



DOI: 10.18287/2782-2966-2024-4-2-8-18

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ  
УДК 165.0

Дата поступления: 03.02.2024  
рецензирования: 11.05.2024  
принятия: 03.06.2024

**А. Нордманн**

Институт философии Технического  
университета Дармштадта,  
г. Дармштадт, Германия,  
Санкт-Петербургский политехнический  
университет им. Петра Великого,  
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация  
E-mail: nordmann@phil.tu-darmstadt.de  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2173-4084>

## Как устанавливать мир – Философия техники Александра Клюге

**Аннотация:** Александр Клюге не называет себя философом, тем не менее в его художественном творчестве, режиссёрской деятельности, публицистике обнаруживаются значимые идеи, связанные с философией техники. В настоящей статье предлагается введение в философию нашего современника Клюге через призму идей Юргена Хабермаса. Они оба развивают подходы Франкфуртской школы. Хабермас разрабатывает критическую теорию дискурса и коммуникативного разума, Клюге – критическую теорию чувств и инструментального разума. В центре внимания находится опыт войны и то, как человек на основе этого опыта учится с помощью технической искусности и искусной техники устанавливать мир.

**Ключевые слова:** Александр Клюге; Юрген Хабермас; философия техники; война и мир; вещь-субъект; критическая теория чувств.

**Цитирование:** Нордманн А. Как устанавливать мир – Философия техники Александра Клюге // Семиотические исследования. *Semiotic studies*. 2024. Т. 4, № 2. С. 8–18. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2024-4-2-8-18>.

**Благодарности:** перевод выполнен Максимом Алексеевичем Соколовым.

**Информация о конфликте интересов:** автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Нордманн А., 2024 – имеретированный профессор института философии, Технический университет Дармштадта, 64289, Германия, г. Дармштадт, Каролиненплац, д. 5; профессор, Санкт-Петербургский политехнический университет им. Петра Великого, Российская Федерация, 195251, г. Санкт-Петербург, ул. Политехническая, д. 29.

## SCIENTIFIC ARTICLE

**A. Nordmann**

Darmstadt Technical University,  
Darmstadt, Germany  
Peter the Great St.-Petersburg Polytechnic  
University, St.-Petersburg, Russian Federation  
E-mail: nordmann@phil.tu-darmstadt.de  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2173-4084>

## How to Make Peace – Alexander Kluge’s Philosophy of Technology

**Abstract:** Alexander Kluge does not call himself a philosopher, yet his artistic work, filmmaking, and journalism reveal significant ideas related to the philosophy of technology. This paper offers an introduction to the philosophy of Kluge, our contemporary, through the prism of Jürgen Habermas's ideas. They both develop approaches of the Frankfurt School. Habermas develops a critical theory of discourse and communicative reason. Kluge develops a critical theory of feeling and instrumental reason.

**Key words:** Alexander Kluge; Jürgen Habermas; Philosophy of Technology; War and Peace; Sachlichkeit (Objectivity); Critical Theory of Emotions.

**Citation:** Nordmann, A. (2024), How to Make Peace – Alexander Kluge’s Philosophy of Technology, *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 4, no. 2, pp. 8–18, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2024-4-2-8-18>.

**Information about conflict of interests:** the author declares no conflict of interests.

© Nordmann A., 2024 – Professor em., Darmstadt Technical University, 5, Karolinenplatz, Darmstadt, 64289, Germany; Professor, Peter the Great St.Petersburg Polytechnic University, 29, Polytechnicheskaya, St.-Petersburg, 195251, Russian Federation.

### I. Сдержанность и эмпатия

13-го апреля 2022-го года в немецкой ежедневной газете *Süddeutsche Zeitung* появилось короткое эссе "Позвольте им петь: искусство – не судья и потому оно может добиться великих вещей во время войны. Если мы только ему это позволим." На первый взгляд и для читателей, ещё не знакомых с автором эссе, это странным образом озадачивающий, полный намёков текст. Он предлагает экскурс в жизнь и работу ещё в целом непризнанного философа техники. В то время как он стремится продемонстрировать, каких великих вещей *ars* (лат. «искусство» – прим.пер.) и *techne* (греч. τέχνη, «мастерство» – прим.пер.) могут добиться во время войны, его аргументация базируется на тех малых достижениях *ars* и *techne*, что присутствуют во все времена: и в военное, и в мирное. Внимательное рассмотрение этих великих и малых достижений позволяет очертить контуры политической теории и практики *homo faber*.

Поначалу и на первый взгляд эссе Александра Клюге вмешивается в дискуссионные вопросы. Во время международного кризиса, лицом к лицу с дилеммами моральной справедливости, вхождением или исключением из кругов общения новых врагов и старых друзей, это эссе выражает протест против запрета или ущемления в Германии русских деятелей культуры, таких как Валерий Гергиев и Анна Нетребко – умышленно называя двух самых противоречивых деятелей культуры на тот момент. Но в чем же состоит его аргументация? Вот где начинается загадка.

«Нельзя недооценивать возможных достижений искусства даже во времена великого кризиса. Искусство предлагает ориентацию, поскольку – со времён Леонардо да Винчи и Монтеверди и по сей день – оно выстраивает такую ауру, что придаёт ему авторитетность. Как ни один другой вид деятельности искусство способно сочетать объективность или вещность [*Sachlichkeit*] и эмоцию. [...]»

«У войны можно научиться только одному: как заключать мир. Непосредственно никакое конкретное искусство или его произведения не способствует этому. Но в сердце любой сферы искусства находится определённое отношение [*Haltung*], решительность или целеустремлённость [*Entschlossenheit*] и точная настройка [*Feinststeuerung*], которые отделяют искусство от морализаторства»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В некоторых отношениях этот перевод не совсем точен, поскольку в нём учтены трудности перевода. Там, где Клюге говорит о "die Kunst" (якобы изобразительном искусстве), я перевожу "искусства (включая изобразительное и механическое искусство, то есть технику)". Единый немецкий

Даже этот небольшой отрывок пробуждает несколько непростых вопросов. Прежде всего, Клюге аргументирует не так, как это делают некоторые из нас. "Нормальный" аргумент в пользу роли искусств в военное время делает упор на культурный обмен и коммуникацию. Даже во времена войны людям следует говорить друг с другом, чтобы выстраивать доверие и взаимопонимание. Начиная с Олимпийских игр в древности, кооперация и соревнование в искусстве и науке, образовании и спорте создаёт условия для будущего мира. В этих видах деятельности мы демонстрируем базовое уважение друг к другу как личностям – это основа, на которой можно что-то выстраивать.

