prometheischen Gefälle“ (Anders 1992: 283) ist vor dem Hintergrund eines Internets der Dinge und der Forschung zur Künstlichen Intelligenz immer noch aktuell und im Hinblick auf Kluges Geschichte vom Roboter erhellend. Beeinflusst von den zivilisatorischen Großkatstrophen der 1940er und 1950er Jahre bezeichnet Anders' Formel das Missverhältnis zwischen der schöpferischen Kraft des Menschen und der Überforderung, mit seinen Schöpfungen umzugehen. Das Bauen einer Autobahnbrücke über einen Fluss ist

eine bewundernswerte Ingenieursleistung, doch wenn die Brücke fehlerhaft gebaut und nicht gewartet wird, dann wird ihr Einsturz mit vielen Toten zu einer Tragödie. In Mary Shelleys *Frankenstein* jagt die Kreation seinen Schöpfer. Ein apokalyptisches prometheisches Gefälle zeigt die Science-Fiction-Filmreihe *Terminator*, in der Maschinen und Roboter einen erbarmungslosen Genozid gegen die Menschheit führen.

Die Beispiele illustrieren, welche Formen von Technik Günther Anders meint. Es sind nicht die Werkzeuge, sondern die komplexen Maschinen und Mechanismen, deren Bedienung für den Menschen außer Kontrolle geraten können. Eben dieses Kontrollorgan wird in der Roboter-Erzählung von Brooks entfernt und wirft damit ein philosophisches Problem auf: Wie hängen Körper und Geist zusammen? Diesen Dualismus macht Kluge zu einem Trialismus, indem er die physikalische Welt miteinbezieht.<sup>232</sup> Dass Körperbewegungen unter positiver Vernachlässigung von Reflexion „flüssiger“ vorkommen, kennt man aus persönlichen Tanzerfahrungen, bei der zu viel Nachdenken oft hemmend wirkt. Bei professionellen Tänzern wirken die Bewegungen daher wie eine gleitende Einheit aus Körper, Zeit und Ort, kurz: eine perfekte Beherrschung von Körpertechniken. Die Abfolge der Tanzbewegungen, aber auch die von Schauspielern, von Handwerkern oder Lehrern beim Ausüben ihres Berufs lassen keine Trennungen mehr in der Abfolge erkennen – aus einem Guss, wie man sagt. Auch Kluge geht es darum, Trennungen aufzulösen: „Ungefragt und einzeln berühren sich die Sinne und die Elemente“ (Kluge 2017a: 60). Anhand eines artifiziellen Experiments, weil man einem Menschen schlecht den Kopf abtrennen kann, macht er auf die reibungslose Einheit von Körpertechniken und Außenwelt, aufmerksam. Solche Körpertechniken bleiben, wie beim Tänzer, nicht nur auf den Körper selbst bezogen, sondern die Außenwelt wirkt durch Materialitäten (soziale Institutionen, Verhaltensübungen, Exerzitien) auf Körpertechniken ein. Der Text operiert am Rande der Frage, wann der Mensch ein Mensch ist, um das Bewusstsein des Menschen für seine Stellung im Kosmos – der „zeitlichen Ferne der Millionen Jahre“ – zu schärfen. In dieses Bild passt auch, was Alexander Kluge in einem Online-Teaser für die spanische Gärten der Kooperation-Ausstellung formuliert hat:

„Ich glaub nicht, dass Roboter je unsere Intelligenz und unsere Körper ersetzen. Aber ich bin ganz sicher, und man kanns bei Marx nachlesen, dass es diesen Organisationsformen gelingt,

<sup>232</sup> Gegenstand weiterer Forschung könnte hier z. B. die Verbindung der Geschichte mit der Drei-Welten-Theorie Karl Poppers werden.

uns die Libido noch im Entstehungsprozess aus der Haut, der Brust, den Augen, den Ohren, dem Hirn, ja... Das sind die Sirenen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.“<sup>233</sup>

Das offenlassende „Ja“ der mündlichen Rede und das folgende Übereinanderlegen von der Odyssee über Marx bis zu Benjamin entspricht dem offenen historischen Prozess der gegenwärtigen Künstlichen Intelligenz, die wie möglicherweise keine Technik zuvor die kulturellen Bedingungen des Menschen herausfordern könnte (vgl. Precht 2018). Das zusammengesetzte Bild der Sirenen erzeugt eine Klimax aus philosophisch gedeuteter Naturbeherrschung als Auftakt aufklärerischen Denkens mit der Ausdehnung bis in die Gegenwart hinein, in der sich durch technischen Fortschritt weniger die Frage einer menschlichen Beherrschung der Umwelt stellt, sondern ob nicht unter einer beherrschenden Technologie (Überwachungsprogramme, Gesundheitsprüfprogramme, Drohnenlieferungen, Abfertigungsprogramme für juristische Fließbandarbeiten usw.) der Mensch in die Rolle fällt, die ehemals der Natur galt, d. h. der Mensch wird zum Objekt einer autonomen Technologie (wenn sie es nicht teilweise bereits ist). Aus der Sicht von Kulturtechniken ist ein solches Szenario, das sich parallel zu Kluges Geschichte lesen lässt, von erheblicher Bedeutung, da der Mensch überdies zum Zwischenglied von Technologie, Umwelt, Kultur und Techniken wird – also die Position eines Mediums einnimmt. Die Technologiewesen der KI wären dann auch an der kulturellen Realisierung der Gesamtarbeit beteiligt, Überlegungen zu Roboterrechten und Maschinensteuern eingeschlossen. In „Roboter ohne Kopf“ beschließt die Erzählung die angebliche Differenz von Mensch und Maschine in dieser Artikulation: „Ungefragt und einzeln berühren sich die Sinne und die Elemente.“ (Kluge 2017a: 60)

### **4.3. Gesamtarbeiter**

Am Ende eines Kapitels im *fünften Buch* gibt Alexander Kluge der Gesamtarbeit noch einmal Raum mit einer Sequenz von Texten und Bildern, die aus drei kurzen Erzählungen („Heile, heile Mäusespeck (...)“, „Der digitale Peters“, „Ein Film über den Gesamtarbeiter“) und vier Abbildungen besteht. Mit dieser Sequenz beendet Kluge das Großkapitel „Arbeit/Eigensinn. Passagen aus der ideologischen Antike“ in *Das fünfte Buch*.<sup>234</sup> Von einer Sequenz wird deshalb gesprochen, weil

<sup>233</sup> Vgl. <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/teaser-alexander-kluge-jardines-de-cooperacion/37,0'00-0'51>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>234</sup> Wenn Kluge in einer Fußnote zu den „Passagen“ notiert, dass Arbeit überall ist, dann stimmt das werk-, aber nicht kapiteltitelübergreifend. Im schriftstellerischen Werk Kluges enthalten

die Folge dieser Texte inhaltlich das Kollektive akzentuieren und formal als Einheit lesbar sind. Blickt man auf die Geschichten vor der Sequenz, stellt man zweierlei fest: Zum einen, dass in diesem letzten Teilkapitel der „Passagen“ die Mehrheit der Geschichten vor der Gesamtarbeitsequenz hauptsächlich von Einzelpersonen handeln. Angefangen mit dem eigensinnigen Kind, dem Mann, der „bis zum Hals in der Erde vergraben“ (Kluge 2012a: 206) ist, der Sozialforscherin Marianne Herzog, dem Leiter der Abteilung für Bildungsökonomie, Prof. Dr. Edding, der den Einzelmenschen in seiner „ÖKNOMIE DER LERNWILLIGKEIT“ untersucht; eine Geliebte Adornos namens Eva, ein Physiker des MPI zur „Erforschung der Lebensbedingungen in der technisch wissenschaftlichen Welt“ (ebd.) sowie einem Porträt zu Fassbinder und seiner Filmproduktion ergibt diese Aufzählung ein Bild von Individuen, die die Geschichten strukturieren. Einzelpersonen, an deren Erfahrungen entlang sich die Geschichten entwickeln dürfen, weil der jeweilige Erzähler sie so anlegt. Zwar sind die Figuren in institutionelle oder soziale Kollektive eingebunden, aber sie bilden den diegetischen Mittelpunkt der Geschichten.

Getrennt werden diese Geschichten von der Sequenz aus dem „eigensinnigen-Kind-Kapitel“ durch einen Bildmarker auf Seite 213. Nach der Fassbinder-Geschichte ragt auffällig unter dem Text ein mehr als die Hälfte der Seite einnehmendes Fotoporträt mit der Bildunterschrift „Arbeiter aus Nordostchina“ heraus. Die Einzelperson (der Arbeiter) aus der chinesischen Kultur (Nordostchina) bildet zugleich Abschluss der Individualgeschichten und Übergang zur Gesamtarbeitersequenz.<sup>235</sup> Das Kollektive in der Sequenz manifestiert sich im Gegensatz zu den Geschichten davor in Städten, Weltgeschichte, Filmproduktionen, Ausstellungsinstitutionen, ikonographischen Arbeiterfiguren, Turmbauprojekten, Universalwerkzeugen und chinesischen Arbeitern. Auch wenn ein Filmregisseur in einer Geschichte neben der Arbeiterklasse der Hauptprotagonist ist, liegt der Akzent bei allen Erzählungen und Bildern deutlich auf dem Kollektiven in verschiedenen Varianten.

nur Teilkapitel, aber noch kein Buchtitel, explizit „Arbeit“ im Titel. „Verschrottung durch Arbeit“ aus dem vierten Heft des Großkapitels „Unheimlichkeit der Zeit“ aus dem zweiten Band der *Chronik der Gefühle* und „Die Schatzsucher/ Geisterhaftigkeit der menschlichen Arbeit“ aus *Die Lücke, die der Teufel lässt*.

<sup>235</sup> Für das Bild gibt Kluge im Anhang eine bibliographische Angabe. Die zwei Bilder mit chinesischem Kontext stammen vom Fotografen Basil Pao (vgl. Pao 2007: 56 und 170). Der einzelne Arbeiter ist laut Pao „A local labourer working a coal pile deposited by the riverbank [who] takes a cigarette break“; die Personen im Bus müssen „Heavy fog on the motorway between Bei'jing and Tian'jin“ ertragen, der „a two hour wait in a seemingly endless traffic jam“ bedeutet. Die bei Pao farbigen Fotoabdrücke wirken bei Kluge durch das Schwarzweiß schroffer.

Mit der Geschichte „Heile, heile Mäusespeck / In hundert Jahrn ist alles weg“ setzt die Sequenz ein, in der Kollektive eine tragende Rolle spielen. Da ist die Stadt Mainz und ihre „2000jährige Geschichte“ (Kluge 2012a: 214), die „Gruppe von Computerexperten“ (ebd.), die „Daten der WELTGESCHICHTE NACH PETERS (...) in ein elektronisches System“ (ebd.) transferieren sollen, der Regisseur Michael Curtiz hat eine Filmidee zur „ARBEITERKLASSE IM WELTMASSTAB“ (ebd.: 216) in einer Geschichte, die „Ein Film über den „Gesamtarbeiter“ betitelt ist, worauf schließlich vier Abbildungen folgen, die jeweils Formen von Ekphrasis mit sich führen: Ein Ausstellungsgemälde, eine Abbildung eines Mehrzweckwerkzeugs sowie das schwarz-weiß Bild des „Turmbau“-Gemäldes von Bruegel. Das „Passagen“-Kapitel wird mit einem Foto beschlossen, auf dem man frontal verschiedene Fahrzeuge auf einer Straße/Autobahn sieht. In der Mitte des Bildes bis zum vorderen rechten Bildrand ist seitlich ein doppelstöckiger Bus zu sehen, aus dessen Fernstern drei mittelalte chinesische Männer ihre Köpfe aus den Fenstern strecken. Bildunterschrift: „Arbeiter aus Siankiang auf dem Wege zu einer weit entfernten Arbeitsstelle.“ (ebd. 221). Für die Authentizität des Fotos (wie im Übrigen auch für das von der Seite 213) bürgt Kluge mit einer Literaturangabe am Ende des Buches. Demnach stammen beide Fotografien aus einem Fotoband des Fotokünstlers Basil Pao. Auffällig ist der dominante Gebrauch von Bildsystemen und Bildtechnik in der Sequenz: Gemälde, Fotos, Filme, Leinwandprojektionen, Videoinstallationen, Kinematographie im Allgemeinen. In den drei Geschichten nimmt das „Prinzip Kino“ (Kluge 2007b: 9) einen bedeutenden Stellenwert ein. Das Prinzip Kino?

Kluge greift das in der abendländischen Kultur stark verwurzelte Topos des Lichts auf, um daran einen systemtheoretischen Platonismus aufzuzeigen. „Ein Licht, das laut rattert“ (ebd.), mit dieser Metapher verknüpft Kluge zweitausend Jahre Erkenntnistheorie mit einer der wichtigsten Erfindungen der technischen Moderne, dem Filmprojektor und dessen Installation des Massenmediums Kino. Während das Rattern als das Fortlaufen der „ganzen Weltgeschichte als bewegte Bilderfolge“ (Streckhardt 2016: 406) akustisch medialisiert wird, spielt der Lichtvergleich kulturgeschichtlich auf die Whiteheadsche Fußnotenapparatur der abendländischen Kultur zu Platon an, dessen Licht in dem Höhlengleichnis eines der wohl bekanntesten Epistemologien der Philosophiegeschichte ist. Der Mensch unterliegt bei Platon einer permanenten Selbsttäuschung wegen seiner Kurzsichtigkeit angesichts der Wirklichkeit. In der Höhle sitzend sieht er Schatten von Dingen, die von einer künstlichen Lichtquelle – einem Feuer – angestrahlt

und so an die Wand projiziert werden. Diese Schatten werden für „wahr“ oder „wirklich“ gehalten, sie sind es aber nicht angesichts der Tatsache, dass die wahrhaftig wirklichen Dinge außerhalb der Höhle im Reich der Ideen liegen und von der einzig authentischen Lichtquelle angestrahlt werden, der Sonne. Nur wer den Aufstieg aus der Höhle ins Reich der Ideen schafft, erkennt die tatsächliche Beschaffenheit der Welt. Dass es vornehmlich Philosophen sind, die diesen Aufstieg kraft ihrer Fachkenntnis erreichen, versteht sich für Platon von selbst.

Die Pointe an Kluges Lichtmetapher besteht darin, dass von Platon mit dem Bild der Lichtprojektion bereits alles erkenntnistheoretisch Nötige gesagt wurde. Die metaphysischen Eskaladen des Höhlengleichnisses schießen über das Ziel hinaus, die „theologischen Mucken“ (Marx) eines Reichs der Ideen braucht es gar nicht. Die „Abbilder von hell und dunkel in unseren Köpfen“ (Kluge 2007b: 9) sind bereits der Ort der Erkenntnis; dort liegt, auch im doppelten Sinne, das Reich der Ideen. „Idee“ konnotiert nicht nur Vorstellungskraft, sondern auch Kreativität. Die Höhle im Kopf ist ein Kino, das darauf beruht, „dass wir etwas, das uns „innerlich bewegt“, einander öffentlich mitteilen. (...) Auch wenn die Kinoprojektoren einmal nicht mehr rattern, wird es, das glaube ich fest, etwas geben, „das wie Kino funktioniert.“ (Kluge 2007b: 7). Bei der systemimmanenten Geschlossenheit – man kann einem Menschen nur bis vor die Stirn gucken – erhält die Kommunikation als Medium einen hohen Wert, da sie das Mittel ist, wie die Abbilder im Kopf mitgeteilt werden können. Aufgrund der Lebensverhältnisse gemachte individuelle Erfahrungen vereinen sich zu gesellschaftlich geteilten Zuständen. In den Köpfen der Menschen sitzen platonische Beobachter, die ihren jeweils eigenen Wirklichkeitsfilm (eine Anleihe am Konstruktivismus) sehen und diesen über das Medium Sprache mitteilen, wobei dieser individuelle Film nie 1:1 mitteilbar ist, sondern in Worten, Gesten u. a. sich darstellt.

Im laut ratternden Licht vereinen sich Kluges Realismuskonzeption, seine Gefühlsanthropologie und das Kollektivthema. Licht ist nicht nur ein exklusives Platon-Thema, sondern auch ein Topos der Aufklärung: „Les Lumières“ oder „Enlightment“. Die Lichtsuche der Aufklärung sucht allerdings die Erleuchtung nicht im Jenseits einer religiösen Offenbarung oder metaphysischer Ideenreiche, sondern im Individuum selbst den Schalter zum Nachdenken umzulegen. Aus dem historischen Dunkel feudalistischer Führung soll die Eigenführung selbstbestimmter Lebensführung erwachsen. Utopischerweise sollte die Zufriedenheit jedes Einzelnen kollektive Zufriedenheit verbreiten. Ratterndes

Licht führt im Nachklang nicht nur Menschen zusammen, sondern auch die Arbeit der Aufklärung an der Vernunftwerdung des Menschen. Deren Aporien spornt den ehemaligen Justiziar des Frankfurter Instituts für Sozialforschung und Adorno-Freund Alexander Kluge an, weiter eine „Aufklärungsliteratur“ (Birkmeyer 2012: 4) zu verfolgen.

Der vielfältige Einsatz von Bildsystemen in den Geschichten der Gesamtarbeitsequenz dient der materiellen Erweiterung von Darstellungsmodulen und deren Einbindung in die Spannbreite von individueller und öffentlicher Bedeutung. Der Fokus liegt dabei auf dem Gemeinschaftlichen. Dazu passt der „extreme[...] cinematographische[...] Zeitraffer[...]“ (Kluge 2012a: 214), der „die 2000jährige Geschichte der Stadt Mainz in einem Film von 90 Minuten“ (ebd.) zeigt. Die Erzählung akkumuliert äußerlich den geschichtlichen Verlauf der Wirtschaftsstrukturen: Antike, Mittelalter, Neuzeit, Aufklärung, Nationalstaat, Weltkriege und Gegenwart. Nach Innen schildert die Erzählung nicht nur die Zivilisationsstufen der Stadt, sondern überrascht auch mit einer unerwarteten Eloquenz in der Mitte der Geschichte. „In jenen Tagen“ (ebd.) ist eine für Kluges üblichen Stil eher ungewöhnlich novellenrhetorische Formulierung, die eklektisch für Literatur aus der Zeit steht, die in dem Passus beschrieben wird<sup>236</sup>. Denn ausgerechnet in der Zeit von der Aufklärung bis zum Ende der Napoleonischen Herrschaft schiebt sich in die Aufzählung eine politisierende Symbolik in den Vordergrund, die sich von der Stufenform der Zivilisierung im Text unterscheidet. Die Stichwörter bei der Lektüre sind „Revolution“ und „Karneval“.

