

5 Raum & Zeit: Profitjagd in der modernen Finanzökonomie (MASTER OF THE UNIVERSE, WALL STREET, ZEIT DER KANNIBALEN)

Wahrscheinlich keine andere Figur der Filmgeschichte hat das popkulturelle und damit populäre Bild des profitgierigen Finanzinvestors – sowie der Finanzbranche im Gesamten – derart nachhaltig geprägt, wie Gordon Gekko aus Oliver Stones *WALL STREET*: Designeranzug, Hosenträger, nach hinten gekämmte Haare, Zigarre und ein Büro mit Skyline-Blick über die Großstadt sind die visuellen Merkmale, die mit ihm und seinen visuellen Nachkommen verbunden werden. Hinzu kommen Charakterzüge, die sich in einem Geschäftsgebaren äußern, dessen Ziel die persönliche Profitmaximierung ist, dafür mehrheitlich aber an den Grenzen der Legalität operiert. Rücksicht wird nur auf sich selbst genommen, die Mitmenschen stellen lediglich potenzielle Kollateralschäden auf dem Weg zu einem erfolgreichen Geschäftsabschluss dar. Nicht zufällig gilt Gordon Gekko daher als eine Ikone des modernen Finanzkapitalismus – mit all seinen schlechten Auswirkungen.¹

Neben dem wirkungsvollen Klischee des skrupellosen Finanzinvestors hat es Oliver Stones Film ebenso geschafft, ein einprägsames und fortdauerndes Bild des modernen Finanzsektors in Hinblick auf die Räume und Zeiten zu zeichnen, in denen das Kapital operiert. In ihnen werden millionen- und milliardenschwere Geschäfte in sehr kurzen Augenblicken vollzogen. Allein ein kleiner, elitärer Kreis, eben Figuren wie Gekko, scheint davon zu profitieren. Ihre Handlungsräume, so das illustre Bild, das *WALL STREET* gegen Ende der 1980er Jahre beschreibt, sind die beeindruckenden Chefetagen von global agierenden Unternehmen mit großräumigen Privatbüros im Penthouse-Stil, die immer wieder auch zu Orten² von illegalen Privatabsprachen werden. Dem stehen

- 1 Entsprechend ist die Figur des Gordon Gekkos über die fiktionalen Grenzen des Films hinaus zu einem prominenten Untersuchungsgegenstand z.B. in Wirtschaftsrechtstudien geworden (vgl. Ribstein, Larry E.: »Imagining Wall Street«. In: *Virginia Law & Business Review*, 1, 2 (2006), S. 165–200, hier S. 166).
- 2 Bereits in der antiken Philosophie stellt die Differenz zwischen Ort und Raum eine Grundlage für das Verständnis der Welt dar. Während Orte punktuelle Materialisierungen sind, z.B. in Gestalt von

in Stones Film die Trading Floors der Finanzfirmen gegenüber: Großraumbüros der einfachen Angestellten, in denen jeder erfolgreich abgeschlossene Aktienverkauf als eine Chance erscheint, am nächsten Tag endlich den erhofften Aufstieg im Unternehmen zu schaffen. Vor allem in ihnen sind Funktionsweisen des Kapitals zu finden, die in ihrem filmischen Ausdruck bis heute ein populäres Wissen davon zeitigen, wie der Finanzkapitalismus funktioniert.

Das Kapitalismusbild, das WALL STREET erschaffen hat, beschreibt eine Gesellschaftsweise, die in distinkten, sehr spezifischen Raum-Zeit-Kontexten ökonomisch aktiv ist. Wenn sich im Nachgang zu Oliver Stones Werk Filme daher mit den gegenwärtigen Transformationen des Finanzkapitalismus beschäftigen, dann können sie in der Konsequenz als Anschlüsse wie auch als Dekonstruktionen der in WALL STREET zum Ausdruck gebrachten Vorstellungen gelesen werden. Die Veränderungen, die sie bezüglich eines ästhetisch-narrativen Wissens und damit Sichtbarmachens kapitalistischer Raumzeiten bzw. kapitalistischer Zeiträume beschreiben, ist das Forschungsinteresse dieses Kapitels.

Oliver Stones WALL STREET dient als erstes Beispiel. An ihm wird aufgezeigt, wie der Film das Handeln im Finanzsektor als ein distinktes Phänomen mit klar definierten Grenzen konstruiert. Die Arbeitsräume und -zeiten der verschiedenen Handlungsfiguren sind in ihm streng strukturiert und damit voneinander differenziert. Um die Verfahren ihrer Sichtbarmachung aufzuzeigen, wird deshalb im ersten Teil dieses Kapitels die Anfangssequenz von Stones Film im Fokus stehen. In ihr wird ein gewöhnlicher Arbeitstag im Leben von Bud Fox, Protagonist des Films, gezeigt. Gerade im Kontrast zu den dort konstruierten Bildern einer finanzkapitalistischen ›Arbeitsnormalität‹ unter den Bedingungen von singulären, heterogenen Räumen und Zeiten, die mit technischen Maschinen der Datenverarbeitung und Kalkulation in Verbindung stehen, so die These, müssen die zwei darauffolgenden Filmbeispiele als aktualisierte Gegenentwürfe gelesen werden.

Johannes Nabers Spielfilm ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014) verhandelt im Anschluss an WALL STREET Funktionsveränderungen kapitalistischer Arbeitsweisen als Effekte ihrer Globalisierung. Das Kapital, von dem in ZEIT DER KANNIBALEN gesprochen wird, ist zu einem weltweit prozessierenden Kapital geworden. In ihm gibt es eine ›notwendige Gleichzeitigkeit‹, infolge derer zuvor bestehende Raum- und Zeitgrenzen zum Zweck der universellen Profitspekulationen aufgehoben sind. Der Film erzählt von drei Unternehmensberater*innen, die mobil auf den Weltmärkten im Auftrag ihrer Firma von einem finanzstarken Kunden zum nächsten reisen, um ihnen zu helfen, möglichst mit

Körpern, die sich innerhalb eines Raums befinden, ist der Raum das Ergebnis der Beziehungen, die sie zueinander einnehmen. Körper und Dinge sind die physikalischen Koordinaten desselben (vgl. Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: transcript 2010, S. 49). Da sich aber gerade Körper in dem Sinne verändern, dass sie mobil sind, mal hier und mal dort erscheinen und sich ständig bewegen, verändert sich in der Folge auch der Raum anhaltend, den sie um- und beschreiben. Räume sind deshalb für Aristoteles mobil, wohingegen Orte durch das Merkmal der Statik charakterisiert werden (vgl. Aristoteles: *Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband: Bücher I(A)-IV(Δ)*. Hg. und übersetzt von Hans Günter Zekl. Hamburg: Felix Meiner 1987, S. 149). Die Eigenschaft der Mobilität von Räumen, damit die Veränderbarkeit derselben, wird im Laufe des Kapitels noch weiter ausgeführt.

Gewinn in die Zukunft zu gehen. Die Besonderheit ihrer Handlungsräume liegt – im Unterschied zu WALL STREET – darin, dass sie nicht mehr in Unternehmen, in Börsen oder an anderen Orten einer klassischen Kapitalökonomie agieren. Im Gegenteil zeigt der Film die Figuren in den scheinbar immer gleichen Zimmern einer globalen Luxushotelkette. Anhand von einzelnen Sequenzanalysen, in denen die filmischen Verfahren der Raum-Zeit-Konstruktion von finanzkapitalistischen Handlungsweisen der Figuren untersucht werden, zeigt sich, wie der Film die Auflösung linearer Raum- und Zeitstrukturen in eine mediale Ästhetik der filmischen Gleichzeitigkeit zu übersetzen versucht.

Im letzten Teil des Kapitels folgt eine Analyse von Marc Bauders Dokumentation MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013). Der Film fragt in der Auseinandersetzung mit der persönlichen Lebens- und Berufsgeschichte eines Frankfurter Investment-Bankers narrativ wie auch visuell danach, was mit den Orten und Räumen des Finanzkapitalismus passiert, wenn sie das Kapital und seine ›Arbeiter*innen‹ aufgegeben haben und weitergezogen sind. Der Film offenbart sich als eine Reflexion über profitable Räume (und Menschen) des Kapitals im Modus der Nachzeitigkeit. Die analytische Verschränkung mit den beiden vorgenannten Filmen ergibt sich gerade daraus: Während die Untersuchung von WALL STREET als eine Verhandlung mit der Vergangenheit und die Untersuchung von ZEIT DER KANNIBALEN als eine Verhandlung mit der Gegenwart gelesen werden können, erscheint MASTER OF THE UNIVERSE als die Beschäftigung mit einer Zukunft des Kapitals, die sich bereits vollzogen hat. Was dort übrig bleibt, das zeigen die abschließenden Analysen, sind materiell ›ausgeweidete‹, ›kannibalisierte‹ Räume, die zum Ausdruck einer immateriell ›toten‹ Raumzeit des Kapitalismus werden.

Während in den ersten zwei Filmanalysen die Begriffe der Topografie sowie der Topologie produktiv gemacht werden, um die raumzeitlichen Konstruktionsverfahren der Filme präziser zu fassen, steht bei Bauders Film die Beschäftigung mit dem Konzept der ›Kerbung‹ und ›Glättung‹ von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Vordergrund. Mit ihm wird es möglich, die Veränderungen von Kapitalräumen, -zeiten und -funktionen, die Bauders Werk verhandelt, über die Ebene der bloß filmischen Sichtbarmachung hinaus zu untersuchen. Beide Begriffe, das Gekerbte und das Glatte, verweisen in einer theoretischen Fortführung des Topografischen und des Topologischen zumal auf politische wie auch auf ökonomische und ästhetische Fragen hin, die mit dem Wandel des Industriekapitals zum Finanzkapital einhergehen.