Но это не тот способ, каким Александр Клюге выстраивает свою аргументацию. Она не связана с общением, выражением общечеловеческих чувств или взаимодействием друг с другом. Наоборот, для Клюге искусство начинается там, где заканчивается болтовня. Клюге, будто цитируя Моцарта, настаивает: "О чём ты не можешь сказать, о том ты должен пропеть"<sup>2</sup>. Когда речь заходит об уроках войны, то, что привносит

термин "Entschlossenheit" превратился в "решительность и целеустремленность". Для "Feinststeuerung" также указаны два аспекта значения: "тонкая настройка" и "точный контроль". Наиболее значимым для обсуждения философии Клюге является то, что термин "Sachlichkeit" здесь переводится как "объективность или сдержанность". Здесь следует признать, что "Sachlichkeit" обычно означает "объективность". Я уже неоднократно утверждал, что такой перевод вводит в заблуждение, поскольку "Sachlichkeit" как добродетель *homo faber* совершенно отличается от "Objektivität" как отношения или идеала *homo depicitor*. Термин "умеренность" хорошо перекликается с "тонкой настройкой" и, вероятно, является лучшим выбором (Nordmann, forthcoming). Другими терминами-кандидатами для перевода "Sachlichkeit" как отношения, которое стремится к сонастройке с миром людей и вещей, могут быть "резвость", "фактичность", "должное усердие", "проницательность" или "точность".

<sup>2</sup> Хотя он вскользь приписывает эту цитату опере Моцарта "Похищение из сераля" и считает ее предпосылкой или основой оперного искусства, в либретто оперы ее не найти. Напротив, это собственная вариация Клюге на тему, введенную Витгенштейном. "О том, о чём человек не может говорить, значит, он должен петь" – так называется 12-минутное видеоэссе Клюге, см. также его интервью "Opernzeit - Zeitopern" (Kluge and Veuer 2007). Известный своей эрудицией и любовью к опере, Клюге использует в качестве художественной стратегии это тонкое присвоение Моцарта. В своем коротком эссе Клюге использует эту уловку ложной атрибуции еще один раз, когда правдоподобно приписывает Зигмунду Фрейду теорию, которую невозможно найти в работах Фрейда. В контексте данной статьи можно описать эту литературную стратегию как своего рода хирургию или хирургическую трансплантацию – операцию, которая требует значительных знаний, навыков, точности и чувства того, как вещи сочетаются, работают вместе. В итоге читатели Клюге верят или принимают, что Моцарт сказал бы это, что Фрейд мог бы выдвинуть такое мнение: это слишком удачно, чтобы не быть правдой.

искусство, проявляет себя в профессионализме, искусности, выученной чувственности творцов, их вкладе как экспертов, вне зависимости от культурного или политического происхождения, жанра и темы. В самом деле, то, что привносит искусство, проявляет себя в том, что всегда объединяло искусство и технику, задолго до того, как между механическими и изящными искусствами, между искусной техникой и техникой искусств возникло расхождение.<sup>3</sup>

Определение такого момента, когда участники конфликта одинаково слабы и когда разговоры о прекращении огня могут быть успешны, требует особого типа профессионализма; того, что редко практикуется в традиционном искусстве, и всё же в отношении точной настройки соответствует тому, на что способно искусство. Другими словами, что эффективнее усовершенствует или улучшает зрение: телескоп или слеза?

Ответ поэтики: слеза. Способность скорбеть означает ни много ни мало умягчение чего-то такого в нас, что твердо, как камень. Человек видит наиболее отчётливо, когда объективность и сопереживание соединяются. И для такого соединения, я считаю, способность быть объективным требует большего вчувствования, чем то сопереживание, что возникает в нас само по себе. Человеческая природа есть поистине произведение искусства, сотворённое эволюцией. И потому душевные силы нуждаются в чём-либо наподобие искусства или искусности как принципе их организации.

Резюмировать эти два параграфа сложно – ведь они уже суть краткая версия бесчисленного количества работ Клюге. Двойное резюмирование представляется невозможным, но всё же: слеза как способность скорбеть служит линзой, которая может усилить реальность и дать более резкое изображение, чем объектив телескопа, но осуществление этой возможности зависит от профессионализма тех, кто через эту линзу будет смотреть. Мастера и художники смотрят через нее с чувством, отличным от сентиментальности или сострадания – с таким тонко настроенным чувством, которое способно к точной оценке и которое искусным образом организовано. Сенти-

<sup>3</sup> Как этот технический интеллект может проявиться в исполнении Анны Нетребко – в выборе репертуара, в интерпретации роли, в нерешительности или паузе, вздохе или едва заметном акценте? В интервью *Die Zeit* (1 июня 2022 года) Нетребко призвали четко дистанцироваться от своей страны. Она уклонилась от вопросов "или-или" со свойственной ей ясностью и твердостью сбежав или уйдя в область оперы. Интервью завершается строчкой из одной из ее фирменных арий: "Интервьюер: ... Каково это - быть русским сегодня? Нетребко: *Patria, patria quanto mi costi*. Интервьюер: Так поэт вердиевская Аида, принцесса и рабыня, и это значит: "Страна, моя страна, как много ты требуешь от меня"...". Бесстрастная точность и многослойность реалити в ответе Нетребко – это то, что восхищает Клюге в художниках и искусстве.

ментальность или сострадание возникают в нас инстинктивно и естественно, и когда они не ограничены, они могут нас увести в сторону. И наоборот, объективность требует скорее вчувствования, чем непосредственного сострадания, поскольку она есть возвращаемая способность чёткой дифференциации – подобно той, что может быть необходима для глубокого ознакомления с системой или ситуацией, для понимания её логики, истоков её стабильности и моментов её уязвимости.