Deren psychosozialen Energien stellt der Text formal und inhaltlich in den Mittelpunkt. Befreit von dogmatischer Religion („Den von Gott geräumten Kirchen“, ebd.) und der Feier lebensbejahender Prinzipien (Vernunft, Fruchtbarkeit, Republik) stehen Revolution und Karneval für das Potential anarchischer Bewegungen von unten, die Kollektive beizeiten brauchen, um sich weiterzuentwickeln.<sup>237</sup> In der Ausgelassenheit des Karnevals setzt sich der Drang nach größeren gesellschaftlichen Veränderungen, wie sie Revolutionen mitbringen, fort.<sup>238</sup> Auch das Destruktive von Revolutionen („Napoleons Herrschaft“) und vor allem ihren geschichtlichen Folgen kehrt der Text nicht

<sup>236</sup> Man fühlt sich Kluges Vorbild Kleist erinnert.

<sup>237</sup> Michail Bachtin hat schon in den 1960er Jahren das Komische der Literatur mit dem Tabubruch und der Übertreibung bis ins Grotteske der Karnevalkultur beschrieben. Vgl. Bachtin 1990.

<sup>238</sup> Obwohl er nicht als typisch politischer Protagonist (wie z. B. Dutschke) der 1968er Bewegung gilt, lassen sich hier zumindest starke Sympathien für die von Kluge miterlebte Zeit vermuten.

unter den Tisch, sondern setzt mit der Zerstörung durch Bomben im zweiten Weltkrieg die Verlaufslinie von zivilisationsbestimmenden Taten wie Krieg und Eroberung fort. Die 100 Jahre aus dem Titel – man fühlt sich an Marquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* erinnert – markieren einen prozentualen und prozessualen Grundrhythmus.

Die Konzentration des Textes auf Schemen historischer Bewegung spitzt sich am Ende mit der Erwähnung der „alten Grundrisse“ (ebd.) zu, auf denen zwar Neubauten stehen, die aber undenkbar sind angesichts der historischen Säulen, aus denen sie hervorgegangen sind. Kluges Gedanke einer Basisstruktur des Lebendigen, die sich durch alle geschichtlichen Formate hindurchschiebt, manifestiert sich poetisch in den Grundrissen: „Out of old soil comes all the new corn“, wie Geoffrey Chaucer sagt (vgl. Peters 2015: 23).<sup>239</sup> Die unsichtbare Stadt aus dem *Entstehung*-Film bildet eine Synekdoche, für die die Grundrisse der Mainzer Stadt bildlich stehen. Ähnlich der Geschichte eines Landes geben die Grundrisse die Grundstruktur vor, auf die die gesellschaftlichen Neubauten gesetzt werden können.

Die kurze „Mäusespeck“-Episode wird gefolgt von zwei längeren Erzählungen. „Der digitale Peters“ verhandelt ebenfalls die Fragen von Zivilisation, Geschichte und Kollektiv. Der „Peters“, um den es im Titel geht, bezieht sich auf den DDR-Historiker Arno Peters, der mit seiner Frau zusammen die „Synchronoptische Weltgeschichte“ (Ersterscheinung 1952) herausgab (vgl. Peters 1994). Statt einer erzählenden und kommentierenden Geschichtsschreibung im Sinne Hayden Whites besteht Peters Geschichtswerk aus einer herausziehbaren farbigen Tafel, auf der unten am Seitenrand die Jahrhunderte mit ihren Einzeljahren aufgeführt sind und darüber die geschichtlichen Ereignisse sich je nach Zeitpunkt ihres Auftretens und ihrer Dauer in Längsbändern über die Seite tabellarisch verteilt ziehen. Am oberen Seitenrand läuft ein Band mit der Jahrhundertangabe, z. B. „7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung“ und darunter in kleinerer Schrift „In Persien entsteht eine Weltreligion“ (Peters 1994). Wenn man mit dem Finger nun auf die Jahreszahl 624 vor Christus gehen würde, würde man ein paar Zeilen weiter oben großgeschrieben den Namen „Nebukadnezar II.“ und dahinter kleingeschrieben Informationen zu seiner historischen Bedeutung finden. Da es sich um eine lange Tafel handelt, überspringen die Informationen

<sup>239</sup> Überdies steckt im Wort „Grundriss“ natürlich auch eine Marx-Reminiszenz der „Grundrisse zu einer Kritik der politischen Ökonomie“, die nicht zufällig im „Passagen“-Kapitel steht, dass sich auf der Grundlage von *Geschichte und Eigensinn* mit Marx auseinandersetzt.

die Einzelseite und „laufen“ auf der Folgeseite auf derselben Höhe weiter. Die Einzelfarben auf den Seiten gliedern sich nach dem gesellschaftlichen Bezugssystem: Grün = Wirtschaft, hellblau = Geistesleben, rosa = Religion, hellorange = Politik, gelb = Kriege, orange = Revolutionen. Die Geschichtsdarstellung von Peters ist nicht ausschweifend kommentierend, sondern radikal kerninformativ. Es sind Daten mit kurzen Anmerkungen, die man erhält. Peters Zeitrechnung beginnt mit 5 Milliarden in der Vorzeit und endet im 20. Jahrhundert im Jahr 1994 – für die Ausgabe von 1994. „Die Tatsachen sprechen für sich“ (ebd.), heißt es dort im Vorwort, und weiter: „Die Menschheit steht im Begriffe, sich enger zusammenschließen. Eine in Frieden und allgemeinem Wohlstand brüderlich vereinte Welt ist das Ziel.“ (ebd.).<sup>240</sup> Eine solche die Aufklärung zu Ende denkende Utopie entspricht dem Erzählinteresse des Lichtvorführers Kluge.

Die Erzählung „Der digitale Peters“ vervielfältigt die Bildsystematik mit narrativen Mitteln, indem sie sie medial erweitert. Der datengesättigte synchronoptische Geschichtsatlas überführt Clio in taxonomische Ereignisse. Der Atlas wird in ein „elektronisches System“ (Kluge 2012a: 214) übertragen, was einen unerwarteten Medienwechsel mit sich zieht. Der neue „elektronische [...] Garten“ ist zugleich eine Maschine, „in welcher „begehbare Geschichte“ möglich war“ (ebd.).<sup>241</sup> In diesem Werk kann der Nutzer je 6000 Jahre Geschichte in Asien, Mesopotamien, am Nil, in Europa, in Amerika und bei den Antipoden parallel verfolgen. Die Geschichtsverläufe sind als Ströme, Bäche oder Flüsse nebeneinander dargestellt, eine geometraphische Rhetorik, die zu Kluges ständigem Motivschatz gehört. „Anklickbar sind jeweils an den „Knotenpunkten der Geschichte“ die Kästen mit Notizzetteln, die Peters angelegt hatte.“ (ebd.).<sup>242</sup>

Ein solch „elektronischer Garten“ (ebd.) erinnert in seiner Funktionsweise an die Hyperlinks von Webseiten, in die das gewaltige Netz der Weltgeschichte eingeflochten wurde, deren unterschiedliche Ereignisdichte sich in visuelle Fließgewässer übersetzt sieht. „Ströme, Bäche, Flüsse“ verleihen der Abstraktion eines Geschichtsnetzes eine sinnliche Komponente, die Gegenständlichkeit

<sup>240</sup> Angemerkt sei noch, dass aus einer *gender*-Sicht die synchronoptische Weltgeschichte deutliche Bevorzugung des männlichen Geschlechts vornimmt.

<sup>241</sup> Eine Andeutung auf Gärten und Ausstellungen, die auch Teil der Erzählung sind.

<sup>242</sup> Die Erwähnung von Zettelkästen evoziert mittlerweile Niklas Luhmanns Zettelkästen. Vgl. zur „Zettelwirtschaft“ Krajewski 2002. Das elektronische System – warum Kluge nicht mit dem Ausdrücken Internet, Website, Homepage arbeitet, ist nicht ersichtlich, vielleicht um es „abstrakter“ zu halten – ähnelt im Übrigen dem dctp.tv-Auftritt Kluges mit seinen thematischen Eckpunkten.

erzeugt. Der Text suggeriert eine Begegnung mit der Geschichte, die durch die ausstellungsartige Filminstallation zusätzlich erweitert wird. Die Grenzen zwischen einer Digital- und einer Realwelt verwischen in diesem Übereinanderlegen von Medien. Da Kluge immer die Erfahrung von Wirklichkeit im Blick hat, bildet das Begehen digitaler Welten für ihn kein virtuelle Alternativwelt, denn man macht als Mensch bereits in der analogen Welt Kombinations- und Transfererfahrungen, die der digitale Raum innerhalb seiner medialen Möglichkeiten nur anders abbildet. Analog und digital bilden Parallelwelten in *einer* gemeinsamen Welt. Es ist für den Erzähler dementsprechend kein Hindernis, den Medienwechsel mit Naturmetaphern zu moderieren.

Dass ein solcher Transfer intradiegetisch und rezeptionsästhetisch aus Sicht der Installationsbesucher problemlos funktioniert, liegt für Kluge an der „Fantasietätigkeit“ (Birkmeyer 2012: 13) des Menschen<sup>243</sup>. Nicht zufällig benutzt der Erzähler im ersten Absatz das Wort „verwandeln“. Der Geschichtsverlauf als eine „bewegte Bilderfolge“ (Streckhardt 2016: 406) ergibt die Dynamik aus permanenten Transformationen und Zustandsveränderungen ein *cuncta fluunt* („alles fließt“). Der große Ovid-Liebhaber Kluge liest dessen Metamorphosen wörtlich und genau (vgl. Birkmeyer 2012: 13) und verwendet die Transferdynamik auch auf seine Poetik. Die Programmschleifen (dctp-Fernsehen!) stellen nicht nur historisch Ereignisse nebeneinander, sondern die Filmprojektionen sorgen auch für eine dreidimensionale Erfahrung des Publikums von Geschichte an Kuppeln, Decken, Wänden, dem Boden, die wiederum nebeneinander angeordnet chronologisch die historischen Ereignisse zeigen – *chronos* und *kairos* als Koordinatennetz der Installation. In einem Interview hielt Kluge einmal fest: „Ich glaube, dass die Realitäten sich alle selbst erzählen und dass unsere Texte Spiegelbilder oder Raster dieser wirklichen Erzählung sein können.“ (ebd.) Mit dem digitalen Peters *entfaltet* Kluge in Form einer narrativen mise en abyme ein Geschichtspanorama innerhalb einer Erzählung, indem er unter Anwendung verschiedener Medien (digitale, Film, Projektion, Simulation,

<sup>243</sup> Diese Fantasietätigkeit denkt Kluge physisch-ökonomisch. In heutigen, glücklicherweise relativ kriegsfernen mitteleuropäischen Zeiten, verlagert sich die Verwandlungskraft in das Vorstellungsvermögen der Menschen: „Und das tun sie, wenn sie nicht physisch gequält sind, sondern in unseren zivilisatorischen Gefilden hier in Mitteleuropa, gerade mal ohne Krieg, einen Moment lang leben, dann ist es so, dass sie in der Phantasie dasselbe machen.“ (Birkmeyer 2012: 13) Wenn die Wesenskräfte nicht an Krieg und Überleben verschwendet werden, dann verlagern sie sich in die Einbildungskraft. Man sieht hier bei Kluge eine materialistische Auffassung von Vorstellungsvermögen nach dem Prinzip "Erst das Fressen, dann die Phantasie".

Zettelkästen, Ausstellungshallen) Geschichte zur Geltung bringt. Versetzt man sich als Leser in die Besucher dieser fiktiven Ausstellung, wendet man bereits Vorstellungskraft zum Ausmalen der Bildfolgen an. Rezeptionsästhetische Kooperation bildet einen der Fixpunkte dieser Geschichte, die einer Ausstellungsführung gleicht (Raum 1, Raum 2, Raum 3 usw. ...) und möglicherweise nicht zufällig zu Beginn als „Garten“ bezeichnet wird.

Die Projektion der zivilisatorischen Grundpfeiler arbeitet dialektisch, der Installationsbesucher kann in diesen Filmen sein eigenes Schaffen im Kopf erzeugen. Dem gibt Kluge in „Der digitale Peters“ weiteren Raum, indem die Plattform auf ein weiteres Level gehoben wird und in eine raumübergreifende, multimediale Installationspräsentation übergeht. Die „Peters-Programme“ (Kluge 2012a: 214) werden Teil einer Ausstellung („Der Besucher ging unter diesen Flimmerbildern dahin“, „wegen des Publikumserfolgs“, ebd: 215)<sup>244</sup>. In der kommen erneut der Kollektivismus der Gesamtarbeitsequenz zum Tragen. Jede der vier Installationen bedient ein Großthema der Zivilisation: Religion, Handel/Kapitalismus, Universum, Technik. Letztere wird in den Varianten der Werkzeugherstellung bis zum Silicon Valley beschrieben. Auch Nuancen werden gezeigt: Die rote Farbe für monotheistische Religionen deutet deren kriegerische Auseinandersetzungen an, die „Geisterkammer“ (ebd.) spielt sowohl auf die kinematographische Kunst als auch auf die „Magie“ (ebd.) der Religionen wie auch hinsichtlich des Themas Kapitalismus auf das Gespenst von Marx und Engels oder Joseph Vogls an. Die letzte und vierte Installation zieht eine Linie von der Feuerherstellung zum Fluss des Wissens. Dazu John Durham Peters: „Technics as Pyrotechnics. (...). The history of fire in recent millenia is the history of civilization and its media (...). Electricity is the everyday manifestation of vestal fire: a cool, clean quick current coursing through infrastructures (...). In their power to shape and delete data, new media owe a lot to fire. Fire is a chief metaphor for the Internet (...).“ (Peters 2015: 125f.) Kluge zieht eine Kontinuität vom Feuer über die Maschinen zum Wissen, das sich heutzutage im Internet, man denke nur an Google als ambivalentes web of knowledge neben die alltagsweltliche Wissensproduktion stellt. Die Schleifen der Installation sind lesbar in den Schleifen der unaufhörlichen Verwandlungen einer Geschichte, die nicht durch Diskontinuitäten geprägt ist (vgl. Ekardt 2018: 289ff.).

Bevor der letzte Text der Sequenz, „Ein Film über den Gesamtarbeiter“, kommt, unterbricht Kluge ihn mit einer Bildmontage. Das schwarz-weiße Foto

<sup>244</sup> Eben solche Präsentationsformen verwendet Kluge auch auf seinen Ausstellungen.

zeigt eine diagonale „Ansicht der Geschoßdreherei VII von Krupp in Essen mit roter Fahne auf dem Dach am 09. November 1918.“ (Kluge 2012a: 216) Vor dem dreistöckigen, sich in die Länge ziehendem Backsteinfabrikgebäude<sup>245</sup> mit weißen Längstfenstern sieht man einen Herrn mit Anzug und Hut von hinten laufend sowie eine schwierig zu identifizierende und stehende Person ein paar Meter vor ihm. Links im Bild sind Schienen und Fahrspuren von Kutschen in der Erde. Die besagte dunkle Fahne befindet sich auf dem Fabrikgebäude, allerdings ist auf dem Bild keine Rotkolorierung zu erkennen; es bleibt offen, welche Farbe sie tatsächlich hatte.<sup>246</sup> Das Foto wirkt befremdlich im Bau der Gesamtarbeitsequenz, da man sich fragt, in welcher Funktion es die Position dort einnimmt. Hinweise wie die Jahreszahl und die Erwähnung der roten Fahne lassen eine Deutung des Übergangs von einer Gesellschaftsform zu einer anderen zu. Zwei Tage vor dem Ausruf des Waffenstillstands rief der Marxist Karl Liebknecht am 09. November eine freie sozialistische Republik aus, um am 11. November dann den Spartakusbund zu gründen. Zeitgleich verkündete Philipp Scheidemann vom Fenster des Berliner Reichstags die deutsche Republik. Liebknechts und Scheidemanns Aktionen markieren eine Transition vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, aber auch von der Utopie einer sozialistischen Gesellschaft und dem Versuch einer Demokratie zu einem nationalsozialistischen Albtraum – Liebknecht wurde zusammen mit Rosa Luxemburg von Freikorps-Offizieren umgebracht, einer paramilitärischen Einheit, deren Mitglieder in den Folgejahren sich zu den Nationalsozialisten gesellten.<sup>247</sup> Der Fotoausschnitt kulminiert mit den historischen Kontexten von Krieg und Revolution im Wort „Geschossdreherei“, in dem sich tödliche Linearität und kreisläufige Bewegung ineinander verzahnen.

Die mediale Anordnung, eine Geschichte mit Bildprojektionen („Der digitale Peters“) zu einer Bildprojektion („Geschossdreherei“) auf dem Papier im Buch überzuleiten, die wiederum am Jahr 1918 ansetzt und daraufhin die darauffolgende Geschichte („Ein Film über den Gesamtarbeiter“) ebenfalls mit dem Jahr 1918 zu beginnen, zeigt die subtile kompositorische Kunst Kluges. Die

<sup>245</sup> Das Backsteingebäude kann eine Anspielung auf das Breuhgel-Bild und den Turm von Babel sein. Die eckige Form der Fabrik erinnert an die Bauweise von Zikkuraten – ein solcher Tempel aus Backsteinen war nach Experten der Turm ursprünglich. Die einzelnen Elemente sind so mehrfach intertextuell und intermedial bei Kluge lesbar bzw. auch kombinierbar.