Die individuellen Geschichten, die von den Filmen dieses Kapitels erzählt werden, müssen als filmische Momentaufnahmen kapitalistischer Funktionsweisen und Dispositive³ verstanden werden. Sie nehmen einen visuellen Ort zu einem spezifischen Zeit-

3 Dass das Dispositiv grundlegend als ein raumzeitliches Phänomen gedacht werden muss, sieht man schon bei einem Blick in Foucaults frühe Ausführungen zum Konzept der Heterotopien. Sie erinnern in ihren Beschreibungen vielfach an sein späteres Dispositivkonzept. Für Foucault ist es wichtig im Kontext der Heterotopien festzustellen, dass im Nachdenken über das Phänomen des Raums nicht von einem einzelnen (Erfahrungs-)Raum des Menschen im Singular gesprochen werden kann, sondern dass es mannigfaltige Räume gibt, die als dezidiert historische, kontingente und damit wandelbare Phänomene in Erscheinung treten – und in der Gegenwart in Netzstrukturen zusammengedacht werden müssen (vgl. Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*. Hg. von Daniel Defert und

punkt innerhalb der filmischen Narration ein. Die Fragen, welche Raum- und Zeitstrukturen des Kapitalismus im Konkreten so in den drei Filmbeispielen sichtbar werden und welches Wissen die ausgewählten Filme über die Räume und Zeiten des Kapitalismus hervorbringen, stellen die übergeordneten Leitfragen der nachfolgenden Analysen dar.

5.1 Die Topografie der Finanzwelt (Stone)

Oliver Stones *WALL STREET* spielt in New York City des Jahres 1985, damit zwei Jahre vor seiner tatsächlichen Produktionszeit. Die großen Börsencrashes der 1920er Jahre sind längst vergessen, während die späteren Finanzkrisen der Jahrtausendwende noch nicht eingetreten sind. Ihr Erscheinen lässt sich 1985/87 – wenn man die Vorboten denn überhaupt sehen wollte⁴ – ausschließlich erahnen. In dieser räumlich und zeitlich sehr konkreten Phase des US-amerikanischen Finanzkapitalismus folgt der Film dem Aufstieg und Fall des mäßig erfolgreichen Börsenmaklers Bud Fox. Als Sohn eines Flugzeugmechanikers und Gewerkschafters ist Bud auf der Jagd nach *dem* großen Spekulationsgeschäft, das ihm die Loslösung von seiner proletarischen Herkunft ermöglichen soll. Infolgedessen wird für ihn der erfolgreiche Finanzinvestor Gordon Gekko, der seine Geschäfte mit der profitablen, gleichzeitig aber rücksichtslosen Ausschachtung von angeschlagenen Unternehmen macht, zum großen Vorbild. Um dessen Gunst zu erwerben, Zugang zu ihm, zu seinem Netzwerk und seiner Expertise zu erhalten, versorgt Bud ihn nach einigen erfolglosen Kontaktversuchen mit illegalen Insiderinformationen: Der Arbeitgeber seines Vaters, ein angeschlagenes Flugunternehmen, steht kurz vor dem Konkurs. Gekko erhält durch den Tipp vor allen anderen Mitbewerber*innen eine ideale Gelegenheit, das Unternehmen mit dem Versprechen einer Sanierung günstig zu übernehmen. Entgegen der Hoffnung, dass er in diesem persönlichen Fall tatsächlich Wort hält, muss Bud jedoch schnell realisieren, dass Gekko die Komplettübernahme nur geplant hat, um wie gewohnt Firmenteile des Unternehmens mit möglichst viel Profit – und damit zum Schaden der Angestellten – schnell wieder zu veräußern. Am Filmende stellt sich Bud, »moralisch geläutert«, den Strafbehörden, denen er die illegale Weitergabe von Insiderinformationen gesteht. Als ihr Kronzeuge und Informant schafft er es, dass Gekko in einem heimlich aufgezeichneten Gespräch seine unrechtmäßigen Geschäfte zugibt und so zur juristischen Rechenschaft gezogen werden kann.

François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 931–942, hier S. 932). Obwohl Foucault seinen Text zu den Heterotopien bereits 1967 verfasste hatte, damit zehn Jahre vor seinen bekannten Ausführungen zum Dispositiv im Interview u.a. mit Alain Grosrichard, erlaubte er dessen Veröffentlichung erst 17 Jahre später (vgl. ebd., S. 931).

4 Mit dem 1985 zwischen den G5-Nationen USA, Deutschland, Frankreich, Japan und Großbritannien abgeschlossenen »Plaza-Abkommen«, das eine gezielte Abwertung des US-Dollars gegenüber anderen Währungen vorsah, begann beispielsweise in kürzester Zeit eine rasante Aufwertung des japanischen Yen. Die so entstandene Wirtschaftsblase kulminierte in der bekannten »Bubble Economy« Japans, die bereits 1990 platzte und zur heute noch andauernden Überverschuldung des Landes führte. Hyperkapitalismus, wofür Japan in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts exemplarisch steht, und kapitalistische Krisensituationen liegen in jenen Jahren somit bereits dicht beieinander.

In der nachfolgenden Analyse des Films wird es nicht um das Klischeebild der Figuren gehen, das WALL STREET nachhaltig wirksam konstruiert. Vielmehr stehen die Raum- und Zeitbeschreibungen eines alltäglichen Finanzkapitalismus im Mittelpunkt, die als ›Normvorstellungen‹ finanzkapitalistischer Funktionsweisen am Beispiel des regulären Arbeitsalltags von Bud Fox etabliert werden.

WALL STREETS Erzählung beginnt vor den Toren Manhattans.⁵ Erste Sonnenstrahlen zeichnen sich allmählich hinter der Brooklyn Bridge ab. Es folgt ein Schnittwechsel. Die folgenden Einstellungen richten den Zuschauer*innenblick auf die Darstellung von Arbeiter*innen. Das ist insofern relevant, als sie im weiteren Handlungsverlauf des Films nur peripher am Rande der Erzählung und Bilder präsent sein werden – als potenzielle Opfer von Gekkos und Bud Fox' illegalen Geschäften. In den Bildern, die daher unmittelbar nach den Produktionslogos zu sehen sind, erscheinen proletarische Körper, die im Dienst eines produzierenden, industriellen Kapitals stehen. In Industriehallen und an Güterbahnhöfen gehen die Arbeiter*innen bereits früh am Morgen vor den ersten Sonnenstrahlen ihrer physischen Lohnarbeit nach. Die Räume und Zeiten, in und zu denen sie aktiv sind, unterscheiden sich von denen des Finanzkapitals, die in der zweiten Hälfte der Expositionssequenz fokussiert werden. Die Filmbilder, die die körperliche Arbeit zeigen, sind auffällig von einer sehr dunklen Lichtsetzung geprägt. Damit unterscheiden sie sich weiterhin von späteren Einstellungen, die die Tätigkeiten der Finanzangestellten porträtieren und eine sehr helle Lichtsetzung aufweisen. Trotz der Dunkelheit lässt sich jedoch erahnen, dass die gezeigte kapitalistische Produktionsarbeit aus der Warenverladung von Nahrungsmitteln sowie der Herstellung unbekannter Güter in Industrieöfen besteht.

In den darauf folgenden Einstellungen verlässt der Film den proletarischen Arbeitsraum und wendet sich den finanzkapitalistischen Bereichen New York Citys, genauer gesagt Manhattan zu. In verschiedenen Bildern, die in einen konstanten Sepiafarbton getaucht sind, ist die kanonische Wolkenkratzer-Skyline der Stadt zu sehen. Sie stellt den architektonischen Ausdruck eines Reichtums dar, den New York City als ›Finanzhauptstadt‹ der USA versammelt hat (vgl. Abb. 1-2). Vom Stadtteil Brooklyn auf der gleichnamigen Brücke und damit über den East River nutzen zahlreiche Autos im Film die städtischen Highways, um in Richtung Wallstreet zu gelangen (vgl. Abb. 2). Auch die »Staten Island Ferry« wird bei ihrer Fahrt in Richtung Manhattan gezeigt (vgl. Abb. 3), woraufhin sich die Filmkamera einem Helikopterflug durch den Luftraum der Stadt anschließt.

Alles und jeder ist in den ersten Filmbildern bewegt. Jedes Fortbewegungsmittel scheint recht zu sein, um zum Finanzzentrum der Stadt zu gelangen. Und zusammen mit den Menschen, Autos, Zügen und Fähren nähert sich ihm auch der Film. Statt also unbewegt aus der Ferne zu sondieren – und damit statische Bilder zu konstruieren –, lässt sich WALL STREET visuell mitreißen und in Richtung Wallstreet bewegen. Film und Filmpublikum werden Teil der kapitalistischen Dynamik, die sich zugleich in eine visuelle Dynamik übersetzt. Schließlich gelangt der Blick zu den einfachen Berufspendler*innen, die in den unzähligen Unternehmen der Stadt angestellt sind. Eng gedrängt

5 Enden wird dieser diegetische Alltag erst am späten Abend mit den Bildern eines One-Night-Stands in Buds kleiner, wenig vorzeigbaren Wohnung.

stehen sie an Bahnstationen, um auf eine der lokalen Subwaylinien zu warten, die sie zu ihren Arbeitsplätzen bringen (vgl. Abb. 4). Unter ihnen befindet sich auch Bud Fox.