Лёгким росчерком пера Клюге уходит от кайроса как тонкого искусства нахождения верного момента (когда ни слишком рано, ни слишком поздно для прекращения огня) к теории искусного построения человеческой чувствительности. Согласно этой теории, чувства не имеют дело в первую очередь с крупными, мощными, неразличёнными эмоциями любви и ненависти, влечения и отторжения. Наоборот, наши чувства есть орган по производству достоверных различий между горячим и холодным, враждебным и гостеприимным, удовольствием и болью – орган, который функционирует подобно точно настроенному механизму. И только после того, как мы прислушаемся к этому вчувствованию и тому, что этот аппарат может предложить, мы теоретически можем овладеть искусством кайроса и способностью вмешиваться в нужный момент. Клюге использует теоретические объяснения и примеры из личного мастерства и практики для того, чтобы показать, как объективность и эмпатия могут сочетаться, а также он показывает, что необходимо и как много тонкости чувства требуется для того, чтобы это сочетание удержать.

По мере того, как идеи Клюге приобретают очертания, они всё равно во многом продолжают озадачивать. В качестве своеобразного упрощения я предлагаю обратить внимание на личность, которая может продвигать это искусство точности и взгляд на чувства как точные инструменты, способные, быть может, помочь нам обнаружить тот самый момент, в который замирение станет возможным. Это упрощение может указать на то, как сам Клюге стремится возвращать и практиковать своё искусство, как он сочетает объективность и чувство в своей работе. И уже затем мы можем вернуться к озадачивающему тексту Клюге и его значению.

## II. Александр Клюге

Подстрочник к короткому эссе в *Süddeutsche Zeitung* обращается к Александру Клюге как к создателю фильмов, автору и юристу. Сам Клюге вначале указывает на себя как на юриста и поэта, представляет себя как поэт в философском суде критической теории, но не как философ как таковой. Он – создатель фильмов, телевизионный продюсер, автор художественных работ, интер-

вьюер и комментатор, теоретик политического и социального, один из самых важных публичных интеллектуалов в Германии, уступая в важности и влиянию лишь Юргену Хабермасу. В самом деле, они относятся к одному поколению, представляют франкфуртскую школу критической теории и имеют в качестве общего ряд оригинальных вкладов в неё с 1960-х и до сегодняшнего дня – около шестидесяти лет. И всё же, несмотря на все эти пересечения, эти два человека настолько различны в своих подходах и трудах, насколько это возможно в рамках уважительного сохранения дистанции без открытого противостояния. Так, если Хабермас, рождённый в 1929-м, был и остаётся теоретиком публичной сферы (Habermas 1962, 2011), Александр Клюге, рождённый в 1932-м, проявляет себя в контрпубличной сфере (Negt and Kluge 1972).

Соответственно, как представители публичной интеллигенции они были и остаются значимыми в очень разных отношениях: Хабермас пишет в основном для философов и теоретиков политического, его читает немецкая интеллигенция. Он оказывает длительное влияние на ткань, тон и характер парламентской демократии и политической культуры Германии. Клюге же практически вездесущ. Даже многие из тех, кто не знает его имени, узнают его особенный голос, уникальные манеру речи и зрительный образ из его фильмов и прайм-тайм «тележурналов» на самых популярных коммерческих ТВ-каналах. Его голос узнаваем тем, как он сочетает мягкую трезвость или объективность и теплоту, даже чувствительность. Зрительный образ Клюге, в основном его техники редактирования, использование подобранного видеоматериала и музыки идёт целиком вразрез с коммерческой агитацией и загадочно увлекает.

Другое отличие Хабермаса от Клюге, более релевантное для оставшейся части нашего рассуждения, – это то, что Хабермас – философ Возрождения, вдохновляемый научным сообществом как моделью общественного разума и рациональности (Habermas 1981). С этой точки зрения он иногда излагает свой взгляд на новые и возникающие технологии и риски, которые они могут представлять для человеческой общности (Habermas 2001). Клюге же – философ техники и искусства. Мастерство точности, тонкая настройка в сфере людского и сфере вещей, экспериментирование и вопрошание, затрагивающее умы и сердца, инерцию и сопротивление, создание и переписывание историй, создание аутентичной реальности – всё это характеризует его метод как писателя, создателя фильмов, теоретика, собеседника и влияет на его теорию политического и исторического. С помощью своего понимания и оценки непредвзятости он также передаёт гносеологическое отношение техников, управленцев,

инженеров и художников. И тут непредвзятость должна быть противопоставлена гносеологическому подходу к объективности у учёных. Если научная объективность связана с отстранением, непредвзятость определяется через вовлечение. И у научной объективности, и у непредвзятости есть репутация «холодности» – но Клюге эту холодность отрицает, поскольку непредвзятая предметность [Sachlichkeit] включает заботливое отношение, ведь нас заботит жизнь вещей, она (непредвзятая предметность) требует "любви к взаимосвязям", любви к связности, к кооперации между людьми и вещами. В свете обеспокоенности Клюге ощущениями, соответствующими порядку вещей, выстраиваемому по принципу преодоления предвзятости, а значит, и содержащему встроенную техничность, Клюге не сильно беспокоится о проведении различий между паровым двигателем и интернетом или рефлексировать по поводу предполагаемой новизны искусственного интеллекта. Он следует примеру Уолтера Бенджамина и других приверженцев критической теории в том, что тоже видит источник драматизма современных технологий в промышленной революции 19-го века с её смертоносным апогеем Первой Мировой Войны, которая (промышленная революция) мимоходом родила город и урбанистическую форму эстетики кино.

И это подводит нас к, быть может, наиболее существенному различию между Хабермасом и Клюге; такому, которое в том числе формирует их ответы на текущие кризисы и войны. Оно касается того, что можно назвать их неповторимым политическим опытом, который задал соответствующий тон и выражает размах их задачи. Для Хабермаса, как и для многих немецких интеллектуалов после 1945-го года, этим оригинальным опытом был неправомерный режим нацистов, их несправедливый порядок, позволивший себе величайшие преступления против человечности. Это определило непоколебимую обеспокоенность Хабермаса коммуникативной рациональностью и демократической культурой. Он смотрит на мир сквозь Кантовы очки суверенности и автономии. Для Клюге неповторимым опытом стала бомбардировка его родного города Хальберштадта, которую он пережил, будучи ребёнком. Это пробудило интерес всей его жизни к тому, чему война может научить нас в сфере кооперации и возможности счастья – как юрист, смотрящий на мир не категориями права, но с точки зрения расстановки сил во времена конфликтов. Его оригинальный политический опыт проступает и в коротком эссе «Позволь им петь»:

«В апреле 1945-го мне было тринадцать. Я знаю, как во время бомбардировок мы пытались выбраться из горящего города Хальберштадта. Мы пробегали сквозь огненный шторм, интере-

суясь не тем, каковы были границы германского рейха в 1937-м, а тем, как выбраться и найти провизию. И иногда этой провизией служили книги, продукты культуры».