<sup>246</sup> Weitere Informationen zur Geschoßdreherei bietet die Seite: [http://www.rheinische-industriekultur.de/objekte/Essen/krupp\\_geschossdreherei/geschossdreherei.html](http://www.rheinische-industriekultur.de/objekte/Essen/krupp_geschossdreherei/geschossdreherei.html). [Stand: 28.09.2019]

<sup>247</sup> Die rote Fahne kann u.a. als Aufstandsmerkmal der Matrosen 1918 gelten, was die Verbindung von Strömungen und fließenden Übergängen, die in der Gesamtarbeitssequenz dargestellt wird, noch unterstützt.

sanfte Epik, mit der die Erzählung einsetzt, wird vom zweiten Satz lakonisch eingefangen: „An einem dunstigen Dezemberabend des Jahres 1918 sah der ungarische Filmregisseur Mihály Kertész (später verfilmte er als Michael Curtiz *Casablanca*) in Budapest vor seinem geistigen Auge ein Filmbild: die ARBEITERKLASSE IM WELTMASSTAB. Er hatte in vielen Zeitungen darüber gelesen.“ (ebd.) Dieser Balance-Stil zwischen dem „Hohen“ und dem „Niederen“ kann als prägend für die „Stimmung“ (vgl. Gumbrecht 2011: 10ff.) der Erzählung gelten. Der Monumentalfilm<sup>248</sup>, der wegen fehlender Kostüme 1918 nicht gedreht werden kann, die mangelnde Industrie in Budapest, die durch Setdekoration überspielt wird, das Verschieben des Projekts, weil dann doch die Kostüme geliefert werden – die Strategie von oben wird von der Strategie wirklicher Verhältnisse von unten eingeholt. Die Struktur des Wechsels bestimmt den *sound* der Erzählung.

Die Geschichte setzt die Thematik des Jahres 1918 als Scheitelpunkt zweier Gesellschaftsordnungen, Kaiserreich und Demokratie, fort. Die Übergangszeit drückt sich an zwei Komponenten aus. Zum einen der Filmemachergenerationenwechsel der Budapester Filmstudios, zum anderen der Filmprojektwechsel von Curtiz. Der „AUFSTAND DES WELTPROLERAIATS“ (Kluge 2012a: 216f.) sollte für Curtiz ein „ZWISCHENFILM“ (ebd.: 217) werden, der in der Konzeption irgendwann von der Klassenthematik abweicht und stattdessen „die MACHT DER ARBEIT“ (ebd.) ins Bild setzen will. Aus Curtiz' Film wird letztlich in der Erzählung und auch in Wirklichkeit nichts, aber er hätte Teil eines Dreiergespanns von Filmen über Arbeit werden können, deren beiden anderen „Misère au Borinage“ die schlechten Arbeitsbedingungen von französischen Minenarbeitern und „October“ von Eisenstein die russische Oktoberrevolution zeigen.

„VON DER ARBEITERKLASSE IM WELTMASSTAB“ wechselt der Film bald zur „MACHT DER ARBEIT“ bzw. vom Subjekt zum Objekt:

„Der Film zeigte jetzt, wie eine Schraube und wie die aus solchen Teilen zusammengebaute Maschine dann in Liverpool neue Maschinen produziert und wie hier und an anderen Orten immer größere Kombinate und industrielle Anlagen entstehen – die Zeichnungen von Kertész und dem Bühnenbildner sahen zuletzt den Maschinenwelten ähnlich, die Fritz Lang Jahre später für seinen Film *Metropolis* baute.“ (ebd.)

<sup>248</sup> Es wird sich bei diesem Film um *Moon of Israel* von 1924 handeln.

Das individuelle Kollektiv der Arbeiterschaft geht über in das Bild einer kollektiv zusammengebauten Maschine, aus der Industrieagglomerationen werden, aus denen komplexe Produktionsorte, wie in der Stadtutopie/-dystopie des Films *Metropolis* angezeigt, entstehen. Die „Schwerpunkte der Produktion auf dem Planeten“ (ebd.) sammeln sich in dem inneren Bild von Curtiz („Planskizze“), das als vage Vorstellung im Kopf des Regisseurs an Kluges Kopfprojektion à la Platon denken lässt. Curtiz' Mitteilung dieser Planskizze an den Bühnenbildner – „all the world's a stage“ – verschafft dieser Vorstellung die Öffentlichkeit und Kooperationsgrundlage, die es braucht, um sich im weiteren Laufe der Erzählung zu konkretisieren. Die Entscheidung des ungarischen Regisseurs zur indirekten Darstellung dieses Urbilds mit der Liverpools Fabrik und die Majuskelschrift des Zwischenfilms übersetzen die Einzelvorstellung schließlich in die Pluralität von kollektiven Komponenten der Arbeit. Die Macht der Arbeit ist es, in Gemeinschaft kooperativ zu sein.

Die wechselseitige Verschränkung von Bildtechnik und Kollektiv in der Sequenz drängen zu Formen des „full picture“, deren Pixel bzw. Bildzellen sich aus Kollektiven ergeben. Das große Ganze der Welt geht mit seiner Abbildung im großformatigen Medium einher. Überdies sind die Bildverfahren in der Sequenz ein Mittel der Erkenntnisgewinnung. Die Geschichten in der Gesamtarbeitssequenz vereinen Wort *und* Bildtechniken paradoxerweise durch die sprachliche Beschreibung von Bildtechniken. Man liest, um vor den eigenen Augen das Vorstellungsvermögen zu aktivieren: Wie sieht der Wagen aus, der durch Mainz von Pferden gezogen wird? Welche Farbe hat eines der Neubauten? Welche Bilder zeigt man genau, um „14,5 Milliarden Jahre Kosmos“ (ebd.: 215) zu präsentieren? Wie mag wohl die „ARBEITERKLASSE IM WELTMASSTAB“ im Kopf des Regisseurs ausgesehen haben? Dessen geistiges Auge entspricht dem inneren Kino.<sup>249</sup> Kluges Texte aus der Gesamtarbeitssequenz der „Passagen“ bieten dem Leser so *en passant* die Möglichkeit zum Kopfkino. Die Erzählungen lösen mit ihren wiederkehrenden Motiven des Übergangs und der Verwandlungen vor dem Hintergrund der Historizität des Weltgeschehens den Titel des Großkapitels ein – Passagen seit der ideologischen Antike – mit der die Mainz-Erzählung auch einsetzt.

<sup>249</sup> Die Vision eines Einzelnen zum Weltkollektiv der Arbeiterschaft erinnert an den Regiekollegen Eisenstein, der Marx' Kapital verfilmen wollte. Vgl. dazu Kluges Film-DVD Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital.

Im Schlussteil der Sequenz, wie des gesamten Großkapitels, hat Kluge vier Bilder montiert, die unterschiedlicher nicht sein könnten und dennoch ein Ensemble ergeben. Die vier Bilder bieten eine dialektische Lesart an, d. h. man kann sie als je zwei gegenüberliegende Einheiten lesen, die sich gegenseitig ergänzen. Der übermächtige Arbeiter und das Universalwerkzeug gehören so zueinander wie auch das Turmbau-Gemälde und das Foto mit dem Verkehr. Ein Blick auf die bibliographische Herkunft der Bilder hilft zu ihrer Einordnung.

Außer des Fotos von Basil Pao auf Seite 221 stammen die anderen drei Bilder aus Kluges *Geschichte und Eigensinn*, die Kluge für die „Passagen“ hier neu anordnet. Während das Universalwerkzeug und das Turmbau-Gemälde wiederum in *Geschichte und Eigensinn* sich auf zueinander gegenüberliegenden Seiten befinden, setzt Kluge sie in den „Passagen“ nacheinander. Erst nach dem Umblättern bemerkt man das Turmbaugemälde. Statt einer spiegelbildlichen Anordnung bilden sie also zwei Seiten einer Buchseite. Liest man den Turmbau als Repräsentation von Sprache und das Werkzeug von instrumentellem Handeln, ließe sich eine Medialität von Sprache = Kommunikationswerkzeug herausarbeiten, die chronologisch die Anthropogenese abbildet: Erst kam der Werkzeuggebrauch, dann der Sprachgebrauch. Sogar der haptische Akt des Umblätterns mit dem Feingriff von zueinander geführtem Daumen und Zeigefinger kommt an dieser Stelle transmedial zur Geltung. Die zweidimensionale Werkzeug – Sprache Abfolge materialisiert sich in dem durch Körpertechniken herbeigeführtem dreidimensionalen Umblättern von einem Bild zum nächsten (der digitale Peters lässt grüßen). Dem Turmbaugemälde wird in der Sequenz in der üblichen zweiseitigen Lesart außerdem das Foto von Basil Pao mit den chinesischen Arbeitern auf der Autobahn gegenüberliegend zugeordnet. Das Ausstellungsgemälde des übermächtigen Arbeiters am Eingang der Bildermontage wiederum, das Kluge neben *Geschichte und Eigensinn* und den „Passagen“ auch noch für einen Eintrag zu Gesamtarbeit in einem Glossar zu *Geschichte und Eigensinn* verwendet (vgl. Kluge 2015b: 21ff.), erscheint in der Sequenz wie ein Auftakt zu den drei visuellen Modulationen der Gesamtarbeit: Werkzeug, Sprache, Infrastruktur.

Im Bild des übermächtigen Arbeiters stecken verschiedene Codes. Die Stromkabel als Metapher aus Feuer/Elektrizität und 'Power', muskulös die Hallen und Zahnräder der Arbeit unter sich lassend, weil er mehr als nur seine Arbeitskraft im Griff hat. Dieser Arbeiter vereinigt das Proletariat, die Maschinengewalt, die elektrische Energie in sich und sogar die einstechenden

Blitze aus dem Himmel suggerieren wegen der Rauchwolke hinter ihm eine kosmische Kraftquelle. Dieser Arbeiter ist eine visuelle Verkörperung der Idee der Gesamtarbeit. Gesichtslos, aber durch seine Tat die Verhältnisse kontrollierend vermittelt der Arbeiter ein „Yes, I can“ („vereinigtes *Skill* und *Knowledge* in der Welt“, Kluge 2015b: 27). Der Arbeiter als Chefsache, der die schlangenartigen Kabel, die kulturell assoziativ mit dem Paradies verbunden werden, bändigt. Eines der zivilisatorischen Prinzipien ist für Kluge die Religion, die sich in der Genesis vereint sieht. Schöpfung und Arbeit gehen laut der Bibel ineinander über, speziell dem Ackerbau, der sich zu den gestapelten Äckern zusammensetzt, die bei Kluge auch Städte genannt werden. Den Arbeiter mit dem Universalwerkzeug zusammenzubringen erdet wiederum deren Binarität. Vice versa geht es Kluge darum, den Zusammenhang von Instrument und Energie zu verdeutlichen. Die Universalität kommt beiden zu, dem Werkzeug und dem Gesamtarbeiter. Während letzterer die Stromkabel beherrscht, „die eine Stadt zur Explosion bringen würden“ (Kluge 2012a: 218), was im Umkehrschluss die Regelmäßigkeit, Schaffens- und Erledigungskraft von Arbeit für Gemeinschaften andeutet, vermittelt das gegenüberliegende Bild des Universalwerkzeugs den Eindruck, dass es Objekten eine Fassung verleihen kann. Das Bild des Gesamtarbeiters und das des Universalwerkzeugs balancieren bildsprachlich einander aus. Die gesamte vierteilige Bilderreihe in der Gesamtarbeitsequenz, baut ein dichtes Netz ikonographisch interpretierbarer Medienelemente im Rahmen einer deduktiven Abfolge, d. h. von einem großen Teil (Gesamtarbeiterbild) zu drei kleinen Teilen (Werkzeug, Turmbau, Bus).

Beim Turmbau-Gemälde und dem Pao-Foto springt der Unterschied der Bildunterschriften ins Auge. Während das Pao-Foto mit einem kurzen, sachlichen Satz bedacht wird, wird das Turmbau-Bild ausführlicher kommentiert. Im Kommentar dazu geht der Erzähler auf die Entstehung und den Nutzen des Turms auf dem Gemälde ein. Historisch soll sich Bruegel baulich am Kolosseum orientiert haben. Dieses Verlangen nach Monumentalem drücke Bruegels Gemälde insgesamt aus; Kluge liest das Bild aufgrund seiner Maßlosigkeit als Allegorie auf die Kontingenzerfahrung des Menschen. Statt einer unterkomplexen Einheit bzw. Totalität sind Pluralität und Komplexität die natürlichen Erfahrungen, die Menschen gewöhnlich machen. Der Kommentar nennt dafür das Wort „Unbestimmtheitsprinzip“ (ebd.: 220), das auch für die Heisenbergsche Unschärferelation verwendet wird. In seinem alltagssprachlichen Verständnis – eine seriöse physikalische Vermessung dieser Theorie sei Spezialisten vorbehalten

– besagt sie, dass „die Welt in ihrem tiefsten Innern keine Gewissheit kennt“<sup>250</sup>. So wie Kommunikation, wie die Systemtheorie durch ihre extreme Selektivität bestimmt ist (jede faktische Information hätte auch stets eine andere faktische Information sein können, auf die stets eine andere Reaktion hätte erfolgen können), so ist die Sprachverwirrung der Babel-Erzählung das Symptom für die radikale Unabgeschlossenheit der Kommunikation. Das bedeutet: „Das Produktionsprinzip“ – Gewissheiten herzustellen – „ist vom Abstraktionsprinzip“ – es wird allerdings keine wahre Gewissheit geben – „unterjocht.“ (ebd.) Wiederholt entnimmt Kluge einem Bild mehr Information, als in diesem vorhanden ist, denn Bruegels Bild thematisiert die Sprachverwirrung nicht piktorial. Kluge dichtet sie auf der Grundlage des kulturellen Narrativs der Babelerzählung dem Bild zu, um auf die Kooperationsthematik in dem Bild aufmerksam zu machen, an der der Turmbau in der Erzählung zwar scheitert, die aber aufgrund der Ungewissheit der Welt unabdingbar ist.<sup>251</sup>

Bei Kluge sind die Bildkommentare ein Grenzfall der Ekphrasis. Während man kürzere Beschreibungen wie beim Plakat zum Gesamtarbeiter oder der Geschoßdreherei eher wie eine längere Form der Bildunterschrift verstehen würde, stellt sich beim längeren Kommentar zum Turmbau die Frage nach dessen literarischer Qualität. Die sachliche Sprache kann man dabei schwer als unpoetisch festmachen, weil Kluge weder in Sachsprache vorgetragene Theorie noch Poesie voneinander trennt. Der Kommentar zu Bruegels Bild kann dementsprechend durchaus zu einer, wenn auch etwas untypischen, Ekphrasis zählen, in der beschreibende Partien mit interpretierenden abwechseln, in der Elemente poetischen Sprachgebrauchs mit informativen Einheiten ineinander übergehen. Das „Unbestimmtheitsprinzip“ im Kommentar richtet sich also ebenso auf die Rezeption des Textes. Autopoiesis ist ein Teil der zur Systematik von Kulturtechniken (vgl. dazu Gießmann 2006: 21ff.).

In ihrer ganzen Anlage behandelt die Gesamtarbeitsequenz die großen Linien von Kollektiven in Gesellschaft, (Welt)geschichte, Städten, Universalwerkzeugen, Abbildungen, Sprachvielfalt und Infrastrukturen. Vor allem das dichte Netz aus intertextuellen und intermedialen Partien und die daraus hervorgehenden (im

<sup>250</sup> Vgl. <https://www.spektrum.de/news/90-jahre-heisenbergsche-unschaerferelation-quanten-im-nebel/1442983>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>251</sup> Eine Übereinstimmung gibt es zwischen dem „Arbeiter“-Gemälde zuvor und dem Turmbau-Gemälde: auf beiden wird der Mensch als winzig und unbedeutend angesichts der Welt dargestellt. Auch der Wimmelbildcharakter, der in Bruegels Bild heraussticht, dürfte Kluges künstlerischen Empfindungen gefallen haben.

doppelten Sinne der) Vorstellungen von Kollektiven ist prägnant und zeigt an vielen Stellen die Kompositionskunst/Montagekunst Kluges. In der Quellwasser-Erzählung wendet er solche medialen Verfahren wiederum intratextuell an.

#### 4.4. *Hydropoetik*

„Nichts gegen den Mikroprozessor,  
aber wie stünden wir da  
ohne das Wasser?“<sup>252</sup>

Im zweiten Band der *Chronik der Gefühle* findet sich im letzten Kapitel mit dem Titel „Der lange Marsch des Urvertrauens“ eine Geschichte Kluges, die für das Verhältnis von Kollektiv und Kulturtechnik bezeichnend ist<sup>253</sup>: „Heiner Müller und das Projekt Quellwasser. Das Poetische heißt sammeln“ (Kluge 2000IIa: 1008-1010) ist der Titel. Auf ein Gespräch zwischen Kluge und Mark Lammert zurückgreifend<sup>254</sup> setzt der Text mit der Rückkehr des Dramatikers Heiners Müllers nach einer Besichtigung der Schlachtfelder von Verdun ein. Der klassische „Es war“ – Anfang erinnert an Märchenerzählungen, und in der Folge wird eine Geschichte erzählt, die im Tonfall der Romantik wohl als „wunderlich“ bezeichnet worden wäre: Bei einer Begegnung mit einem anderen Mann in einer Hotelhalle wird Müller gefragt, ob er sich nicht mit literarischen Texten an einem Unternehmen zur Wassergewinnung beteiligen wolle. So verwundert Müller zunächst über das Angebot ist, so lässt er sich zugleich in einer Mischung aus Neugier und Desinteresse das Projekt erläutern. Ein Projekt, das statt kaufmännischer Argumente die Vorzüge der globalen Verteilung unterirdischer Wasserquellen und Wasserverbindungen vorstellt. Die Begegnung der beiden dauert schließlich mehrere Stunden. Zwar wird Müller am Ende nicht Teilhaber an der Firma, aber der Mann gewinnt die dichterische Neugier Heiner Müllers, der sogar bereit ist, einen kleinen Gedichtbeitrag zuzusteuern. Die Erzählung endet mit einer Meditation über eine Poetik des Sammelns, die auf einem der letzten

<sup>252</sup> Enzensberger 2004: 159.