Abbildung 1-4: WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)



Im ersten Teil der Anfangssequenz von WALL STREET werden zwei Räume inszeniert, die deutlich voneinander getrennt sind: Auf der einen Seite existiert der Raum des körperlich arbeitenden Proletariats, das materielle Güter produziert und unter den Bedingungen einer dementsprechenden Kapitalzeit funktioniert; auf der anderen Seite steht der noch genauer zu bestimmende Raum der Angestellten im Finanzsektor der Stadt. Die gesellschaftlich-symbolische Differenz zwischen beiden zeigt sich zugleich in einer räumlich-realen Trennung des Stadtraums. In New York City, so Stones Film, stehen sich Finanzkapitalismus und produzierender Industriekapitalismus mit jeweils unterschiedlichen Raum- und Zeitanforderungen sowie -aneignungen nah und dennoch fern gegenüber.

Nicht nur symbolisch, in einem abstrakten Sinn, sondern auch visuell, in der konkreten Darstellung des Stadtraums stellt WALL STREET die raumzeitliche Trennung der beiden Kapitalismuserscheinungen mittels der filmischen Topografie aus. Unter dem Begriff der Filmtopografie ist all das zu verstehen, was materiell im Filmraum, in der *mise-en-scène* gesehen werden kann und damit, in der Fortführung des Konzepts, medial, konstruiert und bewegt erscheint.⁶ Für die filmischen Räume, wie Stones Film unmittelbar zeigt, bedeutet das, dass sie sich permanent verändern, Transformationen

6 Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 107. Schon in der Etymologie des Begriffs Topografie, der sich von den griechischen Wortbestandteilen ›topos‹ (Ort) sowie ›graphein‹ (schreiben, zeichnen) ableitet, wird deutlich, dass in ihm der Akt einer Sichtbarmachung angelegt ist. Auf die diskursive und politische Bedeutung der technischen Materialisierung von Orten und Räumen weist Sigrid Weigel hin (vgl. Weigel, Sigrid: »Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topografie und Raumkonzepte in

unterliegen und dadurch Orte und Räume als Objekte filmisch-diskursiver Erscheinungen in jeder Sequenz, Szene, Einstellung und in jedem Einzelbild in immer neuen Verhältnissen zusammensetzen. Der filmische Raum lässt sich deshalb allgemein auf »das Prozessuale, das sich in der Zeit Entfaltende, beziehen«⁷. Dadurch wird der topografische Filmraum zu einem künstlerischen Raum, nämlich in dem Sinne, dass er nicht bloß abbildet und spiegelt, sondern das Produkt ästhetisch-künstlerischer Verfahren ist.⁸ Deshalb muss er als eine Gesamtkomposition betrachtet werden, die aus unterschiedlichen Teilräumen besteht.⁹ Das schließt das Sichtbare wie auch Nicht-Sichtbare mit ein. Im Vordergrund der Analysen stehen daher sinnliche Konstruktionen und Konkretisierungen, die den künstlerischen wiederum von einem rein semiotischen Raum unterscheiden.¹⁰

Den industriellen Räumen steht im topografischen Filmraum von WALL STREET entsprechend die Hochhausarchitektur Manhattans gegenüber – mitsamt den Subtexten, die mit ihr verbunden sind.¹¹ Sie wird im weiteren Handlungsverlauf des Films vor allem über die Büros der Chefetagen, vornehmlich durch Gordon Gekkos, sowie über die Großraumbüros der einfachen Angestellten visuell erfahren. Die symbolische Grenze zwischen der industriellen Welt der Blue-Collar-Worker vor den Toren des Finanzzentrums und der finanzkapitalistischen Welt der White-Collar-Worker zeigt sich in WALL STREET als eine topografisch-reale Grenze im visuellen Filmraum. Letztere muss überschritten werden, filmtopografisch wie auch symbolisch, um von Brooklyn nach Manhattan und damit vom produzierenden zum spekulierenden Kapital zu gelangen. Im anschließenden zweiten Teil der Anfangssequenz widmet sich der Film dann

den Kulturwissenschaften«. In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, 2, 2 (2002), S. 151–165).

- 7 Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 141; Herv. i. O. Das Verständnis der Raumtopografie als einem dynamisch-mobilen Phänomen ist wesentlich geprägt von der Relativitätstheorie, die im beginnenden 20. Jahrhundert als ein physikalisches und kulturwissenschaftliches Modell verstanden wird. Albert Einsteins Überlegungen zum Äther können so z.B. als eine Kulturgeschichte der Raumphysik gelesen werden, in der er der Frage nachgeht, wie physikalische Entdeckungen die gesellschaftliche Wahrnehmung der Welt verändern (vgl. Einstein, Albert: »Raum, Äther und Feld in der Physik«. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 94–102).
- 8 Rudolf Arnheim betont in *Film als Kunst* die lange Traditionslinie des Films als einem künstlerischen Medium, wenn er etwas naiv schreibt, »daß die Filmkunst nicht vom Himmel gefallen ist sondern nach denselben uralten Gesetzen und Prinzipien arbeitet wie alle andern Künste auch« (Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 16).
- 9 Vgl. Nitsch, Wolfram: »Topografien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 30–40, hier S. 30.
- 10 Vgl. ebd. Nitsch lässt in seinen Überlegungen jedoch offen, wo für ihn das Künstlerische aufhört und das Nicht-Künstlerische beginnt.
- 11 Für Michael Hardt und Antonio Negri müssen die Stadtarchitekturen globaler Metropolen wie New York City u.a. als ein sichtbarer Ausdruck der gesellschaftlichen Spaltungen in Arm und Reich gelesen werden. Sie schreiben: »Diese [Differenzen produzierende; FTG] Entwicklungsrichtung der Stadtplanung und -architektur verwirklicht konkret und physisch, was wir das Ende des Außen nennen, den Niedergang des öffentlichen Raums, der offen und ungeplant sozialen Kontakt erlaubte.« (Hardt/Negri, *Empire*, S. 346)

endgültig den Räumen und Zeiten einer finanzkapitalistischen Lohn- und Alltagsarbeit. Dabei geht es um die Aneignungspraktiken von Bud Fox und seinen Kolleg*innen im raumzeitlichen Kontext des spekulativen Wertpapierhandels. Das Tagesgeschäft der Trader*innen vollzieht sich abhängig von den strukturellen Funktionsweisen der Börse mit ihren klar definierten Handelszeiten folglich in einem begrenzten Zeit-Raum-Verhältnis.

Als einer der zahlreichen Berufspendler*innen vom Filmbeginn ist Bud Fox' Ziel der Trading Floor des Finanzunternehmens »Jackson, Steinem & Co.«. Als Börsenmakler vollführt er dort seine alltäglichen Geschäfte. Für die Darstellung moderner Ökonomie in Stones Film handelt es sich um einen wichtigen (Handlungs-)Raum, da in ihm alles im Dienst des spekulativen Finanzhandels steht. Der Trading Floor stellt deshalb neben dem »Börsenparkett« einen weiteren, visuell-emblematischen Ort und Raum des modernen Finanzkapitalismus dar.

Entspannt betritt Bud das Großraumbüro. Auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz führt er mehrere kurze Gespräche mit seinen Kolleg*innen. Dabei wird Kaffee getrunken, Zeitungen gelesen und die Erlebnisse vom Wochenende ausgetauscht. Hektik, Aufregung oder gar Nervosität scheinen unter den Angestellten nicht zu herrschen. Die filmische Topografie des Trading Floors besteht vor allem aus langegezogenen Arbeitsplätzen, die sich mehrere Angestellte teilen. Auf den Bürotischen findet sich ein Gewirr aus Aktenordnern und Monitoren, die in unzähligen Reihen neben- und übereinander aufgestellt sind und die aktuellen Tageskurse der Börse anzeigen. Telefone, Computer sowie in darauffolgenden Einstellungen allseits omnipräsente Börsenticker¹² dominieren weiterhin die *mise-en-scène* der Szene (vgl. Abb. 5-8).

Der Trading Floor in WALL STREET ist erkennbar als ein Raum der kapitalistischen Praxis markiert: auf der einen Seite durch die menschlichen Figuren und ihre ökonomischen Handlungsweisen, auf der anderen Seite durch technische Medien, die eine direkte Verbindungslinie zum andernorts stattfindenden Börsengeschehen ermöglichen. Für Stones Film geht es in der Inszenierung des Trading Floors um eine räumliche Ökonomie, die zum visuellen Ausdruck einer finanzkapitalistischen Ökonomie wird. Das Arrangement der Menschen im gemeinsamen Umgang sowie im Austausch mit den unbelebten Dingen ihrer postindustriellen Umwelt wird sowohl von der immateriellen Aufgabe des finanzkapitalistischen Handels und damit von der Notwendigkeit, im Besitz eines prospektiven Marktwissens zu sein, als auch vom Ziel des Verkaufs und damit den Mitteln und Möglichkeiten der medialen Kommunikation bestimmt. Gerade Letzteres zeigt sich unmittelbar in den habituellen Gesprächen, die unter den Börsenmakler*innen vor Arbeitsbeginn geführt werden. Im Trading Floor sind die Funktionen des Finanzhandels bereits in dessen Topografie eingeschrieben. Das Großraumbüro im

12 Urs Stäheli verweist auf die Bedeutung des Börsentickers als einem wichtigen Medium der ökonomischen Immaterialisierung. Er konstatiert, dass mit dessen Erfindung 1867 die finanzökonomische Spekulation vom notwendigen Moment körperlicher Präsenz entkoppelt wurde, wodurch sich zugleich die Reichweite der Spekulationen als einem gesellschaftlichen Phänomen drastisch steigerte (vgl. Stäheli, Urs: *Spektakuläre Spekulationen. Das Populäre der Ökonomie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 13). Was er so aber ignoriert, ist, dass der Ticker durch seine Darstellungsfunktion eine numerische Materialisierung von Handelsprozessen bedeutet.