После войны Клоуге стал юристом и в течение всей жизни продолжил работать и мыслить как юрист. В этом качестве он работал на институт социальных исследований во Франкфурте и, таким образом, на Теодора Адорно, с которым он установил прочную связь. Клоуге был вовлечён в создание правовой базы для того, что впоследствии стало «новым немецким кино» Фассбиндера, Герцога, Шлэндорфа, Вендерса, и его самого – базы, которая продолжается и по сей день, включая общественные телестанции в качестве со-продюсеров фильмов для кино. Ему также удалось добиться экстраординарных успехов, когда коммерческие телеканалы, т.е. каналы частных владельцев, были впервые представлены в Германии. Согласно правовому принципу конституции Германии «собственность предполагает обязательства по отношению к обществу», и лицензии на деятельность для таких каналов обязывают их высвободить часть ежедневного прайм-тайм эфира для некоммерческих политических или культурных журналов – и как только Клоуге создал такое пространство, он занял его своим особым стилем формирования телепрограмм. Наконец, он пишет, говорит или вопрошает в юридическом стиле.

Он относится ко всем своим партнёрам по интервью – художникам, комикам, учёным, актёрам, философам – как если бы они были важными свидетелями истории, провоцируя их на то, чтобы они раскрыли детали своего мастерства в более широком контексте.

В 1958-м Адорно предоставил Клоуге стажировку с создателем фильмов Фритцем Лангом, и в 1961-м Клоуге сделал свой первый короткометражный фильм. Подвергшись также влиянию неореализма Микеланджело Антониони и в особенности работ Жана-Люка Годарда, Клоуге выиграл первое и второе призовые места на Венецианском фестивале 1964-го года (*Прощание со вчерашним днём*) и 1966-го (*Обескураженные артисты под куполом цирка*), став первым немецким режиссером, завоевавшим такие награды после 2-й Мировой войны. Его фильмы становились всё более эссеистичными и коллаборативными, некоторым из которых понадобились лишь недели или месяцы, чтобы отреагировать на германскую повестку дня, как в случае с кооперацией с Фассбиндером и Шлэндорфом и другими (*Германия осенью*, 1978). Пожалуй, самый выдающийся пример кинофилософии – это *«Мощь чувств»* (Kluge 1984). Это был один из последних полноценных кинофильмов Клоуге: впоследствии он переключился на бесчисленные эссе или телевидеожурналы. Некоторые из

таких работ переросли в полнометражные, были выставлены в качестве видео-инсталляций или выпущены на DVD-дисках, как, например, его перепрочтение и визуальная интерпретация *«Капитала»* Карла Маркса 2008-го года. Под заголовком *«Новости идеологической античности»* он погружает зрителей в девять с половиной часов... нет, не откровений политических мыслителей, в отличие от других подобных документальных фильмов, а археологических раскопок наследия Маркса техническими экспертами, как, например, свидетельства переводчиков, обнаруживающих, что смысл и значимость текста открываются по-разному в разных языках, или актрисы, от которой требуется понимающего прочтения текста.

А ещё Клоуге – автор как художественной, так и теоретической литературы, зачастую одновременно. В 1962-м году – в тот же год, когда у Хабермаса вышла книга о структурном преобразовании общественной сферы, – Клоуге опубликовал *«Жизнеописание»*, т.е. истории течений жизни (Kluge 1962). Клоуге мыслил жизнеописание в теоретическом ключе как объект искусства: ни одно жизнеописание не следует телеологической траектории. Вместо этого, каждое жизнеописание есть след человека или вещи от его движения в мире, что подобно отслеживанию пути частицы в паровой камере. Жизненный путь есть сотворчество, с одной стороны, труда желания, вождения, мечтания и, с другой стороны, условностей и кажущихся необходимостей посредством возможностей, отвлечений, подавления. Работая вместе, эти многочисленные траектории порождают прямые и кривые пути, сдвиг, трансформацию, сублимацию. Поскольку каждый такой жизненный след поучителен, неудивительно, что Клоуге создал их тысячи: в основном они вымышлены, но написаны в стиле документального репортажа, часто отсылая к реальным людям и действительным событиям. И вот одна такая история целиком (а дольше им быть и не надо):

«Домохозяйка говорит: "Я бы с удовольствием взяла топор из подвала и разбила телевизор". Но она не знает, взорвется ли он, если она его разобьет. А всё потому, что ее муж всегда прилипает к телевизору, когда она хочет с ним о чем-то поговорить».

Этот импульс превращается в работу: работу, которая требуется, чтобы не выразить свой гнев, ударив кого-то рядом, например, детей, или выбив стакан из рук мужа.

Эта женщина участвует в демонстрации против атомной электростанции у бельгийской границы. Её поведение по отношению к мужу остаётся "гармоничным". А против Европы она готова сражаться». (Kluge 2000)

С момента публикации в 2000-м году двухтомной коллекции *«Хроники Чувств»* продуктивность

Клюге претерпела взрывной рост, иногда доходя до нескольких томов в год, некоторые из которых включали разговоры или тесное сотрудничество с поэтами Хайнером Мюллером и Беном Лернером, художниками Герхардом Рихтером, Джонатаном Мэзом, Ансельмом Кифером, Георгом Базелитцем и другими. Если и можно научиться у войны как замиряться, то это означает конкретно следующее: нам нужно обратить настолько пристальное внимание на все эти жизнеописания, насколько возможно: как они были отклонены или изменены войной, как они просвечивают сквозь неё. Многие из историй Кюге отражают политические катастрофы 20-го века, многие прорабатывают тему механизмов и машинистов войны (Carp 1987). Можно аргументировать, что военные условия служат фоном всего его письменного творчества. В этой связи можно выделить две его работы: во-первых, это тематически широкое «*Описание битвы*» [Schlachtbeschreibung] и его уникальная поэтапная реконструкция Сталинградской битвы на основе во многом вымышленных документов о Сталинградской битве, которое вышло в свет в семи изданиях с изменениями в течение периода с 1964-го по 2000-й год (Kluge 1964; Zeisberg 2020). И недавно появившийся «*Букварь войн*» [Kriegsfibel], альбом изображений и историй, перекликающийся с «*Букварём войны*» Бертольта Брехта и отвечающий текущей ситуации с историями, которые в основном датируются периодом Мировых войн 20-го века (Kluge 2023).