<sup>253</sup> Auch Wolfgang Reichmann betrachtet die Geschichte als „Schlüsselgeschichte für Kluges Poetik“. Reichmann 2009: 17.

<sup>254</sup> Vgl. <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/1861/segment/2002>, [Stand: 28.09.2019]. Der Maler, Zeichner und Bühnenbildner Mark Lammert gehörte zum Arbeitszirkel Heiner Müllers und begleitete ihn auf eine Reise nach Verdun, bei der Heiner Müller vom Oberbürgermeister der Stadt eingeladen wurde, weil Müller sich später in einem Interview heikel zum Denkmalgedenken („Gedächtniskitsch“) geäußert hatte. Vgl. auch <http://www.lesauterhin.eu/inedits-heiner-muller-verdun/> [Stand: 28.09.2019].

Entwürfe Heiner Müllers vor seinem Tod – wie zweimal im Text darauf hingewiesen wird, gründet. Warum ist diese Geschichte exemplarisch für Kollektive und Kulturtechnik?

Die Erzählung ist zum einen eine Miniatur für deren poetische Darstellung. „Das Projekt Quellwasser“ veranschaulicht *in nuce* die Strategien, mit denen Kluge Gesamtarbeit verwendet. Das Angebot zur Zusammenarbeit der zwei unterschiedlichen Protagonisten bildet hierbei nur den kleinsten Nenner eines Kollektivs, das im Kleinen sogar einen Überschuss an Energie freigibt, indem der bereits körperlich geschwächte Müller durch den Zauber des Sachgegenstands sich die Nacht um die Ohren schlägt und bis fünf Uhr morgens mit dem Mann diskutiert, der Technik, Wissenschaft, Ökonomie und Forschung in sich vereint – aus systemtheoretischer Sicht einige der Säulen des Sozialen. Das Zusammentreffen des Schriftstellers Heiner Müller und des Mannes hat zum anderen das Ziel, zwei Bereiche zusammenbringen, die lange als getrennt betrachtet wurden: Natur und Kultur, *Science* und *Humanities*, harte Wissenschaft und sinnliche Ästhetik.<sup>255</sup> Müller und der Geschäftsmann gehen zwar auf der Oberfläche des Textes letztendlich als Geschäftspartner keine Synthese ein, im Subtext aber umso mehr. Müller, der die stille Autorität des bereits im Kulturbetrieb Arrivierten sowie eines früheren DDR-Autors mit unbequemer (Arbeits)Biographie im Text innehat, akzeptiert den Gesprächspartner als „poetischen Kollegen“ (Kluge 2000IIa: 1010). Die Gemeinsamkeit zwischen beiden wird dabei über das Medium des Wassers hergestellt.<sup>256</sup>

Wasser erleichtert ein Verständnis von Medien, weil es im Idealfall eins zu eins rekursiv ist mit dem Gegenstand, mit dem es in Berührung kommt. Schwimmen oder nicht schwimmen, lautet die Frage, denn was im Wasser bis auf den Grund verschwindet, konnte sich nicht im Medium Wasser halten, d. h. nicht schwimmen. Schiffe, die navigationsunfähig werden, versinken und verlieren dadurch ihren nautischen Zweck, was bedeutet: Wer sich durch Körpertechnik im Wasser hält, dem bescheinigt es nach Archimedes gravitatische Gnade, die Auftriebskraft des Wassers und die Dichte des Körpers halten der Erdanziehung stand. Beim Schwimmen gleicht der Auftrieb das Körpergewicht nahezu aus, zwischen dem Schwimmenden und dem Wasser wird eine Äquivalenz wahrgenommen. Auf ähnliche Weise verhält sich auch Heiner Müller, der den zu

<sup>255</sup> Zur Entstehungszeit der Erzählung war diese Trennung noch dominanter als heute. Vgl. z. B. Hartmann/Janich 1998, Peters 2015.

<sup>256</sup> „To understand media, we should not start on land, but at sea“. Peters 2015: 53.

Anfang seltsamen Handelsgesellschaftsinteressenten zurückhaltend aufnimmt, um ihn nach der Bekanntschaft mit den diversen Wasserquellen als einen Gleichwertigen zu erkennen. Kluge arbeitet in seinen Text hydro-poetische Vorstellungen von Austausch und Gemeinschaftlichkeit ein.

Wasser ist als Naturstoff omnipräsent und als alltäglicher Hygiene- oder Nahrungsartikel so vertraut, dass man seine Vielfalt schnell übersieht. „Das Projekt Quellwasser“ sensibilisiert eben dafür und Referenzen dieser Vielfalt auf der inhaltlichen Ebene bedecken den Text in Analogie zu planetarischen Wasservorkommen zu über 50 Prozent. Das Grundwasser aus Baden-Baden wird mit zu erforschenden babylonischen Kanalsystemen verglichen, Transportwege von Tiefwasser in Form von Schläuchen oder auch das besondere H<sub>2</sub>O-20 werden in ein Verhältnis zu mitteleuropäischen Wasserarten gestellt. Wasser wird überdies qualitativ differenziert: Wasservorräte in Asien haben eine besondere Qualität, das aus Mitteleuropa ist heilig und das aus Afrika geheimnisvoll gehaltreich. Das urzeitliche Wasser, das sich in Seen unterhalb der Sahara befindet, ist nicht nur ein physiologisches Wundermittel, sondern die Beförderung der Seen durch eine gewaltige Ingenieursleistung würde Nordafrikas Klima ändern. In diesem Ur-Wasser wären bislang noch nicht klassifizierte Kleinstlebewesen auffindbar, so der Geschäftsmann.

Während die Subsaharaseen von den geologischen Becken getragen werden, dienen spiegelbildlich Reagenzgläser als kleinstes und beförderungsfähiges Speichermedium für Wasser. In der Erzählung besetzen im wahrsten Sinne des Wortes mehrere solcher Infrastrukturen eine Schlüsselstelle. Neben den Wasserseen sind dies Zisternen, mesopotamische Kanalsysteme, Tiefwasserschläuche und Wasseraggregatzustände. Diese technischen Infrastrukturen werden durch politische Infrastrukturen des ehemaligen Ostblocks und der Nazizeit parallelisiert, denn der Informationsfluss über das Wasser zwischen Behörden und Militärverbänden gleicht ebenfalls einer unterirdischen Geheimoperation. Das jeweilige Wissen über die mysteriösen Wasservorräte unter der Erde werden wiederum aus Speichermedien generiert, die im Text vom Geschäftsmann miteinander verschaltet werden: Unterlagen der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, aus Laboraufzeichnungen, Stasi-Berichten und unbekanntem Papier der drei Achsenmächte (Deutschland, Italien, Japan). Das Subsaharaseeprojekt geht sogar so weit, dass das tatsächlich 1978 in Libyen durch einen Hubschrauberabsturz zu Tode gekommene reale DDR-Politbüromitglied Werner Lamberz damit in Verbindung gebracht wird. Der im Text mit einem „t“

geschriebene „Lambertz“ wird hierbei mit einer vom Strukturalismus inspirierten Verfremdungsweise bedacht<sup>257</sup>; durch die Zufügung des Buchstabens „t“ durch den Erzähler/Autor wird die Äquivalenz zwischen dem realen SED-Mitglied Lamberz und der fiktiven Figur Lambertz sanft veruneindet. Diese beiden Infrastrukturen, die hydrologischen und die politischen, ordnet Kluge thematisch als Anadiplose an, als Verdoppelung zwei sich ergänzender Prozesse. Die Analogie, dass Daten im Informationsfluss das neue Öl des 21. Jahrhunderts seien<sup>258</sup>, erinnert an das Liquiditätsgebot, dass Daten mit anderen Flüssigkeiten wie Öl oder Wasser vergleichbar sein sollen. Im „Projekt Quellwasser“ ergänzen sich beide nicht nur, sondern vermengen auch die zwei Bereiche der Natur und Kultur miteinander.

Auf einer letzten Ebene baut Kluge deutlich poetische Anschlüsse an die Infrastrukturen ein. Heiner Müllers Befinden bildet in der Erzählung ein Leitmotiv, dass ein Scharnier zwischen den politischen und natürlichen Infrastrukturen bildet und somit einen Kreislauf zulässt. Von den Toten (der Schlachtfelder) zurückgekehrt, endet Müllers Leben – tatsächlich – einen Monat nach der Hotelbegegnung am 30.12.1995. Kluge erlaubt sich hier eine biographische Finte mit der Angabe des 31.12. in der Fußnote zum Tod Müllers im Text, wodurch der reale Autor Heiner Müller zu einer Als-ob Heiner Müller-Figur wird, der Abstand aber zwischen dem wirklichen und dem Kluge-Müller mit der Verschiebung des Todestags um einen Tag denkbar schmal ist. Mit diesem kleinen Kunstgriff, der spiegelbildlich zu Lamberz/Lambertz steht, bleiben die Grenzen zwischen einem realen Heiner Müller und dem fiktiven Heiner Müller in der Geschichte – fließend.

Dieser semi-fiktive Heiner Müller lebt wiederum nur noch von Energiereserven, die die Schulmedizin überfordern. Sein Bedürfnis nach Brei erinnert an Kleinkinder, ganz in dem Sinne, dass sich der Kreis des Lebens am Ende in einer diachronen Spiegelung schließt. Alte werden wieder zu Kindern.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> Dazu Terry Eagleton in einer mittlerweile klassischen Literatureinführung: „Saussure vertritt, wie der Leser/die Leserin sich erinnern wird, die Ansicht, dass sprachliche Bedeutungen einfach von Unterschieden abhängen. ›Tier‹ bedeutet ›Tier‹, weil es eben nicht ›Bier‹ oder ›Tief‹ heißt.“ Eagleton 1997: 110.

<sup>258</sup> Vgl. auch <https://www.iwkoeln.de/presse/in-den-medien/beitrag/christian-rusche-sind-daten-das-neue-oel.html>. [Stand: 28.09.2019].

<sup>259</sup> Zwei filmische Produktionen in jüngerer Zeit haben sich dieses Motivs angenommen: *The curious case of Benjamin Button* (2008) zeigt eine Umdrehung der Natalitätsprämisse, denn der Hauptcharakter wird als Babygeis geboren und verjüngt sich äußerlich, während der altert, um kurz vor dem Ende seines Lebens als schweraltes Baby in den Armen seiner Frau zu sterben. Die französische Serie *Ad Vitam* (2018) spielt in einer nahen Zukunft, in der allerdings die Menschen aufgrund einer maschinellen Lebenserweiterung nicht mehr sterben können und

Bemerkenswert an der Darstellung Müllers ist, dass er im gesamten Text passiv ist. Er will Brei, sitzt in einer Hotelbar, wartet, wird mit einem Vortrag überwältigt, hört zu, erwidert aber wenig. Im Fluss der Informationen über das Wasser entsteht bei Müller aber: „VORSTELLUNGSKRAFT“ (Kluge 2000IIa: 1009), das innere Kino Müllers wird aktiviert. Sich in der Mitte der Erzählung befindend, strahlt das Wort zu allen Seiten aus. Vorstellungskraft reiht sich als Phänomen in das Unterirdische ein, weil keine kognitionswissenschaftliche Untersuchung bislang vollends erklären kann, was sie ist und woher sie kommt. Vorstellungskraft, bei Kluge auch als Phantasietätigkeit oder Einbildungskraft bezeichnet, ist eine Eigenschaft, die keinem Zentralorgan, außer dem komplexen Gehirn, zugeordnet werden kann. Sie stellt aber zugleich ein offenes und geschlossenes Psychomedium dar. Offen in ihren schier unerschöpflichen Möglichkeiten, geschlossen in ihrer Protesthaltung, eine nicht akzeptable Wirklichkeit in Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit zu gestalten. Kluge hat keine sentimentale und nur kognitiv-kreative Phantasie im Sinn (eine, die beim Erfinden von Geschichten, beim Komponieren oder beim Werbetexten „sprüht“), sondern eine, die sich in den alltäglichen Einzelhandlungen unter Einfluss der Bedürfnisgröße materialisiert:

„Wichtig ist, dass die Phantasie in dreifachem Sinne auf eine konkrete Situation sich bezieht: die konkrete Situation der Wunschestehung, die konkrete Situation des verarbeitenden aktuellen Eindrucks und die konkret vorgestellte Situation der Wunscherfüllung“ (Kluge 1972: 70)

Der hier erwähnte Wunsch ist kein weihnachtlicher oder einer nach dem Weltfrieden, sondern des handelnden Gelingens zwischen Individuen und Wirklichkeit. Die Phantasietätigkeit, wie sie Kluge versteht, ist in seinen eigenen Worten „der Organisator der Vermittlung, also der Arbeitsprozess, über den sich Triebstruktur, Bewusstsein und Außenwelt miteinander verbinden“ (ebd.: 73). Für die drei letzten könnte man auch sagen: Das Unbewusste, der Geist/die Kognition und die Wirklichkeit, die über Medien prozessiert werden. Die Großschreibung des Worts „Vorstellungskraft“ weckt durch Majuskeldifferenz Interesse an dem Begriff. Was die Menschen antreibt, sich sowohl zur als auch gegen die Wirklichkeit zu entscheiden, ist die Phantasietätigkeit. Heiner Müller zeigt Reste davon in der Verhandlung mit dem Geschäftsmann. Christian Schulte

ewig leben (und daher die Geburtenraten extrem kontrollieren). Zum Zeitvertreib lässt die Oberschicht sich dann in öffentlichen Experimenten vorführen, wie ein künstlich stark beschleunigter Alterungsprozess bis hin zu einem embryonal gekrümmten Wesen aussehen könnte.

unterstreicht hierzu: „Das, was aus der Wirklichkeit herausgedrängt wird durch die normative Kraft des Faktischen, arbeitet im Bereich der Phantasie weiter. Daher ist Realismus immer auch auf die Fiktion angewiesen.“<sup>260</sup> Auf Müller bezogen bedeutet dies: Müller wurde trotz seines schlechten körperlichen Zustands durch die Wassergeschichte der Wirklichkeit wieder so nahegebracht, dass ihn ihm die Phantasietätigkeit reaktiviert werden konnte. Daher auch der Wille, ein paar Ideen in Form von Gedichten – dieser sehr anspruchsvollen kleinen Form der Literatur – dem Handelsunternehmen hinzufügen zu wollen. Ermöglicht wird dieser Kontakt zwischen der Wirklichkeit und Heiner Müller überhaupt erst durch Nachrichten zu dem Urnaturstoff Wasser, die Müllers Gegenfigur, Prof. Dr. Wilde dem Dramatiker schildert.

Wilde, das ist ein Name, der im Kluge-Kosmos einen nicht unbedeutenden Wert innehat. In der Rede *Rede über das eigene Land: Deutschland* informiert Kluge über eine Persönlichkeit aus seiner Kindheit, die als Reinigungskraft in der Arztpraxis des Vaters diente:

„Ich komme zu Frau ANNA WILDE in Halberstadt. Diese Frau war in den dreißiger Jahren für die Reinigung der Arztpraxis meines Vaters zuständig. (...) Für mich bedeutete diese Frau, Mutter meines besten Freundes, dass ich, wenn es um unanständige oder schwierige Dinge ging, die in unserer Familie nicht besprochen werden konnten, *sie* fragte.“ (Kluge 2004: 69f.)

Was Anna Wilde in einem Büchlein mit Kluges Reden (vgl. Kluge 2004) in eine Reihe mit Immanuel Kant und Sigmund Freud, aber auch Kleist, Büchner und Fontane rückt, ist kein aufsehenerregendes Werk, sondern ihre Verkörperung von, um einen Begriff von Ottmar Ette zu verschmelzen, „Überzusammenlebenswissen“ (Ette 2004 und 2010). Dies drückt sich bei Anna Wilde wie folgt aus:

„Ihre Kinder wären in der alten Klassengesellschaft in die Halbkriminalität gedrückt worden, Halberstädter Klauer. Das ist eine reine Verteilungsfrage der Schulbildung. Es kam aber nach 1946 alles anders. Die Söhne besuchten die Arbeiter- und Bauern-Fakultät in Halle, erhielten akademische Grade. Der eine wurde stellvertretender Oberbürgermeister von Leipzig, der andere ist ein hoher Kader in einem technischen Kombinat und wird wohl Minister werden. (...) Die Töchter dagegen gingen in den Westen, haben Chefärzte geheiratet. Zu Hause in Halberstadt sitzt Frau Wilde, hat ihren Irrläufer von Mann

<sup>260</sup> <https://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/arbeitsbuecher-fuer-die-phantasie.html>. [Stand: 28.09.2019]

inzwischen zu Haus, weil das Abenteuerum sich beim Älterwerden legt. Lange Jahre war sie Chefin der Kantine VEB-Plaste. Auch jetzt noch, ohne Verpflichtungen, sie ist ja pensioniert, hilft sie aus, und dass dies ihre Nachfolgerin nicht stört, darin liegt das kooperative Geschick. Nach der Abwäsche sitzen diese Frauen in der Kantinensektion der Brigade Plaste und tauschen aus; alles, was ich über assoziative Montage, kugelförmige Dramaturgie weiß, kann ich dort beobachten (in sich zurückkehrenden Dialog, Polylog, Dialog, bei dem man nicht zuhören muss und trotzdem alles versteht)“ (Kluge 2004: 70)

Diese Lebensbejahung und Kommunikationstechnik von Anna Wilde schätzt Kluge. Fernab von Intellektualität oder von der Romantik kleiner Leute besitzt diese Frau das Außergewöhnliche im Alltäglichen. Anna Wilde ist dabei eine Stellevertreterin für die vielen anderen unglamourösen Lebenskünstler. In seiner Rede porträtiert Kluge Anna Wilde am Ende dann als Speichermedium für das Unvorstellbare:

„Die Bausteine, aus denen diese Frau, die ich bewundere, gebaut ist, sind 4 Milliarden Jahre alt. Sie trägt eine Bibliothek von 20 Millionen Bänden, jeder etwa 500 Seiten stark, mit sich, auch wenn sie nicht alles davon in jedem Augenblick nutzt; dafür sind ihre Kenntnisse, anders als bei Bibliotheken, griffbereit für die konkrete Situation und zwar in dem Ton, in dem Eulenspiegel auf die Frage der Gelehrten antwortet“ (ebd. 70f.).