Allgemeinen sowie die individuellen Arbeitsplätze im Speziellen scheinen allein dafür konzipiert worden zu sein.

Abbildung 5-8: *WALL STREET* (USA 1987, Oliver Stone)



Nachdem sich Bud an seinen Arbeitsplatz gesetzt und mit seinem Kollegen Marvin gesprochen hat, wandert die Kamera für einen kurzen Moment zum Büro des Abteilungsleiters. Durch Glaswände abgetrennt, ist es trotzdem Teil des Großraumbüros. Es erscheint als ein exklusiver Ort, der im Vergleich zu den offenen Arbeitsplätzen der einfachen Börsenmakler*innen einen spürbaren Grad an Privatsphäre ermöglicht – und damit Aufstiegsmöglichkeiten verdeutlicht. Per Flurmikrofon verkündet er von dort die Verkaufsziele des Tages. Darauf kehrt die visuelle und narrative Aufmerksamkeit des Films wieder zu Bud zurück. Nachdem er sich einige Notizen gemacht hat, richtet er seinen Blick plötzlich auf einen Punkt im Raum, der außerhalb des Filmbildes liegt. Ein Einstellungswechsel zeigt nachfolgend das Objekt seiner Konzentration: ein digitaler Börsenticker, der an der Wand montiert die aktuelle Uhrzeit anzeigt. Just in dem Moment, in dem die Zeitanzeige auf 9:30 Uhr wechselt, verändert sich schlagartig die Stimmung auf dem Trading Floor – und damit der Rhythmus des Films, was mittels eines Zooms auf den Börsenticker markiert wird (vgl. Abb. 9-10). Der einsetzende ästhetische Stilwechsel erinnert hier wie auch im weiteren Handlungsverlauf an die Clip-ästhetik von Musikvideos: Kurze Einstellungslängen gehen mit dynamischen Kamerabewegungen einher, während die Montage zum Verbindungselement von Handlungssequenzen wird, in denen jede Sekunde für die Figuren wie auch für den Film zu zählen scheint. Über all diesen visuellen Elementen liegt zuletzt ein Musiksoundtrack, der von

Uptempo-Nummern geprägt ist.¹³ Auf der diegetischen Ebene beginnen Bud und seine Kolleg*innen sofort mit ihrem alltäglichen Arbeitsgeschäft. Börsenpapiere müssen möglichst mit Gewinn an die Kund*innen der Firma verkauft werden, obwohl sich ihre Kurswerte mit jedem neuen Moment ändern. Hektik und Aufregung sind im Vergleich zu den vorhergehenden Einstellungen deutlich in der körperlichen Erscheinung der Angestellten zu beobachten.

Abbildung 9-10: WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)



9:30 Uhr ist jener Zeitpunkt, an dem die New Yorker Börse mit einem lauten Gongschlag eröffnet. Der Film zeigt das mithilfe eines *match cuts*, der den Zeitwechsel im Börsenticker und den Arbeitsbeginn der Trader*innen mit der ritualisierten Eröffnung der finanzkapitalistischen Institution narrativ wie auch visuell verbindet.¹⁴ Der Film stellt damit eine raumzeitliche Verbindung zwischen beiden Orten und den dort jeweils stattfindenden Geschäften und Handlungen her. In der Verbindung erscheinen sie als ein zeitlich gemeinsamer Handlungsraum des Finanzkapitalismus, der sich aber auf unterschiedliche Orte verteilt. Im Großraumbüro rennen verschiedene Figuren gestresst auf und ab. Telefone klingeln unaufhörlich, über mehrere Meter, die der Trading Floor misst, schreien sich Menschen undeutliche Botschaften zu und kryptische Handzeichen werden mehrfach zwischen den Angestellten ausgetauscht (vgl. Abb. 11-12). In dem Versuch, das Geschehen umfassend zu begleiten, bewegt sich die Filmkamera anthropomorph mit schnellen Bewegungen und Schwenks von einem Geschehen zum nächsten.

Nachdem der Film das Geschehen eine Weile begleitet hat, folgt ein unmittelbarer Schnitt auf den Büroboden, der voll mit Papierabfällen ist. Daraufhin bewegt sich die Filmkamera in Richtung Bürowand, wo ihr Blick erneut auf dem Börsenticker endet. Dieser zeigt 15:50 Uhr an, womit diegetisch fast sieben Stunden seit Börseneröffnung

13 Vgl. zur Clipästhetik des Musikvideos auch Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: »Musikvideo«. In: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 173–177, hier S. 175.

14 Andreas Langenohl betont, dass die Operationsweise des Finanzmarktes und damit auch der Börse nicht unabhängig von der Weise gedacht werden kann, in der sie z.B. medial im Film oder in der Literatur dargestellt wird und sich zugleich auch selbst zur Darstellung bringt (vgl. Langenohl, Andreas: »Die Sinndimensionen von Markt-Zeit. Zum Verhältnis zwischen der Operationsweise von Finanzmärkten und ihren (Selbst-)Darstellungen«. In: Langenohl, Andreas; Schmidt-Beck, Kerstin (Hg.): *Die Markt-Zeit der Finanzwirtschaft. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimensionen*. Marburg: Metropolis 2007, S. 7–36, hier S. 7).

Abbildung 11-12: WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)



vergangen sind. Zahlreiche Angestellte sitzen erschöpft an ihren Arbeitsplätzen. Zehn Minuten später, um 16:00 Uhr, endet einer weiter Handelstag. Der Film zeigt daraufhin Buds Kollegen Marvin bei einem Telefonat. Aufgebracht ruft er in das Telefon, dass er unbedingt jetzt, kurz vor Handelsschluss, noch eine Info, einen wichtigen Tipp bräuchte. Wie dringend es ihm ist, wird deutlich, als er sagt: »In ten minutes it's history.« Auf den nicht-hörbaren Vorschlag, doch noch etwas Geduld zu haben, reagiert er mit der vielsagenden Antwort: »At 4 o'clock I'm a dinosaur!«¹⁵ Gleichzeitig versucht Bud telefonisch Gekko zu erreichen. Wie so oft gelingt ihm das nicht, womit die Szenen auf dem Trading Floor enden.

Der zweite Teil von WALL STREETS Anfangssequenz ist, um die Eingangsthese dieses Kapitels zu wiederholen, insofern für die zwei nachfolgenden Untersuchungen relevant, als in ihm der Versuch unternommen wird, den Raum und die Zeit des Finanzkapitalismus im Moment der gewöhnlichen Alltagsarbeit von Angestellten im Finanzsektor sichtbar zu machen. Neben den topografischen Anordnungen und Aneignungen von Raum und Zeit, die sich in den beschriebenen ökonomischen Praktiken der Figuren zeigen – Körpersprachen und -verhalten, technisch-medialer Kommunikationsgebrauch, das Mobiliararrangement –, offenbart sich eine weitere Ebene, die in der filmischen Inszenierung des Finanzkapitalismus deutlich wird: Der Trading Floor ist ebenso der Raum einer spekulativen Virtualität des Kapitals. In ihm operieren Menschen mit Werten, die es noch nicht gibt, die gerade entstehen oder die längst wieder verschwunden sind. Dementsprechend wird auch die sichtbare Topografie von einem Moment des Virtuellen beeinflusst.

Über den (filmischen) Ort des Trading Floors wird ein (filmischer) Raum des Kapitals sichtbar, der als ein visuelles Potenzial (des Films) betrachtet werden muss. In ihm verbindet das Kapital räumliche mit zeitlichen Gegebenheiten, die im Kontrast zu den Industrieräumen der allerersten Filmeinstellungen stehen. Während die Räume der industriellen Produktion als Orte eines konkreten Handelns aktuell, gegenwärtig und materiell sind – was dort produziert wird, ist sofort da und anwesend –, erscheint der Trading Floor als der Raum einer finanzkapitalistischen Spekulation virtuell, prospektiv und immateriell. Die Dinge, mit denen die Trader*innen handeln, erscheinen bloß

15 Hier deutet sich bereits der Grundkonflikt von Stones gesamten Film an, in dem es um die Manipulationen von regulären Finanzmärkten und -geschäften durch den illegalen Insiderhandel geht.

digital, als Symbole auf Computermonitoren und Börsentickern. Als eine zweite Bedeutungsebene liegt der Raum der Finanzspekulation daher hinter der filmisch sichtbaren Erscheinung des Großraumbüros. Der Gesamttraum, der sich aus dem Zusammenspiel des Sichtbaren mit dem Nicht-Sichtbaren ergibt, stellt einen vielschichtigen Effekt dar, der das stetige Potenzial einer Veränderung in sich trägt.¹⁶ Gerade deshalb ist er ein Beispiel für die filmischen Inszenierungsmöglichkeiten des Finanzkapitalismus: Wie die Geschäfte der Trader*innen, so oszilliert auch das Kapital unaufhörlich zwischen Erfolg und Misserfolg, zwischen Wert und Verlust.