### III. Как вынести уроки из войны

И, наконец, остаётся немного теоретического письменного творчества Кюге, которое продолжает, если и несколько в видоизменённом виде, труд литературного и кинематографического рассказчика. Вот как он резюмирует сцену из «*Новостей идеологических древностей*» с комиком и закадычным собеседником Кюге Хельге Шнайдером:

«В 1916-м году на холмах Вокуа, уже испещрённых взрывами, немецкие шахтеры в униформе строят туннели. А с другой стороны, то же самое делают французские шахтеры в униформе. Оба подразделения – необычайно способные профессионалы, взрывают друг друга. Они действуют как противники. С точки зрения инопланетянина, не понимающего контекста, для подобной операции напрашивалось бы СОТРУДНИЧЕСТВО» (Kluge 2008, с. 36).

Эта история проливает свет на тезис, который мы встречали ранее: «У войны можно научиться только одному: как заключать мир». И снова Кюге удивляет читателя. Урок, который мы выносим из войны, состоит не в том, что война плоха, а мир хорош, что война насильственна и разрушительна в противоположность гармоничному

и конструктивному миру. Для Кюге заключение мира не означает простого забвения и оставления войны. Скорее он подчёркивает «обучение достижению». И это обучение включает в себя также и достигнутое в процессе ведения войны. Война активизирует существенные технико-интеллектуальные ресурсы и впечатляющую способность к кооперации. Но как теперь эти достижения могут быть перенаправлены с продолжения войны на реализацию мира? Во время войны человеческая чувствительность и интеллект становятся более заострёнными, и все элементы и способности, что впоследствии понадобятся для мирного существования, уже задействованы. Германские и французские шахтёры конструктивны и креативны, они трудятся вместе, синхронизируя свои усилия, экспертные знания, и они, вполне возможно, проходили обучение вместе до войны. Их жизненные пути имеют много общего и запрограммированы на то, чтобы изгибаться самыми разными способами. Если их жизненные пути прерываются в сражении, дело не только в том, что они погибают бессмысленно, либо героически, но скорее в том, что такая смерть им не подходит, она – не та, ради которой начинается или которой предназначается жизнь шахтёра.

Когда французский и германский тоннель врезаются друг в друга и команды шахтёров вдруг встречаются лицом к лицу, момент взаимного признания, профессионального уважения и солидарности может превратиться в добросердечный приём и смех воссоединения коллег и друзей. Но этот порыв отменяется неутомимой программой, призывающей к взаимному уничтожению: «Ситуация военного времени – мир алгоритмов. Искусства же ратуют за контр-алгоритмы» (Kluge 2022). История Кюге приводит такие контр-алгоритмы в действие, подобно Жану Ренуару в фильме 1937-го года «*Великая иллюзия*». Кюге и Ренуар показывают, что шахтёры и военные офицеры испытывают такого рода чувства друг к другу, что побуждают искать разрешение в форме кооперации и подрывают мощную и убедительную логику ведения войны.

Если неустанный алгоритм войны провоцирует контр-стратегии, для Кюге это подобно реальности, провоцирующей своего рода анти-реализм. Он разработал этот взгляд в одном из своих первых теоретических текстов, которые внесли вклад в дискуссии о марксистской эстетике и вопросе о реализме в искусстве (Kluge 1975, с. 201–222). Механизм чувственного восприятия у человека разыскивает в окружающей среде скорее теплоту, чем прохладу, скорее пропитание, чем нехватку или голод, нечто, протекающее гладко, а не обременённое трением, нечто, что поддается, а не то, что упрямится, безопасность и приют, а не опасность и уязвимость. Эти тонкие

различия наших чувств – часть той человеческой и социальной реальности, которая служит основанием любого вида «соцреализма» – и всё же все эти чувства сами работают на отрицание и избегание реальности, они анти-реалистичны. Будучи по природе нацеленными на теплоту, безопасность, гармоничную кооперацию, чувства суть «богословы счастья» (Kluge 1984, с. 166) и как таковые противостоят ситуационной логике промышленного труда, упрямо перемалывающего страсти, или логике ведения войны.

В своём коротком тексте Клюге предлагает конкретный пример этого анти-реализма, который должен быть предметом реалистичного искусства, литературы и философии. После высказывания, что слеза – лучший инструмент, чем телескоп, поскольку она усиливает реальность через призму сострадания, он рассказывает историю слёз, пролитых политиком военного времени. И опять же, скорее всего, – это выдуманный рассказ, но выдуман он настолько искусно, что позволяет проникнуть на уровень реальности, соприкасающийся с чувственным анти-реализмом:

«Поражает, на что способно ухо. Оно внемлет музыке, языку, нюансам, чувствует опасность, будучи, одновременно, и тем органом, что обеспечивает равновесие. Или взять кожу. Она есть не только самый протяжённый орган, но, согласно Зигмунду Фрейду, она есть особенно эффективный противник войны. Фрейд размышляет о солдатах во Фландрии или в Альпах, где нельзя помыться. Кожа протестует с помощью аллергий, покрывающих всё тело – так, что уже невозможно носить никакую униформу. Можно изучать это, а также то, как художник отвечает на вызовы реальности в случае Бисмарка. Как он может занять положение противника. Как он начинает плакать – это источник всякого искусства. Это случается после битвы у Кёниггрэца, когда его монарх настаивает на проведении парада победы в Вене. Бисмарк в отчаянии, ведь он знает: кто празднует победу, тот падёт» (Kluge 2022).

Бисмарк был политиком, публичным деятелем, не зарекомендовавшим себя артистической чувствительностью. Но в виньетке Клюге он становится таковым, позволяя слезам видеть более резко. Снятая предвзятость и сопереживание соединяются, чтобы смягчить то, что может быть лишь твёрдым, как камень во времена Прусского военного лидера. Это – корень всего искусства как «проводника контр-алгоритма». Здесь он противопоставит политической реальности победоносной битвы. Для анти-реализма чувств победоносная триумфальность вскрывает слабость и неуверенность и несёт с собой семя саморазрушения.