Kluge transzendiert eine einzelne Putzfrau und Arbeiterin auf diese Weise zum Symbol eines umfassenden Weltwissens, die zur Repräsentantin von materiellen und immateriellen Medienformen wird.<sup>261</sup> Die Figur der Anna Wilde erscheint als ein episches Sammelsurium an Informationen, die in ihrer Abrufbarkeit lebendiger sind als deren bloße Aufbewahrungsorte. Ähnlich den geologischen Archiven der Wasservorräte im „Projekt Quellwasser“ verstecken sich auch im Individuum uralte Energiereserven, einige davon so gehaltvoll wie das durststillende Wunderwasser aus den Sahara-Altseen. Die Analogie von Wasser und physischen Kanalsystemen legt nahe, dass hier Makro- und Mikro gleichgesetzt werden. Nicht Mensch oder Welt, sondern Mensch *und* Welt ist das Leitmotiv, das im Quellwasser-Text steckt. Es sind auch diese Kräfte, die den

<sup>261</sup> Man könnte Anna Wilde zudem als eine Verkörperung der proletarischen Öffentlichkeit betrachten.

dem Sterben nahen Heiner Müller nochmal aufleben lassen – und trotz seiner Schwäche bis 5 Uhr morgens mit Herrn Wilde sprechen ließen.<sup>262</sup>

In dieser Hinsicht bildet der Epilog des Quellwasser-Textes eine Bestätigung der Miniaturform von Kulturtechnik und Kollektiv – in Form einer kurzen, im Tonfall sachlichen gehaltenen Miniatur, die dem Matrjoschka-Prinzip nach eine Kommentarminiatur in einer und auf die vorausgegangene Erzählminiatur ist:

„Wenn das Poetische ein Einsammelvorgang ist wie die Beeren- und Kräutersuche, dann zeigt sich die Qualität des Poetischen in der Zähigkeit, Vollständigkeit, Hartnäckigkeit und Leidenschaft der Suche. Es geht um ein Sich-selbst-zwar-vollständig-oder-fast-vollständig-Einsammeln. Eine schwer lesbare Handskizze dazu ist Müller letztes Werk“ (Kluge 2000IIa: 1010).

Der rhetorisch zur Gruppe der Hyperbata gehörige und durch Gedankenstriche angezeigte Akt des Einsammelns illustriert die Hartnäckigkeit und Vollständigkeit einer solchen Poetik. Die Beeren und Kräuter verweisen auf die Dialektik (der süße Geschmack der Beeren und das herzhaft-bittere von Kräutern) der Einzelgeschichten, aus denen Kluges Geschichten sich zusammensetzen; das Sammeln selber benötigt Charaktereigenschaften, wobei der Chiasmus von Zähigkeit und Hartnäckigkeit Kluges Widerstandstheorie gegen eine erbarmungslose Wirklichkeit, Vollständigkeit und Leidenschaft das Sammlerethos darstellt. Wenn dies alles auf den Punkt zusammenkommt, dann ergeben sich aus Kollektiven Identitäten.

Die Zeichnung, die sich unter der Erzählung als Bildmedium findet, vereint die beiden Aggregatzustände des Wirklichen. Der Tiger, der für Vitalität und Eleganz<sup>263</sup> ebenso steht wie für unkontrollierbare Kraft und Gefahr hat sich auf der Zeichnung in einer einfachen Strohhütte einen Säugling aus der Wiege geschnappt, dessen, so ist anzunehmen, Mutter völlig verängstigt versucht, sich halb versteckend auf dem Boden vor dem Raubtier wegzudrehen.<sup>264</sup> Die Szene stellt einen plötzlichen Einbruch einer grausamen Wirklichkeit in einen

<sup>262</sup> Aus Sicht der Genderwissenschaften ist die Frage nach der „Umwandlung“ von Frau Wilde in Herr Wilde in dem Text eine berechtigte Frage. Zwar kann ich Kluge hier auf künstlerische Freiheit berufen, andererseits ist mit der Kenntnis des Namens Wilde und dem biographischen Hintergrund Kluges auch die Frage legitim, warum der Wasserwissenschaftler nicht auch eine weibliche Person sein kann.

<sup>263</sup> Dementsprechend hat ein Mineralölkonzern vor einigen Jahren mit dem Tiger und dem Spruch „Pack den Tiger in den Tank“ geworben. Ebenso prägt der Tiger ein Produkt eines Herstellers von überzuckerten Frühstückscerealien.

<sup>264</sup> Die Reaktion ruft Müller vielzitierten Satz „Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit“ in Erinnerung: Frankfurter Rundschau 22.05.1993 (Literaturbeilage).

Augenblick von höchster Nähe und Schutzbedürfnis (Mutter-Kind-Beziehung) dar. Die Zeichnung skizziert Kluges Ansicht, dass das menschliche Urvertrauen eine nützliche Chimäre für den Menschen ist. Kluge streitet die Existenz des Urvertrauens nicht ab, aber er sieht es auch nicht als metaphysische Größe an. Das Urvertrauen ist ein Mittel der Evolution, das biosoziologisch das Überleben von menschlichen Organismen gewährleistet. Urvertrauen existiert an der Schnittstelle von Medium und Kulturtechnik innerhalb der klugeschen Erfahrungssemantik: Als zellulär-biochemisches und zugleich emotional-immaterielles Medium hat es sich zur Erhaltung des Individuums und der Sozialität von Gruppen evolutiv herausgebildet; als vorhandene Eigenschaft ist Urvertrauen die Grundvoraussetzung, die den Kulturtechniken der gemeinschaftlichen Bindungsfähigkeit vorausgeht. Von allen Gefühlen ist das Urvertrauen eines der elementarsten – so elementar wie Wasser.

Der Titel der Geschichte bildet nicht zuletzt ein Motiv medialer Bindungsfähigkeit, in der sich Wasser und Gefühle verschränken. Wasser gehört chemisch zu den bindungsfähigsten Stoffen, die es auf dem Planeten gibt und Wasser kommt in allen drei Aggregatzustände – flüssig, fest und gasförmig – vor, es ist somit hyperadaptiv. In ökologischen Systemen wird Wasser mit dem „Leben“ gleichgesetzt. Ohne Wasser wüsste man nicht, welche weiteren Aggregate von schleimig über glitschig bis zu matschig es gibt (vgl. Böhme 1988: 13). Farblos kann es jede Farbe annehmen. Man kann sich seine gewaltige Kraft vorstellen, die in Form von Tsunamikatastrophen bittere Realität werden. Tiefe Täler und Endmoränen wurden in Urzeiten durch glaziale Serien in die Erde hineingeritzt, so wie ein Stab oder ein Stift etwas in die Erde oder auf Papier ritzt. Die Verbindungskraft des Wassers umfasst nahezu alles: Sie verrichtet an Staudämmen, Kläranlagen und Mühlen ihre Arbeit und bringt verschiedenste Metiers zur Arbeit: „eine Kooperation verschiedenster Wissenschaftler [...]: Wasserbautechniker und Hygieniker, Chemiker und Biologen, Mediziner und Ökologen“ (ebd.: 8). Nicht zu vergessen Hafenbeschäftigte, Seeleute und Poeten: Allein die abendländische Literatur ist ohne Wasser schwer denkbar.<sup>265</sup> Ohne Wasser und ohne Gefühle gibt es keine Verbindungen und Beziehungen von einzelnen Dingen zu Kollektiven. Die zunächst kurios wirkende Bildmontage produziert auf engem narrativem Raum insofern Kontinuität (vgl. Ekardt 2018:

<sup>265</sup> Auszugsweise: Odysseus und die Argonauten, Kolumbus' Bordbuch, Schillers *Bürgschaft*, Baudelaires *Albatros*, Melvilles *Moby Dick*, die Romane Joseph Conrads, Rosamunde Pilchers Bücher ohne die Küstenpittoresken Cornwalls, Frank Schätzing's *Der Schwarm*.

290), dass sowohl das Wasser als auch das Urvertrauen Basiselemente des Überlebens sind.

Wasser ist in vielerlei Hinsicht ein *master medium*, das in seiner Ganzheit, ähnlich dem Urvertrauen, schwer zu (be)greifen ist. Aber Wasser ist zu elementar als dass man nicht darauf zurückgreifen würde. Vor allem, weil Wasser die Differenz von Subjekt und Objekt bis zum Äußersten verringert, so wie Gefühle die Erstunterscheidung von heiß und kalt prozessieren. Schwimmende Objekte z. B. nimmt das Wasser zur Gänze in sich auf. Die Kulturtechnik des Schwimmens, die bereits im Mutterleib „praktiziert“ wird, ist nur im Wasser erlernbar:

„Ein Lehrer erklärt das Schwimmen. Davon lerne ich es aber nicht so weit, dass ich sagen könnte: Ich kann schwimmen. Man muss ins Wasser, und je nach Veranlagung, Vertrauen zum Lehrer, Vorerfahrung mit dem Wasser, den Umständen der ersten Schwimmstunde und anderen Momenten lernt es einer schneller oder langsamer. Auf dem Weg nach Hause teilen sich Kinder ihre unmittelbaren Schwimmerfahrungen mit. Jetzt tauschen sie sich über das Medium der Sprache (auch der Körpersprache) aus, unmittelbare Erfahrungen vernetzen sich, es entsteht interessierte Öffentlichkeit. Die Form dieses Austausches ist die von (kleinen) Geschichten: was geschah, als ich zum ersten Mal im Wasser keinen Boden unter den Füßen hatte.“ (Stollmann 2007: 178)

Das gilt ebenso für das Navigieren von Wasserfahrzeugen, man lernt die korrekte Handhabung erst auf dem Wasser, auch wenn die Simulation an Land zur Vorbereitung helfen kann. Tatsache ist, dass das Fluidum des Wassers, das Subjektive und das Objektive so selbstverständlich durchquert und bespielt<sup>266</sup>, dass es verständlicherweise ein bestimmendes Motiv mit medialen Eigenschaften bei Kluge ist. In seiner Hydropoetik stellt das Quellwasser als unterirdische und schadstofffreie Wasserressource die ideale Metapher für Kluge dar, weil es den Unterschied zwischen Mensch und Ding, Individuum und Außenwelt komplett verflüssigt. So wie beim Menschen die nicht sichtbaren Kräfte der unterirdische Rohstoff für den Antirealismus sind, so ist das Quellwasser, wie auch das Urvertrauen, der unsichtbare Energierohstoff der Welt. In Kluges favorisiertem Gesprächsgefährten Heiner Müller fließen diese Bedeutungen im „Projekt Quellwasser“ schließlich figural zusammen.<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Nicht nur besteht der Mensch zu großen Teilen aus Wasser, sondern es ist auch außerhalb von ihm allgegenwärtig, ob als Trink- oder Meerwasser, Wolken oder Eis, Nebel Schnee, Hagel oder Regen.

<sup>267</sup> Vgl. zur Allgegenwart des Wassers auch die Geschichte „Die Metamorphosen des Ovid“ in Das fünfte Buch (Kluge 2012: 342ff.). Kluge und Müller haben für die dctp-Arbeiten Kluge

eine ganze Reihe von Gesprächen geführt, die Kluge dann, teilweise bearbeitet, später in Buchform herausbrachte. Vgl. Galli 2006.

## 5. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSS

Von Kulturtechniken und Kollektiven, von deren Auftreten im Werk Alexander Kluges zu sprechen und ihnen ein Gewicht zuzuschreiben, das den Lesarten der Kritischen Theorie und der Medialität eine neue, kulturtechnische hinzufügt, dient der Erweiterung einer Kluge-Exegese, die neben der Kritischen Theorie noch andere Stimmen hörbar machen will. Inwiefern eine Verbindung von Kluges poetischem und theoretischem Schaffen (Textilia und Theoros) mit Kollektiven und Kulturtechniken (Theorie) gerechtfertigt und gelungen ist, war es Aufgabe dieser Arbeit zu zeigen. Was die Wahl dieser Methodik betrifft, ist dies auch ein Plädoyer für Pluralität und „Lücken“<sup>268</sup> in den Fangnetzen wissenschaftlicher Schreibwerften. Hätte man die fast ausschließlich maskulin geprägte Philologie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach Queer- oder Gender-Studies gefragt oder den Vertretern eines New Criticism offenbart, dass ihr werkimmanenter, formalistischer Zugang zu literarischen Werken durch den New Historicism wieder rekulturalisiert und -historisiert wird, wäre die Reaktion wahrscheinlich reserviert bis ablehnend ausgefallen. Statt einer leittheoriesättigten Widerspruchsfreiheit ist in den Literaturwissenschaften das synchrone Nebeneinander von Lektüren, die sich diachron überlagern oder abwechseln, längst Normalität. Eines der Kennzeichen für die Wahl einer Philologie der Kulturtechniken ist die Begrifflichkeit, die die innere Kohärenz einer solchen Wahl bestimmt.<sup>269</sup>

### 5.1. Terminologie

Begriffe wie Kulturtechnik, Kollektive und (Gesamt)arbeit operieren mit konnotativer Offenheit. Ihre Einordnung in ein Umfeld aus Kultur- und Kollektivtheorie dient dazu, sie für eine orientierende Lektüre zu schärfen. Um Kollektive für Kulturtechniken sichtbar zu machen, ging es darum, die

<sup>268</sup> So einer der Titel von Kluge Hauptwerken (vgl. Kluge 2005a). Gemeint sind damit Differenzen, Unterscheidungsvermögen, Kritikpotential.

<sup>269</sup> Kulturtechnologischer Analysen sind selbstverständlich nur eine von vielen Möglichkeiten des Lesens der Werke Kluges. Neben dem bereits erwähnten, immer noch die Diskussion dominierende Kritische Theorie bieten Kluges transhistorische Überlegungen verschiedene Anknüpfungspunkte mit anderen literaturwissenschaftlichen Theorien, z.B. mit dem New Historicism lesen. Kluges differenztheoretischen Überlegungen öffnen sich dekonstruktivistischen Lektüren. Ein Distant Reading im Sinne Franco Morettis wurde bereits an Kluge praktiziert (vgl. Martens 2014). Seine kurze Form der Erzählung wäre ein Fall für die Narratologie und Multiperspektivität. Die hier vorgestellte Lesart hat ausgewählte Teile des Werks Alexander Kluges in einer medientheoretischen Lesart verortet. Kluges Schaffen ist so komplex und vielgestaltig, dass es verschiedene Herangehensweise einfordert.

kulturtheoretischen Aspekte der ersten für die zweiten offenzulegen. Man kann weder Kollektive noch Kulturtechniken voneinander isoliert denken, weil Kultur in der Lebenswelt ein Kollektivsingular ist.

Klaus P. Hansen, Ernst Cassirer, John Searle und Jan Assmann bieten mit ihren Schriften einen theoretischen Querschnitt von Kultur und Kollektiv als Zugang zu einer Erörterung von Kulturtechniken. Während Hansen Kollektive als Träger kultureller Erscheinungsformen systematisch beschreibt, entwickelt Cassirer einen für das 20. Jahrhundert maßstabsetzenden Kulturbegriff. Kultur kann vulgärcassirerisch als das, was Menschen erst damit und dann daraus machen, gefasst werden. Der Mensch und seine Neigung zur Vergemeinschaftung ist nur dann zu verstehen, wenn man vorab das *worldmaking* als immanentes menschliches Tun begreift. Sprache, Kunst, Mythos oder Wissenschaft sind die Reflexionsmedien für dieses Begreifen. Searles Sozialtheorie nimmt wiederum von allen Kollektivtheorien am wenigsten direkt Bezug auf Kulturtechniken, versteht Gesellschaft aber als ein Produkt genormter Sprech- und Sprachtechniken, die durch kollektive Legitimation die Dinge Wirklichkeit werden lässt, die man z. B. als „Amerika“ oder „Debattierclub“ (an)erkennt. Auf diese Metaebene der kulturinternen Vergegenwärtigung spielt schließlich Jan Assmann mit dem kulturellen Gedächtnis an. Ein kollektiver Erinnerungsraum ist erst abrufbar, wenn es vorher Handlungen gab, die eine spätere Erinnerung ermöglichen. Erinnerung ist notwendigerweise kollektiv und das Kollektiv kann sich als ein solches wahrnehmen, weil es gemeinsame Erinnerungen teilt.<sup>270</sup>

Um die Organisation von Kollektiven nachvollziehbar zu machen, ist ein Verständnis von Kulturtechniken unerlässlich. Timo Skrandies' Frage, was Arbeit aus uns machte, als wir sie machten (vgl. Skrandies 2014: 337), kann reformuliert werden: was Kulturtechniken aus uns machten, als wir sie machten. Die Form der Wechselbeziehung ist eine grundlegende Eigenschaft von Kulturtechniken. Als ein „multi-layered term“ (Winthrop-Young 2013: 4) verschmelzen in den Kulturtechniken Disziplinen wie Anthropologie, Philosophie, Soziologie, Literatur- und Medientheorie. Ausgehend davon, dass die *techné* eine für das menschliche Dasein in der Welt unabdingbare Voraussetzung ist, führen

<sup>270</sup> Dass Kollektive nicht ontologisch auf ein wie auch immer geartetes Wesen, sei es „Volk“, „Blut“, „Boden“ oder „Arbeit“, zurückzuführen, sondern in der Folge Cassirers menschliche Erzeugnisse sind, steht für Assmann außer Frage. Assmann und seine Frau Aleida haben 2018 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels erhalten. In ihrer Rede entfalten sie den Gedanken einer *Res publica litteraria* und halten ein humanistisches Plädoyer für Öffentlichkeit und Gemeinschaft auf dem Fundament von Kultur und Bildung. Vgl. <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/1244997/>, [Stand: 28.09.2019].