Zusammen mit den Handlungsfiguren bewegen sich der Kamerablick und mit ihm das Filmpublikum unablässig auf dem Trading Floor. Neben der Beschreibung des kapitalistischen Handlungsraums durch die Börsenmakler*innen als den Agent*innen des Kapitals beschreibt auch der Film den finanzkapitalistisch-diskursiven Raum durch seine visuelle und mediale Mobilität. Dieser zeichnet sich in seiner alltäglichen Erscheinung durch Schnelligkeit und Dynamik, durch die räumlich begrenzte Sphäre der Büroarbeit sowie durch den Faktor einer klar definierten Zeitlichkeit aus. Letztere stellt den zweiten, übergeordneten Aspekt dar, der als eine finanzkapitalistische Alltagsnorm in der behandelten Sequenz konstruiert wird.

Das kurze Telefongespräch von Marvin weist pointiert auf die spezifischen Zeitanforderungen hin, die in der filmischen Konstruktion für das spekulative Finanzkapital existieren.¹⁷ Unter dem dringenden Zwang, noch ein letztes erfolgreiches Geschäft vor dem Handelsende der Börse abzuschließen, macht Marvins Gespräch deutlich, dass die Handlungen der Gegenwart unter den Bedingungen eines medialen und mittlerweile digitalisierten Finanzkapitalismus notwendigerweise auf die Zukunft ausgerichtet sind. Sein bildlicher Verweis auf den Dinosaurier, der er sein werde, wenn er tatenlos auf die Zukunft warte, statt in der Gegenwart bereits zu handeln, zeugt von der Vorstellung eines eng begrenzten zeitlichen Handlungsrahmens, der zur Verfügung steht, um erfolgreich zu sein.¹⁸ Die klare Strukturierung, wann offizielle Geschäfte möglich sind, etabliert der Film auf einer übergeordneten Ebene, indem er das Handeln von Bud und seinen Kolleg*innen narrativ als auch visuell an die Operationen der New Yorker Börse bindet. Während ihrer Handelszeiten verändern sich auch die raumzeitlichen Handlungsweisen der Trader*innen.

Davon ausgehend ist die Aufmerksamkeit der Angestellten auf dem Trading Floor mit dem Blick auf den Börsenticker auf ein räumliches Medium zeitlicher Materialisierung ausgerichtet. Der Börsenticker steht für ihre Objektivierung im Moment ihrer

16 Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 137.

17 Erst der zweite Teil von WALL STREET wird dieses Bild, das der erste Film noch wirksam geschaffen hat, zu revidieren versuchen, was sich bereits in dessen Untertitel ankündigt: WALL STREET: MONEY NEVER SLEEPS (USA 2010, Oliver Stone).

18 Die mit dem bildlichen Verweis auf den Dinosaurier gezeichnete Gefahr der existenziellen Auslöschung kann als eine typische Rhetorik in Finanzfiktionen gelesen werden. In ihnen ist nämlich eine deutliche Zusammenführung von »Zeitlogiken der Finanzmärkte mit der existentiellen Zeit des Menschen und seiner Sterblichkeit« zu beobachten (Blaschke, Bernd: »Markt-Zeit und Markträume in Börsenromanen 1900/2000. Emile Zola, Paul Erdman und Don DeLillo«. In: Langenohl, Andreas; Schmidt-Beck, Kerstin (Hg.): *Die Markt-Zeit der Finanzwirtschaft. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimensionen*. Marburg: Metropolis 2007, S. 261–291, hier S. 273).

Messbarkeit wie auch Kapitalisierung. Auf dem Trading Floor lässt sich an ihm sowohl ablesen, wie viel Zeit für die Tagesgeschäfte noch bleibt, als auch der Stand aktueller Börsenkurse beobachten. Durch seine materielle Erscheinung im Raum kommen in ihm Aspekte der räumlichen und zeitlichen Dimensionen finanzkapitalistischer Arbeit, die der Film zum Ausdruck bringt, folglich zur Deckung. Dem schließt sich erkennbar die topografische Gestaltung des Großraumbüros an. Aufgrund der Offenheit der einzelnen Arbeitsplätze, die keine Privatsphäre erlauben, sondern die Blicke der einzelnen Angestellten für den Raum öffnen – und *vice versa* –, ist der Börsenticker allseits zu sehen.¹⁹

Die menschliche wie auch räumliche Aufmerksamkeit – letztere gemeint im Sinne des mobiliaren Arrangements – ist in der Inszenierung des Films auf den Bereich einer begrenzten (Handels-)Zeit ausgerichtet. WALL STREET verknüpft so die sichtbare Topografie des finanzkapitalistischen Raums auf der einen Seite mit einer entsprechenden Temporalität desselben auf der anderen Seite.²⁰ Der Film zeigt, dass mit dem Einsetzen der begrenzten Handelszeit ein neuer Handlungsraum entsteht. Dieser besitzt eigene Regeln, eine eigene Sprache – und wiederum eine nochmals eigene Zeitlichkeit. Ihre Dauer und Veränderung sind nicht von dem Raum zu trennen, den sie selbst beeinflusst und für den allein sie eine Bedeutung besitzt. So entsteht ein spezifisches Raum- und Zeitdispositiv des Finanzkapitalismus, das mit voller Kraft auf die Angestellten einwirkt.²¹

In *Geld ist Zeit* sieht Samuel Weber die finanzkapitalistischen Kreditfallen, die zu den Crashes der letzten Jahre geführt haben – und welche in den Handlungsjahren von WALL STREET vorbereitet wurden –, als ein grundlegendes Problem der Gegenwart an. Er kritisiert, dass die gegenwärtige Finanzökonomie bloß an den Kurzzeitwirkungen von Handelsgeschäften interessiert sei, die längerfristigen Zukunftsfolgen aber völlig außer Acht lasse.²² Bereits in Stones Film wird das als Norm finanzkapitalistischer Pro-

19 Sicherlich nicht zufällig kann das Großraumbüro deshalb auch als kapitalistische Form des benthamischen Panopticon gelesen werden, in der das Arrangement von Büromobiliar und Sichtfreiheit Zugriff auf das Verhalten der einzelnen Angestellten erlaubt.

20 Für Maurizio Lazzarato stellt die Zeit allgemein, neben der Bewegung, im modernen Kapitalismus einen häufigen Gegenstand seiner medialen Bilderwelt dar (vgl. Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin: b_books 2002, S. 24). Was in WALL STREET an dieser Stelle demnach zu beobachten ist, wäre für Lazzarato nur der Ausdruck eines generellen Symptoms.

21 Auch das wäre für Lazzarato Beispiel der Bedeutung von Zeit sowie ihrer Transformationsprozesse im kapitalistischen Postfordismus. Er schreibt: »Das, was wir die postfordistische Produktionsweise nennen, ist ein strategisches Dispositiv, um sich die beliebige Zeit unterzuordnen, sie zu kontrollieren und produktiv zu machen. Das Kapital muss sie nicht mehr der Arbeitszeit unterwerfen, sondern es ergreift sie und beutet sie unmittelbar als beliebige Zeit aus. Mit kristalliner Schärfe wird dieses Dispositiv von den Technologien der Zeit organisiert.« (Lazzarato, *Videophilosophie*, S. 86) Börsenticker, Handelszeiten und Kapitalströme sind folglich nach Lazzarato nicht mehr das Produkt und Objekt menschlicher Arbeit im postfordistischen Finanzkapitalismus. Vielmehr bringen sie die Arbeit selbst hervor, indem sie die Menschen nach eigenen, zeitlichen Regeln für sich arbeiten lassen.

22 Vgl. Weber, Samuel: *Geld ist Zeit. Gedanken zu Kredit und Krise*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2009, S. 21. Entgegen Webers Kritik, dass die finanzkapitalistische Ökonomie nur die Gegenwart in den Blick nehme, argumentiert Ute Tellmann, dass die Zukunft die dominante Zeitform des Ökonomischen

duktivität konstruiert. Jede Information, die nicht sofort und überall verfügbar ist, sondern auf sich warten lässt – und seien es nur wenige Minuten oder gar Sekunden – verwandelt sich im Feld der Börsen- und Finanzspekulation zu einem historischen Artefakt, das unbrauchbar und dadurch unprofitabel ist. Alle Aktionen, die sich im Raum und in der Zeit des Trading Floors vollziehen, sind deshalb allein auf das Ziel ausgerichtet, zum richtigen Zeitpunkt die richtige Information zu bekommen. In WALL STREET erscheinen die Räume und Zeiten des Finanzkapitalismus entsprechend als nutzbar gemachte, damit veränderliche Sphären, die in der Antizipation einer unmittelbaren Zukunft allein dem gegenwärtigen Zweck der Akkumulation, der Gewinnmaximierung des Kapitals dienen.