Вместо того, чтобы эмоционально увести Бисмарка, его слёзы заостряют его восприятие, и это то, что он разделяет с искусными мастерами;

то, что дарит ему такое техническое, даже, возможно, хирургическое владение мастерством, как у тех художников, кто могут найти складки в жёсткой структуре реального. Анти-реализм чувств поёт в унисон с анти-реализмом техники, которая изобретательно отрицает любую данную реальность, подвергая её сомнению и возможным преобразованиям, будучи всё же и формой реализма.

#### IV. Техника, вдохновлённая искусством

Оставляя позади короткое эссе Клюге, мы в конце концов подходим к краткому обзору важности Клюге для философии техники. Его понимание роли искусства показывает, что он не заинтересован в сугубо выразительной стороне искусства или в искусственном слеплении романтических чувств, которое неизбежно ведёт к несчастью, разрушению и смерти.

Будучи придворным лириком [*Hofdichter*] франкфуртской школы, Клюге развивает альтернативу односторонней редукции Хабермасом «Диалектики просвещения» до этики дискурса и коммуникативного разума. Хабермас, как и Теодор Адорно до него, приравнивает технику к инструментальному разуму, т.е. к неполной форме разума, связанной с определением эффективных способов решения какой-либо задачи, но неспособной к критике и рефлексии по поводу выбора цели. Только лишь в той мере, в которой существует дискуссия о, скажем, трансгуманизме, технологическое развитие становится предметом подлинной рефлексии (Habermas 2001). Не покидая интеллектуальную и политическую плоскость Критической теории Франкфуртской школы, Клюге изучает недискурсивную способность технического разума к отражению, которая никогда не сводима к "чисто инструментальной" и занимает пролетарскую сферу контр-публичного [*proletarische Gegenöffentlichkeit*]. Если публичная сфера буржуа развивает демократическую культуру из дискурсивных практик, пролетарская публичная сфера развивает социальную организацию из противоречивых материальных тенденций (Negt, Kluge 1971). В разработках Негта и Клюге, в их самой оригинальной и важной книге «История и упрямство» [*Geschichte und Eigensinn*] (1981), термин «пролетариат» относится не столько к рабочему классу, сколько к исторической агентности труда, выраженной основными компонентами социального строя – и они есть не полностью сформированные субъекты-буржуа или индивиды, но кости и сухожилия, клетки и чувства, или кожа, которая фигурирует в истории, приписываемой Фрейду: это неподатливость, собственное внутреннее чувство [*Eigensinn*] кожи, которая делает её историческим актором, даже оппонентом войны. Её потребности

должны быть удовлетворены в любой социальной организации, в противном случае кожа – рассадник сопротивления или бунта. Так что вот как классические марксистские нарративы отчуждения, эксплуатации, классовой борьбы раскрываются на этом микроуровне, где все вещи должны быть соотнесены и сонастроены друг с другом. Это необходимо, прежде всего, для поддержания человеческого бытия, и, во-вторых, для организации социального порядка, и, в-третьих, так проявляется взаимообусловленность. И наоборот, любой социальный порядок отражает некоторое временное устройство, но никогда не производит бесшовную тотальность, внутри которой все противоречия были бы разрешены<sup>4</sup>. В соответствии с теорией и практикой Клюге, искусная техника так же необходима, как и техническая чувственность и понимание искусств, чтобы выразить противоречия и указать, где необходима некоторая мера насилия для поддержания социального порядка, хотя речь и не идёт о том уровне равновесия, на который надеются ощущения. Например, когда плотник соединяет вместе два объекта, он должен настроить себя на впечатляющий уровень чувствительности во время того, как он регулирует уровень силы, прилагаемый к шурупу – он ни в коем случае не должен применять всю свою силу, а иначе дерево даст трещину. Домохозяйка из сценария Клюге, которая должна подавлять свой импульс разрушить телевизор мужа, возможно, желала бы, чтобы муж проявлял к ней такой же уровень нежности, как плотник по отношению к шурупу (Kluge 1984, с. 107, 180).

Эти внешние контуры теории технического разума возвращают нас к техническому благу снятой предвзятости [*Sachlichkeit*], встретившейся нам в эссе Клюге 2022-го года:

«Можно видеть наиболее ясно, когда трезвость [*Sachlichkeit*] и сопереживание соединяются. И для этого соединения, я думаю, трезвость требует больше эмоции [*Emotion*], чем сопереживания [*Einfühlung*], которое возникает в нас автоматически. Природа человека как таковая – это художественное произведение эволюции. И поэтому силы души [*Seelenkräfte*] нуждаются в искусстве как принципе организации».

Как мы можем оценить сейчас, Клюге здесь обращается к одной из наиболее часто возникающих в его творчестве тем. Чтобы понять жизнь как художественное произведение эволюции, достаточно только обратить внимание на сложноставность и непростую одновременность чувств, которые обрели форму параллельно нашей «второй природе», то есть построенному человеком миру или техносфере (Schlaudt 2022). Инстинкты самосохранения пилотов бомбардировщиков

над Хальберштадтом отличаются от инстинктов ищущих укрытие на земле. Но все из них «помнят» ощущения собрания вокруг костра, и такие архаические ощущения могут включать в себя и музыкальную восприимчивость. В то же время наши чувства по отношению к животным отсылают нас к истории их приручения. В этом смысле наши чувства «принадлежат нам» в такой же малой степени, как и наши технологии, способы делать вещи. Люди искусно организуют своё бытие внутри этого сложного многоуровневого наслонения, которое показывает несочетаемость масштабов: временные несоответствия между архаичными технологиями и современными устройствами, пространственное несоответствие, разделяющее пилота бомбардировщика от людей на земле<sup>5</sup>. И, таким же образом, в одной из историй Клюге сваха жалуется на то, что её работа была бы куда легче, если бы у всех был один и тот же характер чувств, но, увы, у многих людей многие характеры, и потому их так сложно соединить друг с другом (Kluge 1984, с. 69–70, 125).