Kulturtechniken den Medienbegriff eng bei sich, der zwischen einer für das westliche Denken unauflösbaren Subjekt-Objekt-Beziehung vermittelt. Zeichensysteme von Graffiti bis zu Zahlenwerken, instrumentelle Verfahren, körperliche Veranlagungen und Umweltkontakt basieren auf solch einem wissenden Können, das in Gestalt einer Vielzahl von Kulturen in Erscheinung tritt. Kulturtechniken erzeugen sowohl vertikale (zeitliche) als auch horizontale (räumliche) Strukturen und sind zugleich an deren Umwandlung beteiligt. Sie sind, grundlegend auf Dynamik und Prozessualität ausgelegt. Das menschliche Arbeitsvermögen steht in diesem Sinne stellvertretend für das Arsenal menschlichen Könnens in den Arbeiten Kluges.

## **5.2. Kluge**

In Alexander Kluges Werk finden Kulturtechniken nicht nur inhaltlich eine deutliche Ausprägung, sondern sein Werk generiert sich auch aus denselben. Kluges Werk baut auf ein kooperatives Netzwerk von Autorschaft auf, das sich eines reichen Medieninventars bedient, um innerhalb einer Spannung von subjektiven und objektiven Wechselbeziehungen die sozialen und individuellen Dynamiken auszuloten, die aus historischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Zuständen erwachsen. So hybrid wie Kluges Werk ist – es bewegt sich zwischen verschiedenen Narrativen, nutzt Bild- und Audiomedien ebenso wie (auto)biographische Erzählweisen, digitale Kanäle werden gleichermaßen bespielt wie analoge, die Dichte an literarischen Figuren dürfte zu einer höchsten der deutschsprachigen Literatur zählen, es nimmt kontinuierlich verschiedene moderne Denkrichtungen auf und nimmt doch immer wieder Bezug zur Kritischen Theorie und etlichen anderen Wissensbereichen – ist auch der Begriff der Arbeit in seinem Werk. Eine kulturtechnische Lesart von Arbeit ermöglicht ein differenzierteres Verständnis der Netzwerkästhetik in Kluges Werk, die sich in einem zweiten Schritt noch auf den Begriff der Gesamtarbeit samt ihres politischen Potentials erweitern lässt.<sup>271</sup> Die kollektiv gemachten kulturtechnischen Leistungen eines immer subjektiv-objektiven Weltverhältnisses

<sup>271</sup> Man könnte Kluges ästhetische Verfahren mit dem Kunstwort der Arachnoesis beschreiben, einem "geistreichen Verweben von Stoffen aus Geschichte und Gegenwart (...) als Montagepraxis von Intertextualität und -medialität, Genrehopping und dem Recycling von Selbst- und Fremdzitaten in Form des zusammengestellten Konvoluts" (Grimstein 2015: 62). Der Erkenntniseffekt wird dabei durch den hohen Grad der Aktivierung des Rezipienten erreicht.

gehen nicht nur in der Gesamtarbeit auf, sondern verwandeln umgekehrt die Kulturtechniken zu Werkzeugen politischer Erkenntnis von Kollektiven.

Alexander Kluges Credo als „Öffentlichkeitsmacher“ (Kluge 2017f: 71) wird von einem umfassenden Bildungsbewusstsein getragen, das einen Denkauftrag an verschiedene Rezeptionsgruppen im Sinne der Aufklärung formuliert. Der Wortschmied Kluge arbeitet dabei ebenso als Medienschmied. Er baut sein Medienverständnis um den Begriff der Erfahrung herum auf, die in unmittelbare und mittelbare Erfahrung unterschieden wird. Mittelbare Erfahrungen werden durch klassische Medien gemacht – Bücher, Boten, Kommunikationsapparate. Dagegen setzt Kluge eine unmittelbare, nicht mediale Erfahrung, die aus der Perspektive der aktuellen Kulturtechnikforschung um Körpertechniken – was die Kognition einschließt – ergänzt werden muss. Erfahrungen werden stets medial vermittelt, ob materiell oder immateriell. Kluges jüngste Arbeiten zur Alphabetisierung wie auch die Darstellung von Erfahrung in seinen Geschichten legen eine Erweiterung des Erfahrungs- und Medienbegriffs in seinem Schaffen nahe.

Um Kulturtechniken in seinem Werk sichtbar zu machen, bedient sich Kluge verschiedener Motive, darunter urbaner Architektonik, Ausstellungen, Arbeit und Wasser. Urbanisation, Bauwerke, Naturanlagen sind kollektive Leistungen, die Zivilisation ermöglichen und zu politischen, sozialen und kulturellen Einheiten differenzieren. Sie stellen die menschlichen Fähigkeiten der Kombination von Wissen, Kreativität und Tun aus, die sich zu dem entwickeln, was in der Dynamik des Umweltaustauschs möglich ist. Exemplarisch für das Subjekt-Objekt-Verhältnis von Mensch und Außenwelt stehen bei Kluge Arbeit und Wasser. Als zivilisatorische Schlüsselkategorie reicht Arbeit alias Kulturtechnik in seinem Werk von der metaphorischen Rede einer Gartenbewässerung als im weiten Sinne Bildungsvorgang des Menschen, über in Sirenenchören angelegten Fragen nach der (technologischen) Zukunft des Menschen bis zu einem als Allegorie auf Poetizität lesbaren Quellwassertext. Wasser wiederum ist das Medium, dass das Verweben und Ineinandergreifen seiner Erscheinungsweisen in allen Aggregatzuständen bis zur Extreme symbolisiert, es sei denn, es wird durch spezielle chemische Verfahren (Wasserelektrolyse) in ihre Einzelstoffe getrennt. Als ein vom Menschen unabhängiger Naturstoff veranschaulicht Wasser die Umweltbedingtheit des Menschen: Überlebenssichernd und zivilisationsetablierend gibt sich im menschlichen Umgang mit den unterschiedlichen Phänotypen des Wassers im besonderen Maße seine *techné* zu

erkennen. Aus der Arbeit wiederum, verstanden als aus der *cultura* entsprungener Performanz, gehen die Energien eines „in- der-Welt-seins“ (Heidegger) gestaltend hervor. Die zwei Grundpfeiler der Kulturtechniken, *cultura* und *techné* erhalten in der Gesamtarbeit ihre anschauliche Gestalt.<sup>272</sup>

### 5.3. Revision

Texte, Techniken, Medien, Kultur, Film, Theorie, Ausstellungen, Aufklärung, Arbeit, Gesamtarbeit: Die Dichte an Konzepten kann einen hermeneutischen Überdruß bewirken (vgl. Schulze 2017: 314), das Auslegen von Kluges Werk anhand dieser Methoden kann auf ihre Plausibilität hin befragt werden. An der Produktion von neuen Diskursen und Texten sind auch die Medientheorien und Kulturtechniken nicht unbeteiligt. Die gegenwärtige Popularität medientheoretischer Ansätze in den Geisteswissenschaften kann auf begriffliche Reduktionsmaßnahmen zurückgeführt werden:<sup>273</sup>

„To speak of operations and connections allows those inspired by the Kittler effect to speak of practices without saying society; to readmit human actors allows them to speak of agency without saying subjects; and to speak of recursions allows them to speak of history without implying narratives of continuity or social teleology“ (Winthrop-Young 2013: 14).

Medien- und Kulturtechniktheorie haben die Aufgabe anstelle eines Schibboleths konzeptueller Willkür ihre Legitimität durch Anwendung zu erweisen. Innerhalb der Theorie kann dies durch die erkenntnistheoretische Seite von Medialität geschehen, auf praktischer Seite z. B. mit Repräsentationsanalysen von Kulturtechniken in literarischen Texten. Wie solide die jeweiligen Ansätze jeweils sind, wäre im Praxistest zu prüfen.<sup>274</sup> So reizvoll die Konzepte von Kulturtechniken und Medien für interpretative Ansätze sind, so bedenkenswert sind ihre Grenzen und Überschreitungen. Demgegenüber sollte den Potentialen

<sup>272</sup> Vgl. hierzu auch Gabriel Garcia Márquez: *Relato de un naufrago* sowie Blumenberg 2014.

<sup>273</sup> Der Gedanke von Netzwerken und die „Beseelung“ von Dingen kann durchaus quasireligiös gelesen werden und verschiedene Vertreter von Netzwerk- und Medientheorie sowie Kulturtechnik wie Régis Debray, Jochen Hörisch, Bruno Latour oder John Durham Peters bekennen sich entweder zu ihrer Religiosität oder haben ausgiebige Forschungen dazu unternommen.

<sup>274</sup> Franco Morettis *Distant Reading* (Moretti 2016) kann mit seiner datenbasierten Netzwerkorientierung zur quantitativen Begriffserhebung als eines der ambitionierteren Neuprojekte der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft gelten, aber breite Anwendung hat es bislang nicht gefunden (als Ausnahme bei Kluge vgl. Martens 2014).

von Arbeit und der Kritischen Theorie hinsichtlich ihrer Verbindungen zu Kulturtechniken in der Forschung weiter nachgegangen werden.

Neben eine überwiegend positive bis euphorische Rezeption Kluges kann auch eine kritische Bewertung gestellt werden. In Anlehnung an die Journalistin Verena Lueken, die Kluge einen „jingle intellektuellen Markenschmucks“<sup>275</sup> vorhält, kann die Frage aufgeworfen werden, welche Formen einer künstlerischen Weiterentwicklung Kluge mit seinem breiten Schaffen vollzogen hat. Ähnlich kritisch äußert sich auch eine Autorin der Süddeutschen Zeitung, wenn sie die Zirkularität und Selbstgefälligkeit von Kluges Schaffen erwähnt.<sup>276</sup> Solch kritische Stimmen gipfeln in einer ablehnenden Rezension Wibke Weishaupts von *Pluriversum*. Dies sind in der Vielzahl der größtenteils positiven Anmerkungen zu Kluges Schaffen nur Einzelstimmen, dennoch stellen sie berechtigte Fragen.

Täuscht Kluges Aussage, dass es ihm immer um dasselbe geht (vgl. Kluge 2017f: 71) Kontinuität vor? Gewinnen die Themen in solchen Medienformen an mehr Kontur? Werden sie dort je nach der medialen Aufbereitung stärker vertieft als es in einem anderen Medium geschieht? Letzteres wäre ein Argument für eine komparative Medienanalyse bei Kluge, bei der allerdings auch ein Ergebnis sein könnte, dass möglicherweise ein Medium sich als weniger geeignet erweist für die Unterbreitung eines Themenkomplexes. Ebenso kann man Kluges Aussagen prüfen, inwiefern man z. B. die Neigung der Deutschen der 1930er und 1940er Jahre zum Nationalsozialismus historisch auf die Bauernkriege zurückführen kann, wie es in *Geschichte und Eigensinn* getan wird und ob nicht generell Kluges transhistorische Phylo- und Ontogenese sinnvolle Beiträge für die Geschichts- und Sozialwissenschaften liefert, auch wenn er sie im Erzählwerk häufig in fremden Rollen aufsagen lässt. Schließlich bleibt noch die Frage, inwiefern *dada*-ähnliche Interviews mit Helge Scheider und Peter Berling in verschiedenen historischen Verkleidungen zu mehr geschichtlicher Erfahrung verhelfen.

## **5.4. Schluss**

Die eingangs aufgeworfene Frage nach einer Zukunft der Aufklärung wurde an drei Punkte gebunden, die eine Einheit bilden: Kulturtechniken des Kollektiven bei Alexander Kluge. Die Werke Kluges bieten eine Plattform, auf der

<sup>275</sup> <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/gefuehle-aus-der-ursuppe-1119749.html>. [Stand: 28.09.2019]

<sup>276</sup> Vgl. <https://www.sueddeutsche.de/politik/profil-alexander-kluge-1.3549262>. [Stand: 28.09.2019]

Gemeinschaften über die Mittel ihrer Vergemeinschaftung via Kulturtechniken und Medien in Austausch treten können. Eine Revision der Aufklärung kann sich anhand von Kluges Werk und der Theorie der Kulturtechniken über ihre Prinzipien selbst aufklären. Seit jeher war es ein zentrales Anliegen und permanentes Projekt (was ihre Dialektik miteinschließt) der Aufklärung, politisch und sozial mündige Bürger innerhalb einer freien Gemeinschaft in ihrer individuellen Entwicklung zum Wohle des Kollektivs zu fördern. So wenig für Kluge eine harmonisch-problembefreie Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit denkbar ist, so wenig selbstverständlich sind die – und vom Ideal weit entfernten – sozialstaatlichen, ökonomischen, wissenschaftlichen, politischen und öffentlichkeitskritischen Bedingungen der Gegenwart, die ohne die Aufklärung nicht zu denken wären. Die ästhetischen und denkanregenden Verhandlungen von Kulturtechniken im Werk Alexander Kluges erlauben eine Besinnung darauf, auf welchen kulturellen und technischen Fundamenten man steht und in Zukunft stehen will.

## 6. LITERATURVERZEICHNIS

### **6.1. Werke, Gespräche, Filme, Fernsehprogramme und Trailer Alexander Kluges**

- Kluge, Alexander: *Lebensläufe*. Frankfurt/M. 1962 (Suhrkamp).
- /Negt, Oskar: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M. 1972 (Suhrkamp).
  - : *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*. Frankfurt/M. 1974 (Suhrkamp).
  - : *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/M. 1975 (Suhrkamp).
  - : *Neue Geschichten. Hefte 1-18. „Unheimlichkeit der Zeit“*. Frankfurt/M. 1978 (Suhrkamp).
  - : *Die Patriotin. Texte/Bilder 1–6*. Frankfurt/M. 1979 (Zweitausendeins).
  - /Negt, Oskar: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt/M. 1981a: (Zweitausendeins).
  - : *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt 1984 (Zweitausendeins).
  - : *Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. Zum Unterschied von machbar und gewalttätig*. In: von Bismarck u.a. (Hg.): *Industrialisierung des Bewusstseins*. München 1985 (Piper).
  - : *Lebensläufe*. Frankfurt/M. 1986 (Suhrkamp).
  - : *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit*. Berlin 1987 (Wagenbach).
  - /Negt, Oskar: *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. Frankfurt/M. 1992 (Fischer).
  - : *Chronik der Gefühle: Basisgeschichten*. Frankfurt/M. 2000Ia (Suhrkamp).
  - : *Chronik der Gefühle: Lebensläufe*. Frankfurt/M. 2000IIa (Suhrkamp).
  - /Negt, Oskar: *Der unterschätzte Mensch*. Bd.1, Frankfurt/M. 2001Ia (Zweitausendeins).
  - /Negt, Oskar: *Der unterschätzte Mensch. Bd.2 Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/M. 2001IIa (Zweitausendeins).
  - : *Die Lücke, die der Teufel lässt*. Frankfurt/M. 2003a (Suhrkamp)
  - : *Die Kunst, Unterschiede zu machen*. Frankfurt/M. 2003b (Suhrkamp).
  - : *Fontane – Kleist – Deutschland – Büchner*. Berlin 2004 (Wagenbach)
  - : *Die Lücke, die der Teufel lässt*. Frankfurt/M. 2005a (Suhrkamp).
  - : *Die Entdeckung des Schönheitssinns aus dem Eis. Gespräche über Geschichten mit Alexander Kluge*. Berlin 2005b (Kadmos).

- : *Tür an Tür mit einem anderen Leben*. Frankfurt/M. 2006 (Suhrkamp).
- : *Geschichten vom Kino*. Frankfurt/M. 2007b (Suhrkamp).
- : *Glückliche Umstände, leihweise*. Das Lesebuch. Frankfurt/M. 2008a (Suhrkamp).
- : *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*. Frankfurt/M./Berlin 2008b (Suhrkamp/kairosfilm).
- : *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945. Text und Kommentar*. Frankfurt/M. 2008c (Suhrkamp).
- : *Es lebe die Mündlichkeit! Es lebe die Öffentlichkeit. Alexander Kluge im artmix-Gespräch mit Katarina Agathos*. Bayrischer Rundfunk 2009a (Länge: 25'00): <https://www.br.de/mediathek/podcast/artmix-galerie/es-lebe-die-muendlichkeit-es-lebe-die-oeffentlichkeit-mit-alexander-kluge/32205>.
- : *Seen sind für Fische Inseln. Fernseharbeiten 1987-2008*. Frankfurt/M. 2009b (Zweitausendeins).
- : *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft. 166 Liebesgeschichten*. Frankfurt/M. 2009c.
- : *Die poetische Kraft der Theorie & Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang*. Filmmuseum München 2009d.
- /Richter, Gerhard: *Dezember*. Frankfurt/M. 2010 (Suhrkamp).
- : *Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten*. Berlin 2011 (Suhrkamp).
- : *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe*. Frankfurt/M. 2012a (Suhrkamp).
- : *Personen und Reden*. Berlin 2012b (Wagenbach).
- /Richter, Gerhard: *Nachricht von ruhigen Momenten*. Berlin 2013 (Suhrkamp).
- : *Die Entstehung der Zivilisation aus Paradies und Terror und das Prinzip Stadt*. (Film) 2014.
- : *Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs*. Berlin 2015a (Suhrkamp).
- : *Landkarte der Begriffe. Ein Glossar zu Geschichte und Eigensinn*. In: Langston, Richard u.a. (Hg.): *Alexander Kluge-Jahrbuch 2*, Göttingen 2015b, S. 21-46 (V&R unipress).
- : *Gärten der Kooperation/Gardens of Cooperation*. (Publikation zur Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart). Stuttgart 2017a (motto books).
- : *Pluriversum*. (Publikation zur Ausstellung im Museum Folkwang) Leipzig 2017b (Spector Books).
- /Baselitz, Georg: *Weltverändernder Zorn*. Berlin 2017c (Suhrkamp).
- : *The Boat is Leaking. The Captain lied*. Trailer zur Ausstellung 2017d: <http://www.fondazioneprada.org/project/the-boat-is-leaking-the-captain-lied/?lang=en>.

- / von Schirach, Ferdinand *Die Herzlichkeit der Vernunft*. München 2017e (Luchterhand)
- : „*Der Mensch ist ein Fluchttier*.“ In: *philosophie magazin* Nr. 4 (Juni/Juli), Berlin 2017f, S. 71-75 (Philomagazin).