Die Verfahren der visuellen Raumbeschreibung in der Anfangssequenz von WALL STREET gleichen letztlich einer visuell-materiellen Erkundung, mithin einer filmischen Kartografie des Finanzkapitalismus. Die sichtbaren wie auch nicht-sichtbaren Bilder dienen jedoch nicht nur als bloße Schauwerte. Ihnen wohnt ein *Movens* inne, das sowohl vom Inhalt, dem Fluss des Kapitals und seiner Arbeiter*innen innerhalb der filmischen Narration, als auch von der medialen Form, dem bewegten Filmbild ausgeht. Die Inszenierungsstrategien von WALL STREET deuten an, dass die raumzeitlichen Funktionen und Erscheinungsweisen des Finanzkapitalismus prozessual sind, dass sie sich ständig fortbewegen und fortentwickeln. Zusammenfassend ist im Gegensatz zu den beiden nachfolgenden Filmbeispielen dieses Kapitels der raumzeitliche Kontext des alltäglichen, »gewöhnlichen« Kapitalismus, den WALL STREET inszeniert, geprägt von Distinktionsmerkmalen: Klar umrissen unterscheidet sich das kapitalistische Handeln auf dem Trading Floor von den industriellen Produktionsweisen, mit denen der Film eröffnet. Eingeschlossen in den topografischen Grenzen des Großraumbüros finden die Geschäfte der Trader*innen in einem festen Zeitrahmen statt. Dieser wird von den Handelszeiten der New Yorker Börse bestimmt. In Hinblick darauf wird die Analyse von ZEIT DER KANNIBALEN nun in Abgrenzung zu Stones Film markante Veränderungen aufzeigen. Für Nabers Film bedeutet die permanente Gegenwart des Finanzkapitals nämlich eine Aufhebung der mit WALL STREET noch aufgezeigten, raumzeitlichen Grenzen unter dem Stichwort einer prozessualen Simultanität.

5.2 Kapitalistischer Hotelfunktionalismus: Topologische Raumstrukturen (Naber I)

Im Mittelpunkt der Handlung von ZEIT DER KANNIBALEN stehen drei Menschen, die als Unternehmensberater*innen stellvertretend für die gegenwärtigen, ökonomisch-gesellschaftlichen Funktionsweisen des (Finanz-)Kapitalismus sind. Frank Öllers, Kai Niederländer und Bianca März arbeiten gemeinsam für eine Beratungsfirma, die schlicht

sei. Aber auch sie gesteht ein, dass diese vor allem auf einem Informationsgewinn der Gegenwart basiert: »Die Kalkulationen, die die ökonomischen Entscheidungen der Gegenwart dabei mit den erhofften Gewinnen in der Zukunft verbinden, sind an diesen ständig neuen Informationen orientiert und von ihnen irritiert.« (Tellmann, Ute: »Die Zeit und die Konventionen der Ökonomie«. In: Langenohl, Andreas; Schmidt-Beck, Kerstin (Hg.): *Die Markt-Zeit der Finanzwirtschaft. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimensionen*. Marburg: Metropolis 2007, S. 239–260, hier S. 240)

die »Company« genannt wird. Deren Ziel ist es, globale Kunden in Schwellen- und Entwicklungsländern, die mit Terrorismus und anderen Krisen konfrontiert sind, dabei zu »unterstützen«, in Zeiten von finanzkapitalistischer Profitmaximierung, Arbeitsplatzrationalisierung und Neoliberalisierung mit Gewinn auf den Weltmärkten zu bestehen. »People. Profit. Planet« lautet das semantisch entleerte Motto der Firma. Es kann alles mögliche bedeuten, ganz so, wie es die aktuelle Marktlage eben erfordert.

Der Film begleitet die drei Figuren im Handlungsverlauf sowohl bei ihren beruflichen Geschäftsterminen mit Kund*innen als auch bei privaten Zusammenkünften untereinander. Während Öllers und Niederländer bereits ein Team bilden, stößt März am Filmbeginn erst zu ihnen hinzu. Ihre Aufgabe ist es, die beiden für die »Company« heimlich zu evaluieren, denn alle drei Figuren stellen potenzielle Kandidat*innen für die Position einer Firmen-Partner*in dar. Zu ihrer Überraschung wird ihnen gemeinsam gegen Ende des Films dieses Angebot unterbreitet. Die ehrgeizigen Berater*innen realisieren jedoch zu spät, dass die »Company« aufgrund illegaler Geschäfte längst im Fokus internationaler Strafermittlungen steht. Die neue Firmenposition dient allein dem Ziel, die juristische Haftung auf die drei Berater*innen zu übertragen. Während sie völlig aufgelöst sind, dass bereits ihre Kreditkarten gesperrt wurden, wird das Hotel, in dem sich Öllers, Niederländer und März befinden, offscreen von militanten Taliban gestürmt. Mit der narrativen Ungewissheit, ob sie überleben werden, endet der Film. Was ihn neben einem satirischen Blick auf das Thema²³ im Vergleich zu den anderen Filmen dieses Kapitels wesentlich unterscheidet, ist die Wahl des Settings. Die komplette Filmhandlung spielt in den scheinbar immer gleichen Zimmern einer globalen Luxushotelkette, die den Versuch einer topografisch-regionalen Zuordnung des Handlungsgeschehens mehrheitlich erfolglos macht.

Bereits der Titel von Nabers Kapitalismussatire deutet gewitzt die marktzeitlichen Bedingungen an, unter denen die Unternehmensberater*innen handeln. Um profitabel zu sein, dürfen sie nicht einmal vor sich selbst Halt machen. »Ich verbreite den Kapitalismus«, erklärt Frank Öllers seiner Kollegin Bianca. Dieser Aussage geht die Frage voraus, was die drei Figuren angesichts der politisch angespannten Weltlage, die sich vor den isolierten Hotelfenstern während der gesamten Filmhandlung unsichtbar andeutet, als Berater*innen tun können. »Der Kapitalismus soll die Welt retten?« fragt sie zurück. »Nein, der Kapitalismus soll diese Welt zerstören«, lautet Franks Antwort. Aus der Zerstörungskraft des Kapitals Profit zu generieren, ist die genuine Aufgabe der »Company«-Angestellten.²⁴

Dementsprechend inszeniert der Film die Arbeit von Frank, Bianca und Kai als die Arbeit neoliberaler »Kannibalen«. Um an die Spitze der »kapitalistischen Nahrungskette« ihrer Firma zu gelangen, versuchen sie jeden Vorteil für sich und gegen die interne Konkurrenz zu nutzen. Im Folgenden wird gezeigt, wie ZEIT DER KANNIBALEN anstelle eines topografischen ein zuvorderst topologisches Raum-Zeit-Modell des gegenwärtigen

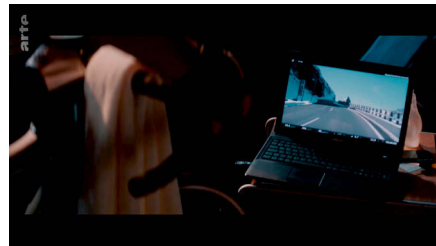
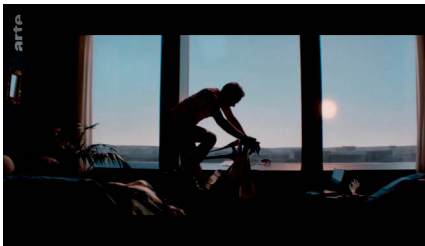
23 Damit unterscheidet sich ZEIT DER KANNIBALEN deutlich von Spielfilmen der letzten Jahre, die sich dem kapitalistischen (Krisen-)Sujet »objektiv« und dokumentarisch zu nähern versuchen wie z.B. MARGIN CALL (USA 2011, J.C. Chandor).

24 Angesprochen wird an dieser Stelle des Films indirekt auch Schumpeters klassische Theorie der schöpferischen Zerstörungskraft des Kapitalismus.

Kapitalismus entwirft. Im Gegensatz zu WALL STREET geht es in Nabers Film um eine Auflösung von topografischen Grenzen, die mit den Funktionsweisen des modernen Finanzkapitalismus einhergehen. Sie werden im Film zusätzlich entlang von Innen- und Außen-Dimensionen verhandelt. Während letztere für alle drei Figuren als ein Raum des Versagens und damit als Gefahr erscheinen, stellt das Innen – bezogen sowohl auf das Innen der Hotelräume wie auch auf den inneren Kreis der Unternehmensführung – für sie das erstrebenswerte, allgemeingültige Ziel ihrer Arbeit dar. Erneut lässt sich hier mit den ersten Einstellungen des Films beginnen.

Nach einem Schwarzbild beginnt ZEIT DER KANNIBALEN zunächst mit einer Aufblendung. Entlang einer Horizontlinie, die das Filmbild symmetrisch teilt, zeichnet sich oberhalb von ihr ein blauer Himmel ab, während unterhalb derselben graue Steinquader erscheinen. Sowohl in ihrer Anordnung auf- und nebeneinander als auch aufgrund ihrer unterschiedlichen Proportionen erwecken sie den Eindruck einer abstrakten Stadtsilhouette (vgl. Abb. 13). Unterstützt wird diese Impression auf der Tonebene durch verschiedene Verkehrs- und Tiergeräusche sowie durch Marktschreierklänge, deren Quellen allesamt nicht zu sehen sind. Der künstliche Eindruck der Szenerie, die letztlich einem Diorama gleicht, wird weiterhin durch die plötzliche Aufblendung der ›Sonne‹ im Himmel verstärkt.