Другое технологическое измерение сказывается, когда ощущения рассматривают как инструменты тонкого различения и точного контроля во время достижения равновесия, калибровки, настройки. Но, как и в случае с другими привычными инструментами, они могут стать ржавыми, затупленными, неточными, они могут недолжным образом обслуживаться или применяться, или давать ощущение власти: по словам Абрахама Маслоу, «когда обладаешь молотком, возникает соблазн относиться ко всему вокруг как к гвоздю» (Maslow 1966). Клюге бы сюда добавил, что, если Вы движимы одним лишь чрезмерно мощным чувством зависти, Вы будете относиться ко всему с убийственной жестокостью. И потому для организации наших душевных сил требуется техническое научение чувств, подобное тому, которое Готхольд Эфраим Лессинг предлагал в сфере искусств. Согласно Лессингу, принципы создания визуального художественного произведения отличаются от таковых в поэзии и литературе. Лессинг перефразирует Плутарха: «Кто думает, что ключи нужны для расщепления дерева, а топор можно использовать для открытия дверей, не просто портит эти инструменты, но и лишает себя пользы, которыми они обладают» (Lessing, *Paralipomena*, с. 29). Естественно, что во время взросления в определённую эпоху и в определённом месте обретение сопричастия культуре всегда включает в себя обучение такту, вкусу и выбору подходящих инструментов. И снова, именно

<sup>5</sup> Соответственно, вопрос соизмеримости и соразмерности имеет решающее значение для организации социальной жизни в контрпубличной сфере технического разума. Этому вопросу посвящена третья совместная книга Оскара Негта и Александра Клюге (Negt and Kluge 1992).

<sup>4</sup> Это, безусловно, наследие Адорно, и в этом смысле метод Клюге реализует программу "негативной диалектики".



искусства или искусные навыки донастраивают, заостряют, дополнительно культивируют, адаптируют и преобразовывают наши душевные качества или способности технического разума.

Будучи нескладно организованными, ощущения могут приводить к политическим трагедиям, включая войны. Как мы наблюдали, одна из главных тем Клюге – способы заключения мира. Даже будучи подверженными таким искажениям организации как чувство завистливой любви у Отелло, чувства сами по себе ищут удовлетворения или разрешения, «верят в счастливый конец» и являются «теологами счастья» (Kluge 1984, с. 103–107). Если, в глубине души, Отелло влечет любовью, мы можем представить себе более счастливую конфигурацию чувств между ним и Дездемоной, а также Яго.

И хотя Клюге и не заявляет о себе как о философе техники, марксистское толкование им эволюции чувств есть в то же время и эволюция *homo faber* не только в плане творческих произведений человека, но и в смысле нашей собственной устроенности в мире (который мы для себя творим) и посредством этого мира. Его понимание инструментов, с помощью которых мы ощущаем мир, ищем равновесие и достигаем точности, есть в то же время теория технического действия, которая различает оптимизаторов глобального масштаба со своими чертежами и схемами лучшего мира и частичных удовлетворителей, отвечающих на проблемы в реальном времени через локальные приспособления. Вопросы истории и общества, включая вопросы войны и мира, представлены Клюге как проблемы организации, координации, кооперации и, возможно, управления. Нам нужны не лучшие принципы, законы или правила, но некоторая техническая личность, которая знает, как объединить непредвзятость [*Sachlichkeit*] и любовь.<sup>6</sup> Клюге вначале обрисовал такую личность в короткой истории про «*Исправление преступления*» из конца 60-х или начала 70-х. Одна версия этой истории была опубликована в 1975-м, другая – выделялась в книге и фильме про «*Силу эмоции или чувства*» (Kluge 1975; 1984, с. 141–161), и мы только что ознакомились с отсылкой к той истории в эссе 2022-го года. История Клюге о спонтанном и чувственном преступлении и его методическом и внимательном исправлении раскрывает профессиональный секрет проститутки, которая описывается то как «инженер вечерних часов», то как «машинист любви»<sup>7</sup>. При более

близком рассмотрении её секрет оказывается не отличающимся от такового у медсестер, полицейских, гробовщиков, столяров и сантехников – и, в конце концов, профессиональный секрет проститутки – секрет профессионализма. Он состоит в трёх аксиомах и одном дополнении:

- нежность (то есть деликатная забота по отношению к человеку или вещи);
- знание (то есть экспертное понимание эффективности);
- отсутствие особых чувств (нет эмпатии, жалости, сострадания);

однако требуется интенсивное чувство (т.е. такт, деликатность, точность) для удержания этих трёх вещей вместе.<sup>8</sup>

Если быть точным, в этом определении «ощущения» встречаются по меньшей мере три раза: в нежности прикосновения, передающей и возбуждающей чувствительное удовольствие, в целенаправленном отстранении аффективного интереса или эмоциональной привязанности к ситуации, а также в искусной рассудительности или профессиональной искренности, необходимой для удержания и того, и другого элемента. Кроме того, ещё нужно отметить особый тип знания, позволяющий ощущать причинно-следственную взаимосвязь вещей. И всё это справедливо и для гробовщиков. Их нежность или деликатность затрагивает мягкую модуляцию горя их клиентов, но, с другой стороны, они не должны втягиваться в эмоциональную жизнь клиентов, не должны горевать сами; в конце концов, они обладают глубоким опытным знанием многих параметров, способных влиять на ситуацию. И вновь это не просто, но требует высокого уровня профессионализма и чувствительности для балансирования, со-событийности, близкого взаимодействия и отстранённости. Эта чувствительность, можно сказать, определяет успешного техника, того, кто внимательно наблюдает за рабочими частями механизма и кто одновременно наблюдает за механизмом как за целым, кто не пытается пересилить механизм и не выходит из себя, когда что-то не получается. Любящее и близкое взаимодействие с частностями тянет техников в одну сторону, осознанное наблюдение радующего глаз взаимодействия вещей уводит в другую – в направление дистанции и отмежевания – их общее выровненное, темперированное отношение служит, таким образом, для сдерживания любого одностороннего возбуждения в какую-либо сторону.

Именно это достижение, которым Клюге гордится как единством непредвзятости [*Sachlichkeit*]

удовольствие с помощью [своего] мастерски активированного воображения" (Kluge, нет данных).

<sup>8</sup> В оригинальной формулировке *Macht der Gefühle*: „Bettys Berufsgeheimnis: 1. Sanftheit; 2. Kenntnis; 3. kein besonderes Gefühl. Man braucht aber viel Gefühl, um das zusammenzubringen“ (Kluge 1984, p. 145).

<sup>6</sup> В своей книге *War-Primer* Клюге использует вымышленный голос дипломатического наблюдателя, который уподобляет Рейгана и Горбачева плотникам, заключающим соглашение о разоружении (Kluge 2023).