## 6.2. Sekundärliteratur

- Adelson, Leslie A.: *Cosmic Miniatures and the Future Sense. Alexander Kluge's 21st-Century Literary Experiments in German Culture and Narrative Form*. Berlin/Boston 2018 (De Gruyter).
- Albers, Irene: *Der diskrete Charme der Anthropologie. Michel Leiris ethnologische Poetik*. Göttingen 2018 (Konstanz University Press).
- u.a. (Hg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich 2012 (diaphanes).
- Albrecht, Michael von: *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberg 2014 (Winter-Verlag).
- Altmann, Jörn: *Volkswirtschaftslehre*. Stuttgart 2009 (Lucius & Lucius).
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd.1, Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 2010 (C.H. Beck).
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München 2010 (Piper).
- Aristoteles: *Metaphysik*. Stuttgart 2000 (Reclam).
- Assmann, Aleida: *Im Dickicht der Zeichen*. Berlin 2015 (Suhrkamp).
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018 (C.H. Beck).
- Abländer, Michael S. u.a. (Hg.): *Philosophie der Arbeit. Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 2017 (Suhrkamp).
- Aristoteles: *Metaphysik*. Stuttgart 2000 (Reclam).
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart 2002 (Reclam).
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Zur Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2010 (Rowohlt).
- Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M. 1990 (Fischer).
- Baecker, Dirk: *Wozu Kultur*. Berlin 2003 (Kadmos).
- : *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008 (transcript).
- : *Was ist nochmal Wirklichkeit?* In: *Merkur* 71 (09), Stuttgart 2017, S. 5-12 (Klett-Cotta).

- Bal, Mieke: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London/New York 1996 (Routledge).
- Baraldi, Claudio u.a. (Hg.): *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M. 1997 (Suhrkamp).
- Benhabib, Seyla: *Hannah Arendt. Eine melancholische Denkerin der Moderne*. Frankfurt/M. 2006 (Suhrkamp).
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Bd. I.1 bis Bd. VII.2*. Frankfurt/M. 1991 (Suhrkamp).
- Bechtold, Gerhard: *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges*. Tübingen 1983 (Narr).
- Berger, Maxi: *Arbeit, Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung bei Hegel. Zum Wechselverhältnis zwischen Theorie und Praxis*. Berlin 2012 (Akademie-Verlag).
- Berger, Michael: *Karl Marx: Das „Kapital“*. München 2004 (Fink)
- Bichsel, Peter: *Kindergeschichten*. Frankfurt/M. 1990 (Suhrkamp).
- Birkmeyer, Jens: *Geschichten, Gefühle, Glück und Kritik. Warum Alexander Kluge in der Schule gelesen werden sollte*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Der Deutschunterricht. „Man kann nicht lernen, nicht zu lernen“*. Alexander Kluge im Deutschunterricht. Heft 3, Seelze 2012, S. 2-9 (Friedrich-Verlag).
- : *Alexander Kluges Erzählungen im Unterricht. Jens Birkmeyer im Gespräch mit Alexander Kluge*. In: Ders. u.a. (Hg.) *Der Deutschunterricht. „Man kann nicht lernen, nicht zu lernen“*. Alexander Kluge im Deutschunterricht. Heft 3, Seelze 2012, S. 10-15 (Friedrich-Verlag).
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 2006 (Suhrkamp).
- : *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt/M. 2014 (Suhrkamp).
- Bolz, Norbert: *Das Gestell*. München 2012 (Fink).
- Böhme, Hartmut: *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung*. In: Ders.: *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt/M. 1988 (Suhrkamp).
- : *Fetischismus und Kultur*. Hamburg 2006 (Rowohlt).
- : *Stufen der Reflexion: Die Kulturwissenschaften in der Kultur*. In: Jaeger, Friedrich u.a. (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2, Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart/Weimar 2011, S. 1-15 (Metzler).
- Braudel, Fernand: *Grammaire des civilisations*. Paris 1993 (Flammarion).
- Brecht, Bertolt: *Ausgewählt Werke in sechs Bänden. Bd. 3, Gedichte I. Sammlungen*. Frankfurt/M. 1997 (Suhrkamp).
- Briese, Olaf: *„Der mikroskopische Gegenstand zeichnet sich selbst“*. Robert Kochs Konzept bakterieller Repräsentation. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hg.): *Im Zauber der Zeichen. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mediums*. Berlin 2007 (Vorwerk 8).

- Brokoff, Jürgen (Hg.): *Apokalypse und Erinnerung in der deutsch-jüdischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 2002 (V & R).
- Bruckmaier, Karl: *Alexander Kluge – ein Porträt* (Hörspiel). Bayrischer Rundfunk 2012 (Länge: 73'23).
- Brynjolfsson, Erik/McAfee, Andrew: *The Second Machine Age. Work, Progress and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies*. New York/London 2014 (W.W. Norton).
- Cannizzo, Jeanne: *museums*. In: Barnard, Alan u.a.: *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London/New York 2007 [1996], S. 382-383 (Routledge).
- Carp, Stefanie: *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*. München 1987 (Fink)
- Cassirer, Ernst: *An Essay on Man*. New Haven/London 1972 (Yale University Press).
- : *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Hamburg 2010 (Felix Meiner).
- Castano, Héctor González: *Le parasite, Michel Serres*. In: <https://journals.openedition.org/appareil/1493>.
- Cheon, Hyun Soon: *Intermedialität von Text und Bild bei Alexander Kluge. Zur Korrespondenz von Früher Neuzeit und Moderne*. Würzburg 2007 (Königshausen und Neumann).
- Coers, Albert: *Kunstkatalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*. Berlin/München/Boston 2015 (De Gruyter).
- Combrink, Thomas: *Kommentar*. In: Alexander Kluge: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 08. April 1945. Text und Kommentar*. Berlin 2014, S. 89-122 (Suhrkamp).
- Conze, Werner: *Arbeit*. In: Koselleck, Reinhart u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd.1. A-D, Stuttgart 1972, S. 154-215 (Klett-Cotta).
- Crispi, Luca: *Ausstellungen als >Works in Progress<. James Joyce and Ulysses. National Library of Ireland 2004-2006. The Life and Works of William Butler Yeats. National Library of Ireland 2006-2010*. In: Bohnenkamp, Anne u.a. (Hg.): *Wort-Räume, Zeichenwechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen*. Göttingen 2011, S. 243-263 (Wallenstein).
- Debray, Régis: *Transmettre*. Paris 1997 (Odile Jacob).
- : *Introduction à la médiologie*. Paris 2000 (puf).

- Diner, Dan: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt/M. 1988 (Fischer).
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart 1997 (Metzler).  
 –: *The idea of culture*. Oxford 2000 (Blackwell).
- Ebeling, Erich u.a. (Hg.): *Reallexikon der Assyriologie*. Bd.1, A-Bepašte. Berlin/Leipzig 1932 (de Gryter).
- Eco, Umberto: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München 1994 (C.H. Beck).  
 –: *Die unendliche Liste*. München 2009 (Hanser).
- Eder, Klaus: *Arbeit*. In: Wulf, Christoph (Hg.): *Der Mensch und seine Kultur. Hundert Beiträge zur Geschichte, Gegenwart und Zukunft des menschlichen Lebens*. Köln 2010 (Anaconda).
- Ekardt, Philipp: *Toward Fewer Images. The Work of Alexander Kluge*. Cambridge (Mass.)/London 2018 (MIT Press).
- Enzensberger, Hans Magnus: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In: Pias, Claus u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 2000, S. 264-278 (Deutsche Verlagsanstalt).  
 –: *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*. Frankfurt/M. 2004 (Suhrkamp).
- Ette, Ottmar: *ÜberLebensWissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin 2004 (Kadmos).  
 –: *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin 2010 (Kadmos).
- Ette, Wolfram: *Aggregat Leben. Ovid und Alexander Kluge*. In: Hölter, Achim (Hg.): *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2010, S. 155-167 (Synchron).  
 –: *Kosmos Herakles. Zu einer Erzählung Alexander Kluges*. In: Friedrich, Alexander u. a. (Hg.): *Arbeit und Spiel. Jahrbuch Technikphilosophie*, Baden-Baden 2018, S. 181-200 (Nomos).  
 –: *Arbeit in Hesiods Werken und Tagen*. In: Koppenfels u.a. (Hg.): *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. Bd. LX, Berlin 2014 (De Gruyter).  
 –: *Arbeit und Eigensinn bei Oskar Negt und Alexander Kluge*:  
<https://wolframettetexte.files.wordpress.com/2014/09/klege-negt-endfassung-einzeln.pdf>.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar 2011 (Metzler).

- Falb, Daniel: *Kollektivität. Population und Netzwerk als Figurationen der Vielheit*. Bielefeld 2015 (transcript).
- Fetscher, Iring: *Marx. Eine Einführung*. Berlin 2018 (Suhrkamp).
- Folkvord, Inge: *The Power of Voice. Ernst Cassirer and Bertolt Brecht on Technology, Expressivity and Democracy*. In: Hoel, Aud Sissel u.a. (Hg.): *Ernst Cassirer on Form and Technology*, London/New York 2012, S. 161-179 (Palgrave Macmillan).
- Foucault, Michel: *Der Mensch ist ein Erfahrungstier*. Frankfurt/M. 1996 (Suhrkamp).
- Franzmann, Bodo u.a.: *Vorwort der Herausgeber*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Handbuch Lesen*. München 1999, S. IX-XII (K.G. Saur).
- Friedrich, Alexander u.a. (Hg.): *Arbeit und Spiel. Jahrbuch Technikphilosophie 2018*, Bd. 4, Baden-Baden 2018 (Nomos).
- Frost, Robert: *Collected Poems, Prose & Plays*. New York 1995 (The Library of America).
- Füllsack, Manfred: *Arbeit*. Wien 2009 (facultas).
- Galli, Matteo: „[...] eine Menge Arbeitsaufträge“ *Alexander Kluge und Heiner Müller*. In: Preusser, Heinz Peter u.a.: *Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren*. Göttingen 2006, S. 343-359 (Wallstein).
- Gehrmann, Daniela: *Von Katzenfrauen, Affenmenschen und Werwölfen: das Tier im Menschen. Filmstudien*. Marburg 2006 (Tectum).
- Gerhardt, Volker: *Vernunft aus Geschichte. Ernst Cassirers systematischer Beitrag zu einer Philosophie der Politik*. In: Braun, Hans-Jürg u.a. (Hg.): *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. 1988, S. 220-246 (Suhrkamp).
- : *Immanuel Kant. Vernunft und Leben*. Stuttgart 2002 (Reclam).
- Gensior, Sabine: *Gesamtarbeiter, Staat und Arbeitsmarkt. Sozialwissenschaften zwischen Interpretation und Prognose*. Frankfurt/New York 1979 (Campus).
- Gießmann, Sebastian: *Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik, 1740-1840*. Bielefeld 2006 (transcript).
- Gilbreth, Frank Bunker: *Motion Study. A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*. New York 1911 (Van Norstrand).
- Gilroy, Paul: *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Harvard 1993 (Harvard University Press).
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Leipzig 1976 (Reclam).
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München 2004 (Piper).

- Greber, Erika: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln 2002 (Böhlau).
- Greenblatt, Stephen u.a.: *The Norton Shakespeare. Tragedies*. New York/London 2008 (W.W. Norton).
- Grisko, Michael: *Literaturausstellung*. In: Burdorf, Dieter u.a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl., Stuttgart 2007, S. 446 (Metzler).
- Grimm, Reinhold/Hermand, Jost: *Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Königsstein/Ts. 1979 (Athenäum).
- Grimstein, Jens: *Die Gespensterarbeit der Globalisierung. Poetik als Schauermanagement bei Katrin Röggla und Alexander Kluge*. In: Hille, Almut u.a. (Hg.): *Globalisierung – Natur – Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache*. München 2015, S. 58-73 (iudicum).
- u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Arbeit*. Stuttgart 2015 (Reclam).
- Grünbein, Durs: *Falten und Fallen*. Frankfurt/M. 1996 (Suhrkamp).
- : *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*. Frankfurt/M. 2004 (Suhrkamp).
- : *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*. Frankfurt/M. 2008 (Suhrkamp).
- Gumbrecht, Hans Ulrich u.a. (Hg.): *Materialität und Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988 (Suhrkamp).
- : *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011 (Hanser).
- Gutmann, Mathias: *Erfahren von Erfahrungen. Dialektische Studien zur Grundlegung einer philosophischen Anthropologie*. Bielefeld 2004 (transcript).
- Hansen, Klaus P.: *Kultur, Kollektiv, Nation*. Passau 2009 (Stutz).
- : *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen 2011 (Francke).
- : *Versuch einer Systematisierung der Kollektivwissenschaft*. In: Jammal, Elias (Hg.): *Zeitschrift für Kultur und Kollektivwissenschaft*. Bielefeld 2015, S. 89-110 (transcript).
- Haarmann, Harald: *Geschichte der Schrift. Von den Hieroglyphen bis heute*. München 2009.
- Haller, Rudolf: *Kollektivbegriff*. In: Ritter, Joachim u.a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4 I -K. Basel 1976, S. 882-883 (Schwabe & Co). Online: [https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F\\*%5B%40attr\\_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D#\\_\\_elibrary\\_\\_%2F%2F\\*%5B%40attr\\_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D\\_\\_1546616452997](https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D__1546616452997).
- Hartmann, Dirk u.a. (Hg.): *Die kulturalistische Wende. Zur Orientierung des philosophischen Selbstverständnisses*. Frankfurt/M. 1998 (Suhrkamp).

- Heidegger, Martin: *Bauen Wohnen Denken*. In: Ders.: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Bd. 7, Vorträge und Aufsätze. Frankfurt/M. 2000, S. 145-164 (Klostermann).
- Heilmann, Tim u.a. (Hg.): *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media*. Lüneburg 2017 (meson press).
- Hetzl, Andreas: *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung (1947)*. In: Gamm, Gerhard u.a. (Hg.): Interpretationen. Hauptwerke der Sozialphilosophie. Stuttgart 2001, S. 148-172 (Reclam).
- Hille, Almut u.a. (Hg.): *Erzählte Städte. Beiträge zu Forschung und Lehre in der europäischen Germanistik*. München 2013 (iudicum).
- Hoel, Aud Sissel: *Images and Measurements across Arts and Sciences*. In: Raio, Giulio (Hg.): Ausdruck/ Ausdruckloses. Cassirer Studies V/VI 2012/2013, 157-185.
- /Folkvord, Inge: *Introduction*. In: Hoel, Aud Sissel u.a. (Hg.): Ernst Cassirer on Form and Technology. London/New York 2012, S. 1-12 (Palgrave Macmillan).
- Hoffmann, Stefan: *Geschichte des Medienbegriffs*. Hamburg 2002 (Meiner).
- Holl, Herbert u.a. (Hg.): *Heiner Müller et Alexander Kluge. Arpenteurs des ruines*. Paris 2005 (L'Harmattan).
- Honneth, Axel: *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie*. Berlin 2010 (Suhrkamp).
- Hörisch, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt/M. 1992 (Suhrkamp).
- : *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt/M. 2004a (Suhrkamp).
- : *Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall bis zum Internet*. Frankfurt/M. 2004b (Suhrkamp).
- : *Tauschen, sprechen, begehren. Ein Kritik der unreinen Vernunft*. München 2011 (Hanser).
- : *Man muss dran glauben. Die Theologie der Märkte*. München 2013 (Fink).
- : *Geld*. In: Schröter, Jens (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft. Stuttgart 2014, S. 239-244 (Metzler).
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M. 2010 (S. Fischer).
- Hügel, Hans-Otto: *Einleitung. Die Literatúrausstellung zwischen Zimelienschau und didaktischer Dokumentation: Problemaufriß – Literaturbericht*. In: Ebeling u.a. (Hg.): Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bunderepublik / Deutsche Demokratische Republik / Diskussion, Dokumentation, Bibliographie. München 1991, S. 7-38 (Saur).
- Hughes, Ted: *New Selected Poems 1957-1994*. London 1995 (faber & faber).

- Kant, Immanuel: *Was ist Aufklärung?* In: Bahr, Ehrhard (Hg.): *Was ist Aufklärung? Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland.* Stuttgart 1974, S. 9-17 (Reclam).
- Kaesler, Dirk u.a.: *Hauptwerke der Soziologie.* Stuttgart 2007 (Kröner).
- Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt.* Reinbek bei Hamburg 2006 (Rowohlt).
- Kerkhoff, Manfred: *Zum antiken Begriff des Kairos.* In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 27 (2), Frankfurt/M. 1973, S. 256-274 (Klostermann).
- Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für die Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert.* Köln 2011 (Böhlau).
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter.* Berlin 1986 (Brinkmann & Bose).
- : „*Alles steuert der Blitz*“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* 85/86 München 2011, S. 11-14 (edition text und kritik).
- Klengel, Horst: *Kulturgeschichte des alten Vorderasien.* Berlin 1989 (Akademie-Verlag).
- Komlosy, Andrea: *Globalgeschichte. Methoden und Theorien.* Stuttgart 2011 (UTB).
- : *Arbeit. Eine globalhistorische Perspektive. 13. Bis 21. Jahrhundert.* Wien 2014 (Promedia).
- Körtner, Ulrich H. J.: *Gottesdienst im Alltag der Welt. Geschichte und Zukunft des protestantischen Arbeits- und Berufsethos.* In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): *Mut zur Faulheit. Die Arbeit und ihr Schicksal.* Wien 2018, S. 20-49 (Paul Zsolnay).
- Krajewski, Markus: *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek.* Berlin 2002 (Kadmos).
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt/M. 2008 (Suhrkamp).
- : u.a. (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl.* München 2009, S. 179-204 (Fink).
- : *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie.* Berlin 2016 (Suhrkamp).
- Lange-Greve, Susanne: *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Mit einem Anhang zum wirtschaftlichen Wert von Literaturmuseen.* Hildesheim 1995 (Olms).
- Langenohl, Andreas u.a. (Hg.): *Transkulturalität. Klassische Texte.* Bielefeld 2015 (transcript).