Abbildung 13-16: ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)



Langsam fährt die Kamera zurück und gibt so zu erkennen, dass es sich bei dem Anblick der Stadt um den Ausblick aus einem Fenster handelt. In dessen Spiegelung ist schemenhaft ein Mann auf einem Fahrrad zu erkennen, der, so die optische Täuschung, mit seinem Rad in eben jener Stadt fährt (vgl. Abb. 14). Bei ihm handelt es sich um Kai Niederländer. Erst die weitere Rückwärtsbewegung der Kamera zeigt, dass sein Blick

in Wahrheit auf einen Laptop gerichtet ist. Dort ist die Simulation einer alpinen Straße zu sehen, die Niederländer visuell abfährt. Nicht das reale Außen vor dem Hotel ist also Objekt seiner Aufmerksamkeit, sondern dessen mediale Simulation auf seinem Laptop (vgl. Abb. 15-16).

An dieser frühen Stelle verhandelt der Film visuell eindrücklich das funktionale Verhältnis zwischen der diegetischen Innen- und Außenwelt, das paradigmatisch für die weiteren, raumzeitlichen Handlungen der finanzkapitalistischen Berater*innen wird. Während das Außen vor den Hotels stets abstrakt erscheint, d.h. nicht naturalistisch und damit abgetrennt vom Realismus der Hotels, finden die »wirklichen« Handlungen, d.h. die profitablen Finanzgeschäfte, ausschließlich in den generischen, dadurch topografisch unspezifischen Zimmern der Luxushotelkette statt. Der Realismus einer (urbanen) Naturwelt, der beim Blick nach draußen fehlt, existiert allein in den Sportsimulationen vor Niederländer. Damit produziert der Film eine erste, zugleich aber wesentliche Analogie zum Finanzkapitalismus, in dessen Dienst die drei Berater*innen stehen. Wie die Außenwelt vor den Hotels oder die simulierte Alpinstrecke auf dem Laptopmonitor, so basiert für den Finanzkapitalismus jedes Geschäft auf Abstraktions- und Kalkulationsprozessen. Die Abschlüsse, die Öllers, Niederländer und März erzielen, beruhen allein auf spekulativen Simulationen, die dem Ziel der unmittelbaren Profiterzeugung dienen.

Von den Trading Büros aus WALL STREET finden sich in Nabers Film nur noch Spuren wieder, nämlich in Gestalt der ökonomisch handelnden Berater*innen. Die gesamte Filmhandlung bewegt sich ausschließlich in den Bars, Frühstückssälen, Gäste- und Konferenzzimmern der namenlosen Hotelkette. Ihre homogenen Räume stellen im Film die neuen, universalen Handlungsräumen des Finanzkapitals dar. Den festen, persönlichen Arbeitsplatz, den Bud Fox noch besaß, gibt es in Nabers Film nicht mehr. Ob sich Öllers, Niederländer und März in Afghanistan, Indien oder Nigeria aufhalten, spielt für sie sowie für ihre Tätigkeit keine Rolle. Die Probleme der Kund*innen und die Lösungen der Berater*innen scheinen universell und überall gleich zu sein. Das ist die Pointe der modernen Beratungskultur²⁵, die sich in die filmischen Blicke auf die fortwährend ununterscheidbaren Zimmer und Hotelsettings übersetzt. In einer weiteren Szene wird die Auflösung topografischer Spezifika für das finanzkapitalistische Handeln der Gegenwart noch einmal zugespitzter beschrieben:

Während einer Videokonferenz mit dem neuen Eigentümer der »Company« fragt ihn Bianca, wo er eigentlich sei. Sein Aufenthaltsort lässt sich nämlich nicht mehr von dem unscheinbaren Konferenzzimmer ableiten, das den Hintergrund ihres Gesprächs bildet. Leicht irritiert verkündet er, dass er das selber gar nicht so genau wisse. Aber Biancas Frage sei fantastisch! Ein Assistent kommt ihm rasch zu Hilfe, woraufhin er erklärt, dass sie in Afghanistan seien. »Afghanistan! Fantastische Leute, aber ... ineffizient!«, so der neue Corporate President. Es gäbe zu viele Selbstmordattentäter, die nicht einmal einen ordentlichen Anschlag durchführen könnten. »Wenn die keine Hilfe brauchen, wer dann?«, fragt er zynisch. Topografische Bezüge spielen für die Geschäfte der »Company« nur noch insofern eine Rolle, als sich irgendwo auf der Welt Kund*innen

25 Siehe zur historischen Dimension der Beratung im Kontext ihrer Mediengeschichte auch Schauer-
te, Eva: *Lebensführungen. Eine Medien- und Kulturgeschichte der Beratung*. Paderborn: Fink 2019.

physisch aufhalten, die die Hilfe der »Company« wünschen. Wo genau das aber ist, ob in Krisenregionen oder woanders, ist für den Profit und die strukturelle Tätigkeit der Berater*innen irrelevant.

Der finanzkapitalistische Raum, den ZEIT DER KANNIBALEN in den Beispielen inszeniert, hat seine topografischen Spezifika im Sinne einer Distinktion von Orten und Räumen aufgegeben. Wo andere Menschen im Urlaub nächtigen, können ebenso gut milliardenschwere Kapitalgeschäfte abgeschlossen werden. Im Gegensatz zu WALL STREET muss Nabers Film in seiner Inszenierung eines finanzkapitalistischen Geschäftsalltags somit vielmehr als ein topologischer denn als ein topografischer Film gelesen werden. Die Topografie, die der Film beschreibt, dient nicht mehr als die Kategorie einer (visuellen) Orientierung – und damit auch nicht mehr als ein alleiniger Annäherungsversuch an die Funktionsweisen des Finanzkapitalismus. Weniger um die Frage nach dem »Wo« finanzkapitalistischer Wirklichkeit geht es in ZEIT DER KANNIBALEN als um die Frage nach ihrem »Wie«.

Indem die Handlungsräume auf der Ebene des sichtbaren Filmbilds einheitlich geworden sind, verstärkt der Film den Blick auf die Strukturen, die dahinterliegen. Gegenüber der Raumtopografie beschreibt die Raumtopologie den Bereich des Immateriellen, des Nicht-Sichtbaren; es ist ein abstrakter Raum, in dem sich Beziehungen und Relationen zwischen Menschen und Dingen vollziehen, die zu einem weiteren Raumverständnis führen. Die Uniformität der sichtbar-materiellen Hotelräume trägt demzufolge wesentlich dazu bei, den Blick auf die virtuellen Handlungsmuster und Funktionsweisen zu richten, die die Berater*innen im Dienst des spekulativen Finanzkapitals ausüben. In den nachfolgenden Szenenanalysen gelangen weniger die konkreten Raumbeschreibungen als die Lagebeziehungen, die Verbindungslinien, die zwischen einzelnen Elementen bestehen, in den Blick. Die topologische Perspektive stellt konzeptuell eine Außenperspektive auf die sichtbar-materiellen Erscheinungen verschiedener Raumerscheinungen dar.²⁶ An dieser Stelle möchte ich die Aufmerksamkeit noch einmal auf die Virtualität der Außenräume richten. In Nabers Film werden sie als ein ästhetischer Kontrast zu den durchweg naturalistisch inszenierten Innenräumen der Hotels gesetzt.

Egal an welcher Stelle im Film die Kamera eine Aussicht auf die Welt vor den Hotel Fenstern ermöglicht, sind dort lediglich Betonstelen zu sehen. Wie schon beschrieben wurde, unterscheiden sie sich mit jedem neuen, fiktiven Ort der Handlung allein in ihrer Größe und Anordnung. Der Film bedient sich folglich einer Ästhetik des Außen, die als raumtopografische Auflösung in dem Sinne zu verstehen ist, dass Räume und Orte ihre spezifischen, ihre individuellen Charakteristika verlieren. Im gesamten Film

26 Vgl. Mahler, Andreas: »Topologie«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 17–29, hier S. 17. Topologische Räume sind deshalb, so Mahler, der eigentliche Modus von Welterfahrung, da sie sich aus den Relationen verschiedener Elemente konstituiert (vgl. ebd., S. 20). Das wird umso deutlicher, wenn sich wie im Beispiel von ZEIT DER KANNIBALEN die topografischen (Film-)Räume nicht mehr wesentlich voneinander unterscheiden. Lediglich für die jeweilige Region, in der sich das Hotel angeblich zu einem bestimmten Handlungszeitpunkt befindet, kommen symbolische Objekte in den Gästezimmern hinzu, während andere Gegenstände, die zuvor noch da waren, wiederum verschwinden. Außerdem ändert sich das ethnische Hotelpersonal.

kommt es zu keiner direkten, sichtbaren Verbindung zwischen den Innen- und Außenräumen, da stets Hotelfenster als Grenzmarkierungen zwischen ihnen liegen – eine Illusion der Durchlässigkeit.²⁷ Demgegenüber gibt es eine topologische Verbindung zwischen dem Innen und dem Außen, die sich aber gerade im Merkmal der individuellen Auflösung und damit Vereinheitlichung beider Räume findet. Der Blick durch die Hotelfenster zeigt keine ikonischen Stadtlandschaften oder markanten Bauwerke, genauso wie auch die Hotelzimmer selbst keine wesentlichen Veränderungen aufweisen. Alles wirkt gleich, Variationen ein und desselben Raums, egal ob im Innen oder im Außen (vgl. Abb. 17).