<sup>7</sup> Это подробно описано только в первом известном черновике этого эскиза, где профессионал – здесь его зовут Ингрид Фале – заявляет: "Мои клиенты реализуют свое собственное

и любви, где любовь понимается как вовлеченность или участие в рабочем порядке или социальной организации людей и вещей, а непредвзятость [Sachlichkeit] – это то, что держит любовь в рамках, с тем, чтобы она была справедливой, истинной любовью, которая не становится односторонней ревностью или опутывающей страстью. Это сходно с агапизмом Чарльза Сандерса Пирса – т.е. это не пожар страсти или отстранённость критической оценки, а посвящение себя вещам и внимательность по отношению к ним, которое «разогревает в них жизнь». И в самом деле, именно это и происходит в «Исправлении преступления». Одна романтически влюблённая пара в пылу страстей, ради своего собственного счастья грабит кого-то, оставляя его умирать, сваливая вину на другую пару мелких мошенников. Но последние двое – скорее партнёры по преступлению, а не романтические возлюбленные, у них есть взаимопонимание, и они тратят недели, свою смекаливость и заботу на то, чтобы согреть жертву и вернуть к жизни, тем самым находя любовь в своём партнёрстве. Клюге комментирует эту историю, противопоставляя две пары:

«Организации чувств [первой пары] не хватает выдержанности <Sachlichkeit>. Иногда я становлюсь очень экспрессивен, когда необходимо отстаивать единство любви и выдержанности. Эти двое профессиональных преступников [...] знают всё о выдержанности. Откуда же это у них? [У их чувств есть объективная основа, и у них есть уговор.]» (Kluge 1984, с. 215).

Сам Клюге, его стиль повествования, его юридический подход, его голос далеки от чувственности. Клюге – воплощение выдержанности, но не без страсти. Он есть хорошо выдержанная любовь или эмпатично настроенное внимание, согревающее вещи к жизни, заботящееся об организации ощущений и придающее значение техническим аспектам социальной механики. Клюге не приписывает это достижение себе, но, как и Адорно, формулирует техническое благо искусств: согласно Адорно, нам нужны художники, акцентуирующие напряжения и трещины в тех случаях, когда вещи не соединяются бесшовно и потому не могут быть доведены до статуса произведения искусства. А согласно Клюге, нам нужны инженеры, машинисты любви, готовые проявлять выдержанность применительно к достижению сбалансированной организации чувств. (И именно так мы можем научиться у войны, как заключать мир).

## References

Carp, S. (1987), *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*, Stories of War. On the Works of Alexander Kluge, Fink, Munich, Germany.

Habermas, J. (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Structural Transformation of the Public Sphere: Investigations of a Category of Bourgeois Society, Luchterhand, Neuwied am Rhein, Germany.

Habermas, J. (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns*, Theory of Communicative Action, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Germany.

Habermas, J. (2001), *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, The Future of Human Nature. On the Way to a Liberal Eugenics, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Germany.

Habermas, J. (2022), *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, A new Structural Transformation of the Public Sphere and Deliberative Politics, Suhrkamp, Berlin, Germany.

Kluge, A. (1962), *Lebensläufe*, The Course of Lives, Goverts, Stuttgart, Germany.

Kluge, A. (1964), *Schlachtbeschreibung*, Description of a Battle, Walter, Olten: Freiburg, Germany.

Kluge, A. (1975), *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – Zur realistischen Methode*, Occasional work of a slave – On realistic method, Suhrkamp, Frankfurt, Germany.

Kluge, A. (1984) *Die Macht der Gefühle* [The Power of Emotion or Feelings] Zweitausendeins: Frankfurt

Kluge, A. (2008), *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, News from Ideological Antiquity: Marx – Eisenstein – Capital, brochure and DVDs, Suhrkamp, Frankfurt, Germany.

Kluge, A. (2022), *Lasst sie singen – Die Kunst ist kein Richter, deshalb kann sie im Krieg Großes leisten. Wenn wir sie lassen, Let them sing – Art is no judge and therefore it can accomplish great things in a war. If only we let it*, *Süddeutsche Zeitung*, April 13.

Kluge, A. (2023), *Kriegsfiabel 2023*, War-Primer 2023, Suhrkamp, Frankfurt, Germany.

Kluge, A. *Abbau eines Verbrechens durch Kooperation*, Undoing of a Crime through Cooperation, Württembergischer Kunstverein.

Kluge, A. and Beyer, B. (2007), *Der zertrümmerte Mensch singt noch*, The crushed Person is still singing, Interview with Barbara Beyer, [Online], available at: [www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/opernzeit-zeitopern.html](http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/opernzeit-zeitopern.html).

Lessing, G.E. (1878), *Laokoon*, Laocoon, Friedrich Vollhardt (ed.).

Maslow, A. (1966), *The Psychology of Science: A Reconnaissance*, Harper & Row, N.Y., USA.

Negt, O. and Kluge, A. (1972), *Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Public Sphere and Experience – Towards an Analysis of the

Bourgeois and Proletarian Public Sphere, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Germany.

Negt, O. and Kluge, A. (1981), *Geschichte und Eigensinn*, translated in 2014 as *History and Obstinacy*, Zweitausendeins, Frankfurt, Germany.

Negt, O. and Kluge, A. (1992), *Massverhältnisse des Politischen*, Relations of Scale in Politics.

Nordmann, A. (forthcoming) „A Feeling for the World as a Limited Whole: Temperance,“ forthcoming in Xavier Guchet (ed.) *Sciences en récits. Conversation avec Bernadette Bensaude-Vincent*, Editions de la Sorbonne, Paris; based on Nordmann, A. (2014) Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes: Sachlichkeit,“ *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, vol. 8:1, pp. 89–99.

Peirce, C.S., Cohen, M.R., & Dewey, J. (2017), *Evolutionary Love 1. In Chance, Love, and Logic* (pp. 267–300). Routledge.

Schlaudt, O. (2022), *Das Technozän: Eine Einführung in die evolutionäre Technikphilosophie*, The Technocene: An Introduction to Evolutionary Philosophy of Technology, Klostermann, Frankfurt, Germany.

Zeisberg, S. (2020), Im Bau: Zur Ästhetik des Gegen-Dokumentarischen in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*, Under Construction: On the Aesthetics of the Anti-Documentarian in Alexander Kluge's *Schlachtbeschreibung*, pp. 109–134 in E. Canpalat, M. Haffke, et al. (eds.), *Gegen, Dokumentation*, transcript: Bielefeld.

Submitted: 03.02.2024

Revised: 11.05.2024

Accepted: 03.06.2024