- Langer, Otto: *Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung. Stationen eines Konflikts*. Darmstadt 2004 (WBG).
- Latour, Bruno: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris 1991 (La découverte).
- : *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt/M. 2002 (Suhrkamp).
- : *Pasteur. Guerre et paix des microbes. Suivi des Irréductions*. Paris 2011 (La découverte).
- : *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin 2014 (Suhrkamp).
- Laux, Henning: *Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden 2019 (Springer).
- Lee, Hosung: *Autorität und Kooperation. Kooperative Autorschaft und (post-) literarische Öffentlichkeit bei Alexander Kluge*. Würzburg 2018 (Königshausen und Neumann).
- Lévi-Strauss, Claude: *Le cru et le cuit*. Paris 1964 (Plon).
- Lewandowski, Rainer: *Alexander Kluge*. München 1985 (C.H. Beck).
- Liebrand, Claudia u.a. (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. Münster 2005 (LIT).
- Liessmann, Konrad Paul: *Mut zur Faulheit. Die Arbeit und ihr Schicksal*. In: Ders. (Hg.): *Mut zur Faulheit. Die Arbeit und ihr Schicksal*. Wien 2018 (Paul Zsolnay).
- Lotter, Konrad/Meiners, Reinhard/Treptow, Elmar: *Das Marx-Engels-Lexikon. Begriffe von Abstraktion bis Zirkulation*. Köln 2013 (PappyRossa).
- Löw, Konrad: *Die Lehre des Karl Marx. Dokumentation – Kritik*. Köln 1982 (DIV).
- Le Goff, Jacques: *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en occident: 18 essais*. Paris 1977 (Gallimard).
- Lemke, Anja u.a. (Hg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn 2014 (Wilhelm Fink).
- Lerner, Ben: *The Lichtenberg Figures*. Washington 2004 (Copper Canyon Press).
- Lottmann, André: *Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes Wilhelm Meister-Romanen und in der Geschichte der Politischen Ökonomie*. Würzburg 2011 (Königshausen und Neumann).
- Löwith, Karl: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*. Hamburg 1995 (Felix Meiner).
- Lubrich, Oliver (Hg.): *Alexander von Humboldt. Das graphische Gesamtwerk*. Darmstadt 2016 (Lambert-Schneider).
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M. 1984 (Suhrkamp).

- : *Die Religion der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 2002 (Suhrkamp).
- Lukács, Georg: *Prolegomena. Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. In Verbindung mit dem Lukács-Archiv Budapest herausgegeben von Frank Benseler. 2. Halbband, Darmstadt und Neuwied 1986 (Luchterhand).
- Macho, Thomas: *Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik*. In: Assmann Aleida u.a. (Hg.): *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI*. München 2000, S. 27-44 (Fink).
- : *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation*. In: Baecker, Dirk u.a. (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, S. 99-117 (transcript).
- : *Zeit und Zahl. Kalender- und Zeitrechnung als Kulturtechniken*. In: Krämer, Sybille u.a. (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*. München 2009, S. 179 – 192 (Fink).
- Marten, Susanne: *Arbeit ist keine primäre menschliche Eigenschaft*. In: Kluge, Alexander: *Pluriversum*. Leipzig 2017, S. 177-193 (Spector Books).
- Marx, Karl: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Kommentar von Michael Quante*. Frankfurt/M. 2009 (Suhrkamp).
- : *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1883*. In: Ders./Engels Friedrich: *Gesamtausgabe (MEGA). Zweite Abteilung, Bd. 8, „Das Kapital“ und Vorarbeiten*. Berlin 1989 (Dietz).
- /Engels, Friedrich: *Werke. Bd. 34*. Berlin 1966 (Dietz).
- Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente einer Poetik des Enumerativen*. Berlin/New York 2003 (de Gruyter).
- Martens, Gunter: *Distant(ly) Reading Kluge's Distant Writing*. In: Langston, Richard u.a. (Hg.): *Alexander Kluge-Jahrbuch. Bd.1*, Göttingen 2014, S. 29-42 (V&R unipress).
- Maul, Stefan M.: *Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt und kommentiert*. München 2017 (C.H. Beck).
- Maurischat, Gerd: *Die Wirkungen der technischen Entwicklung auf Qualifikation und Struktur des gesellschaftlichen Gesamtarbeiters im Kapitalismus und die Forderungen nach Mitbestimmung*. In: Heinze, Albrecht u.a. (Hg.): *Karl Marx – Das Kapital. Erbe und Verpflichtung. Beiträge zum 100. Jahrestag der Erstausgabe des Werkes „Das Kapital“ von Karl Marx*. Leipzig 1968, S. 123-142 (Verlag die Wirtschaft Berlin).
- Maye Harun u.a. (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011(Fink).
- Méda, Dominique: *Le travail. Une valeur en voie de disparition ?* Paris 2010 (Flammarion).
- : *Le travail*. Paris 2015 (PUF).

- Mieth, Corinna: *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*. Tübingen/Basel 2003 (Francke).
- Mihatsch, Karin: *Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken*. Bielefeld 2015 (transcript).
- Miller, Daniel: *The Comfort of Things*. Cambridge 2008 (Polity).
- Mitchell, W.J.T. u.a.: *Critical Terms for Media Studies*. Chicago 2010 (University of Chicago Press).
- Moretti, Franco: *Distant Reading*. Konstanz 2016 (Konstanz University Press).
- Müller, Harro: *Die authentische Methode. Alexander Kluges antirealistisches Realismusprojekt*. In: Ders.: *Gegengifte. Essays zu Theorie und Literatur der Moderne*. Bielefeld 2009, S. 97-121 (Aisthesis).
- : *Kritische Theorie und Realismusbegriff. Horkheimer, Adorno, Kluge*. In: Ders.: *Taubenfüße und Adlerkrallen. Essays zu Nietzsche, Adorno, Kluge, Büchner und Grabbe*. Bielefeld 2016, S. 103-126 (Aisthesis).
- Negt, Oskar: *Arbeit und menschliche Würde*. Göttingen 2008 (Steidl).
- Orsucci, Andrea: *Sokratismus*. In: Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 326-327 (Metzler).
- Pao, Basil: *China Revealed. A Portrait of the Rising Dragon*. London 2007 (Weidenfeld & Nicolson)
- Parzinger, Hermann: *Abenteuer Archäologie. Eine Reise durch die Menschheitsgeschichte*. München 2016 (C.H. Beck).
- Peters, John Durham: *Mass Media*. In: Mitchell, W.J.T. u.a. (Hg.): *Critical Terms for Media Studies*. Chicago 2010, S. 266-279 (University of Chicago Press).
- : *The Marvelous Clouds. Towards a Philosophy of Elemental Media*. Chicago 2015 (University of Chicago Press).
- Peters, Arno: *Synchronoptische Weltgeschichte*. München-Solln 1994 (Universum-Verlag).
- Pias, Claus: *Computer-Spiel-Welten*. München 2002 (sequenzia).
- Pestalozzi, Karl: *Der Aphorismus – Nietzsches sokratische Schreibweise?* In: Reschke, Renate (Hg.): *Nietzsche. Radikalaufklärer oder radikaler Gegenauflklärer?* Nietzscheforschung, Sonderband 2, Berlin 2004, S. 81-92 (Akademie-Verlag).
- Pomian, Krysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1998 (Wagenbach).
- Poole, Ralph J.: *Einführung*. In: Langenohl, Andreas u.a. (Hg.): *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld 2015, S. 21-31 (transcript).

- Precht, Richard David: *Jäger, Hirten, Kritiker*. München 2018 (Goldmann).
- Quante, Michael: *Kommentar*, In: Marx, Karl: *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte*. Frankfurt/M. 2009, S. 209-410 (Suhrkamp).
- Rappl, Werner: *Mapping statt Zapping*. In: Gruber, Klemens u.a. (Hg.): *Maske und Kothurn. Die Bauweise von Paradiesen. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 53 (1) Wien/Köln/Weimar 2007, S. 91-102 (Böhlau-Verlag).
- Rauscher, Anton: *Kollektivismus, Kollektiv*. In: Ritter, Joachim u.a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.4 I-K. Basel 1976, S. 884-885 (Schwabe & Co). Online: [https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F\\*%5B%40attr\\_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D#\\_elibrary\\_%2F%2F\\*%5B%40attr\\_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D\\_\\_1546616213007](https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.kollektivismus.kollektiv%27%5D__1546616213007).
- Reemtsma, Jan Philipp: *Urvertrauen in die poetische Kraft ist das höchste Zivilisationsprodukt. Laudatio zur Verleihung des Büchner-Preises*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 06.01.2004, Nr. 4, S. 33 (Frankfurt/M.)
- Reichmann, Wolfgang: *Bocksprünge der Geschichte. Zu Hans Magnus Enzensbergers „Blätterteig der Zeit“ und Alexander Kluges „Chronik ohne Chronologie“*. In: *Mauerschau* Nr.1, Raum und Zeit, Duisburg 2010, S. 126-141 (Universitätsverlag Rhein-Ruhr). (Online: [https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau5\\_gesamtausgabe.pdf](https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau5_gesamtausgabe.pdf)).
- Reindl, Uta M.: *Alexander Kluge. Kein Tanz auf mehreren Hochzeiten!* In: *Kunstforum*, Bd. 251, Museumsboom. Köln 2018, S. 195-207.
- Rilke, Rainer Maria: *Gedichte*. Stuttgart 1997 (Reclam).
- Römpf, Georg: *Nietzsche leicht gemacht. Eine Einführung in sein Denken*. Köln/Wien/Weimar 2013 (Böhlau).
- Ruffing, Rainer: *Bruno Latour*. Paderborn 2009 (Fink).
- Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon*. Paderborn 2013 (Fink).
- Sandkühler, Hans-Jörg: *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*. Stuttgart 2003 (Metzler).
- Schmid-Noerr, Gunzelin: *Gesten aus Begriffen. Konstellationen der Kritischen Theorie*. Frankfurt/M. 1997 (Fischer).
- Schmidt am Busch, Hans-Christoph: *Marx als Entfremdungstheoretiker*. In: Quante, Michael u.a. (Hg.): *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 297 – 299 (Metzler).

- Schneider, Manfred: *Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheirologie*. In: Engell, Lorenz u.a. (Hg.): Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik. Heft 1, Hamburg 2010, S. 183-200 (Felix Meiner).
- Schneider, Jost: *Literatur und Text*. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd.1, Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart 2013, S. 1-23 (Metzler).
- Scholze, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004 (transcript).
- : *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 121-148 (transcript).
- Schulte, Christian (Hg.): *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg des Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Berlin 1999 (Vorwerk 8).
- u.a. (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt/M. 2002 (Suhrkamp).
- (Hg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Göttingen 2012 (Vienna University Press).
- Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjekts 1968-2000*. Bielefeld 2017 (transcript)
- Schüttpelz, Erhard: *Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken*. In: Engell, Lorenz u.a. (Hg.): Archiv für Mediengeschichte. Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa). Weimar 2006, S. 87-110 (Bauhaus-Universitätsverlag).
- Searle, John R.: *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*. Oxford 2010 (Oxford University Press).
- Seibert, Peter: *Literaturausstellungen und ihre Geschichte*. In: Bohnenkamp, Anne u.a. (Hg.): Wort-Räume, Zeichenwechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen 2011, S. 15-37 (Wallenstein).
- Sennett, Richard: *The Craftsman*. London 2009 (Penguin).
- : *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. London 2013 (Penguin)
- : *Building and Dwelling. Ethics for the City*. London 2018 (Allen Lane).
- Seeßlen, Georg u. a.: *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*. Reinbek bei Hamburg 1979 (Rowohlt).
- Sieferle, Rolf-Peter: *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*. München 1984 (C.H. Beck)
- Siegert, Bernhard: *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*. New York 2015 (Fordham University Press).
- : *Kulturtechnik*. In: Maye, Harun u.a. (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft. München 2011., S. 95-118 (Fink).

- : *Freiburg leuchtet. Ein Gespräch mit Frank Hertweck*. In: Neue Rundschau 127, Heft 3, Frankfurt/M. 2016, S. 122-138 (S. Fischer).
- Skrandies, Timo: *Arbeit und Rhythmus* (Rezension), in: Weimarer Beiträge Nr. 4, Wien 2010, S. 629-633 (Passagen-Verlag).
- : *Arbeit: Schuld/Wert – Messbarkeit, Darstellbarkeit*. In: Wiener, Jürgen (Hg.): Der Wert der Arbeit. Annäherungen an ein kulturelles Paradigma in Mittelalter, Neuzeit und Moderne. Düsseldorf 2014, S. 315-348 (Düsseldorf University Press).
- Sloterdijk, Peter: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt/M. 2009 (Suhrkamp).
- Sombroek, Andreas: *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld 2005 (transcript).
- Stanitzek, Georg: „Mit Freunden telefonieren“. *Alexander Kluges 'Netzwerke'*. In: Binczek, Natalie u.a. (Hg.): Strong ties/weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie. Heidelberg 2010, S. 233-266 (Winter-Verlag).
- : *Essay – BRD*. Berlin 2011 (Vorwerk 8).
- Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Romane. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld 2007 (transcript).
- Stiegler, Bernd: *Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text und Kritik 85/86. Alexander Kluge. Neufassung November 2011. München 2011, S. 52-58 (Richard Boorberg).
- Stollberg-Rilinger: *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 2017 (Reclam).
- Stollmann, Rainer: *Wissen ist Nacht. Elementare Begriffe der Medientheorie von Alexander Kluge und Oskar Negt*. In: Ahrens, Jörn u.a. (Hg.): Im Zauber der Zeichen. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mediums. 2007, S. 167-181.
- : u.a. (Hg.): *Stichwort: Kooperation. Keiner ist alleine schlau genug*. Alexander Kluge-Jahrbuch, Bd. 4. Göttingen 2017 (V&R unipress).
- Streckhardt, Christoph: *Passagen-Werkstatt der Autoren. Benjamin – Adorno – Kluge*. In: Alexander Kluge-Jahrbuch 2015, Vol. 2, Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Göttingen 2015, S. 143-159 (V&R unipress).
- : *Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*. Tübingen 2016 (narr/francke/attempo).
- : *Kleines Kugelllexikon*. In: Kluge, Alexander: Pluriversum. Leipzig 2017, S. 151-214 (Spector-Books).
- Taylor, Frederick Winslow: *The Principles of Scientific Management*. New York/London 1967 (Norton).

- Tholen, Toni: *Erfahrung*. In: Pethes, Nicolas u.a. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 150-151 (Rowohlt).
- Trentmann, Frank: *Empire of Things. How we became a world of consumers from the 15th century to the 21st*. London 2016 (Penguin).
- Van Ess, Margarete: *1912/1913: Uruk (Warka). Die Stadt des Gilgamesch und der Ishtar*. In: Wilhelm, Gernot (Hg.): *Zwischen Tigris und Nil*. Mainz am Rhein 1998, S. 32-41 (Zaibern-Verlag).
- Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*. Frankfurt/M. 2011 (S. Fischer).  
 –: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M. 2011a (S. Fischer).  
 –: *Kulturtechnik und Souveränität*. In: Dies.: *Das Recht und seine Mittel*. Frankfurt/M. 2012, S. 445-459 (S. Fischer).
- Vogl, Joseph: *Kluges Fragen*. In: Gruber, Klemens u.a. (Hg.): *Maske und Kothurn. Die Bauweise von Paradiesen*. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 53 (1), Wien/Köln/Weimar 2007, S. 119-128 (Böhlau-Verlag).
- (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 2010 (Fink).  
 –: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich 2010/2011 (diaphanes).  
 –: *Der Souveränitätseffekt*. Zürich/Berlin 2015 (diaphanes).
- Walzer, Dorothea: *Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge*. Paderborn 2017 (Fink).
- Wiegmann, Hermann: *Geschichte der Poetik. Ein Abriß*. Stuttgart 1977 (Metzler).
- Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt/M. 2004 (Suhrkamp).  
 –: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. Paderborn 2015 (Fink).
- Winthrop-Young, Geoffrey: *Kittler and the Media*. Cambridge/Malden 2011 (polity).  
 –: *Cultural Techniques: Preliminary Remarks*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Theory, Culture and Society* 30 (6) London 2013, S. 3-19 (Sage). Online: <https://journals.sagepub.com/toc/tcsa/30/6>.
- Wobser, Florian: *Kluges Kulturmagazine mit Gästen. TV-Gespräche im Off zwischen Dialog und Unterhaltung*. In: Schulte, Christian u.a. (Hg.): *Alexander Kluge Jahrbuch 3: Formenwelt des Dialogs*. Göttingen 2016, S. 233-252 (V&R unipress).

Wordsworth, William: *The Poetical Works of Wordsworth*. Boston 1982 (Houghton Mifflin).

Yeats, William Butler: *Poems selected by Seamus Heaney*. London 2000 (Faber & Faber).

Yong, Ed: *I contain multitudes. The microbes within us and a grander view of life*. London 2017 (Vintage).

Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Berlin 2015 (Suhrkamp).

## Erklärung zur Dissertation: „Gesamtarbeit. Kulturtechniken des Kollektiven bei Alexander Kluge“

Hiermit erkläre ich, dass ich die beigefügte Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet.

Die Dissertation habe ich nur in diesem und keinem anderen Promotionsverfahren eingereicht. Diesem Promotionsverfahren sind keine gescheiterten Promotionsverfahren vorausgegangen.

Jena, den 28.09.2019

## Danksagung

Irene Albers und Wolfram Ette für die wissenschaftliche Betreuung meiner Arbeit.

Susanne Junker, Che-Hui Liao, Tanja Wagner, Ariane von Waldenfels und Katharina Vingert für ihre kollegiale Unterstützung.

Anne Jeanin, Henriette Barschel, Johanna Grimstein und Jonna Grimstein für ihre persönliche Unterstützung.

Hazel Slinn für das Geraderücken ungerader Formulierungen.

Joachim Boldt für sein persönliches Interesse an dem Thema und sein Verständnis für Zeitfenster.

Christoph Raneberg und Urs Urban für ihre kontinuierliche gedankliche Hilfe.

Mein besonderer Dank geht an Gudio Boemer und vor allem an Wolfgang Koller.

Ich widme diese Arbeit meinen Freunden, meiner Familie und ganz besonders Saskia.