Aufgrund ihrer Homogenität scheinen die Steinquader in einem topografischen Nirgendwo zu existieren. Sie korrespondieren auf einer weiteren Ebene mit den Hotels, in denen sich die Figuren bewegen: Beide Bereiche werden von ZEIT DER KANNIBALEN als Räume entworfen, die gleichermaßen von den Effekten des modernen Finanzkapitalismus betroffen sind. Sowohl für die Figuren als auch für den Film und sein Publikum stellen die Innen- und Außenräume topografische Objekte der Spekulation dar. Fortwährend fordern sie dazu auf, zu fragen, wo sich die Figuren im jeweils konkreten Moment befinden – ohne dass es jemals visuell überprüfbar beantwortet wird.²⁸ Letztlich weist der Film über die Handlungen seiner Figuren und die visuelle Uneindeutigkeit darauf hin, dass es für das Funktionieren der Geschäfte erneut keine Rolle spielt. Hier wie dort geht es um Spekulationen: Die spekulativen Geschäfte der Berater*innen werden zu den spekulativen Bildern des Films.

Abbildung 17: ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)



-
- 27 Lediglich beim ersten Auftritt von Bianca März befindet sich der Kamerablick ein einziges Mal im gesamten Film außerhalb der schallisolierten Hotelfenster. Von dort blickt er in das Hotel hinein, um dann aber rasch wieder die Seiten zu wechseln.
- 28 Ausschließlich auditiv, wie die Beschreibung der Anfangsszene gezeigt hat, werden Hinweise gegeben. Diese dienen aber weniger einer konkret-topografischen Einordnung der Außenräume als einer atmosphärischen Zuordnung: Marktschreier, Bombenexplosionen oder die Geräusche von Verkehrsstaus erschaffen die notwendige, zugleich aber auch ausreichende Imagination von ›fremden‹ Ländern.

Wenn sich die Figuren über die Außenwelt vor den Hotels unterhalten, ist das, was sie zu sehen glauben, für das Filmpublikum, wie auch für sie selbst nur eine von vielen Möglichkeiten. »Wo ist denn die berühmte Altstadt?«, fragt Bianca bei ihrem ersten Treffen Kai. Erfolglos versucht sie, hinter den Fenstern des Hotelzimmers etwas zu erkennen. »Siehst du die Hallen mit dem Platz davor? Das war die Altstadt. Jetzt ist da die Messe und eine Shopping-Mall. Auf dem Platz finden Erschießungen statt«, lautet seine teilnahmslose Antwort. Ob es wirklich stimmt, was Kai Niederländer vor den Fenstern zu sehen glaubt, weist der Film nicht nach. Auch Biancas unbestimmte Reaktion auf seine Antwort, ihr weiterhin suchender Blick, lässt zweifeln, ob sie ebenso das sieht, was Kai beschreibt. Immer wieder spielt der Film damit, dass für die Arbeitswelt der Berater*innen nichts von Relevanz ist, was über diese hinausgeht. Entsprechend kommt die Frage danach, was hinter ihrer Funktionalität liegt, erst am Filmende wieder auf: wenn sich die Terrorereignisse der Außenwelt in die geschützten Hotelinnenräume hineinverlagern. Aber selbst dort bleibt der Einbruch ein bloß virtuelles Phänomen. Sichtbar wird er nur unmittelbar in den letzten Einstellungen, wenn sich Einschusslöcher in der Tür eines Hotelzimmers abzeichnen.

Der kurze Dialog zwischen Bianca und Kai deutet an, dass die Kapitalströme der modernen Finanzwirtschaft in Gestalt von globalen Konsumketten und -tempeln die Fähigkeit besitzen, ganze Städte zu vereinheitlichen. Anstelle einer topografischen Individualität sind vielmehr topografische Uniformitäten für die Profitabilität der weltweiten Geschäftsstrukturen der finanzkapitalistischen »Company« zuträglich. Es geht um die Potenziale sowie die Qualität eines Raums, die im Vordergrund stehen und in der Raumtopologie zum Ausdruck kommen.²⁹ Entlang visueller, auditiver und narrativer Verfahren bringt Nabers Film den räumlichen Funktionswandel des modernen Kapitalismus somit zum Ausdruck.

Als für die kapitalistische Gegenwart typische »Nicht-Orte«³⁰ besitzen die (im Film nicht sichtbaren) Shopping-Malls vor den Hotelfenstern wie auch die Hotelräume selbst, neben Bahnhöfen oder etwa Flughäfen, eine eigene Zeitlichkeit, die mit ihnen einhergeht – und von den Funktionsbedingungen des Kapitalismus abhängt. So entsteht eine finanzkapitalistische Zeit, die mitunter als Konsumzeit zu bezeichnen ist. Der Takt des (Arbeits-)Lebens ist an den zeitlich-strukturellen Möglichkeiten von Konsum und Handel orientiert.³¹ Für die Berater*innen in *ZEIT DER KANNIBALEN* bedeutet

29 Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 29.

30 Vgl. Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München: C.H.Beck 2010. Bei den Nicht-Orten handelt es sich um das räumliche Ergebnis einer, wie Augé es nennt, Übermoderne, deren Entwicklungsprozesse durch das Phänomen des Übermaßes charakterisiert werden. Ihre Auswirkungen treffen und betreffen sowohl den Raum wie auch die Zeit (vgl. ebd., S. 38).

31 Dass sich das Tempo des Lebens in einem engen Verhältnis mit den Möglichkeiten und Effekten des modernen Kapitalismus befindet, steht für Georg Simmel außer Frage. Gerade der Finanzkapitalismus, ausgedrückt im Börsenhandel, »stellt eine extreme Steigerung des Lebenstempos dar, eine fieberhafte Bewegtheit und Zusammendrängung seiner Modifikationen, in der der spezifische Einfluß des Geldes auf den Ablauf des psychischen Lebens seine auffälligste Sichtbarkeit gewinnt.« (Simmel, Georg: »Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens«. In: Simmel, Georg: *Gesamtausgabe. Band 5. Aufsätze und Abhandlungen. 1894 bis 1900*. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 215–234, hier S. 224)

das, dass neben den geschäftlichen Handlungsräumen auch ebensolche Zeiten universell funktionieren, funktionieren müssen, da der moderne Finanzkapitalismus in einer globalen bzw. globalisierten Gleichzeitigkeit stattfindet. Damit unterscheidet sich das raumzeitliche Regime von ZEIT DER KANNIBALEN von den Raum-Zeit-Verhältnissen, die in WALL STREET vorherrschten. Nachfolgend werde ich das anhand von vier kurzen Beispielen aus Nabers Film verdeutlichen.

5.3 Kapitalistische Zeitlichkeit und Zeit als Kapital (Naber II)

Zu Beginn des Films zeigt sich ein indischer Kunde namens Singh, der mit Öllers und Niederländer in der Privatlounge eines Hotels sitzt, über den Vorschlag zutiefst verwundert, seine Produktionsanlagen von Indien nach Pakistan zu verlegen, um Lohnkosten und damit Kapitalinvestitionen zu sparen. Ihre Mission sei es, so die beiden, ihre Kund*innen zu überraschen. Singhs tatsächliche Überraschung erwidern die Unternehmensberater unbeeindruckt mit dem schlichten Hinweis: »Pakistan is future. [...] India was yesterday.« Im Zuge von anderen Wertschöpfungsketten suchen die Berater*innen unaufhörlich neue, kostengünstigere Produktionsorte auf der ganzen Welt. Weitere Erklärungen haben sie für den Kunden nicht, die Szene endet mit dieser Antwort.

Den Standortwechsel der Produktionsanlagen verstehen Öllers und Niederländer in diesem kleinen Gespräch als eine projektive Notwendigkeit der Zukunft, die im Jetzt bereits umgesetzt werden muss. Die Statik alter Produktionsweisen, d.h. die Produktion an einem festen Standort über einen langen Zeitraum mit denselben Arbeitskräften, wird aufgrund der kapitalistischen Funktionsveränderungen zugunsten einer erforderlichen Dynamik von Menschen und Material aufgegeben. Im gesamten Handlungsverlauf macht ZEIT DER KANNIBALEN fortwährend deutlich, dass Öllers, Niederländer und März Repräsentant*innen dieser Transformationen darstellen.

Mit den räumlichen Verschiebungen, die die Berater Singh vorschlagen, geht auch ein Wandel des kapitalistischen Zeitkonzepts einher, unter dem operiert wird. Es geht um eine profitable Gegenwart, die global und gleichzeitig stattfindet. Produziert und gehandelt werden kann mittels digitaler Vernetzung rund um die Uhr, 24/7 – und das weltweit, egal ob in Deutschland, Indien, Pakistan oder Nigeria.³² Die neuen Formen von Waren und Arbeit, die dabei entstehen, ob nun beispielsweise das sogenannte Humankapital auf der einen oder unsichere Finanzberufe auf der anderen Seite, werden selbst zu einem spekulativen Kapital. Sie sind Phänomene einer »Kristallisation von Zeit«³³, da sie einen gegenwärtigen, materiell sichtbaren Spekulationswert darstellen.

32 »A 24/7 environment«, schreibt Jonathan Crary, »has the semblance of a social world, but it is actually a non-social model of machinic performance and a suspension of living that does not disclose the human cost required to sustain its effectiveness.« (Crary, Jonathan: *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London/New York: Verso 2014, S. 9) »24/7« bedeutet für Crary folglich, und ganz im Sinne Augés, eine Zeit, die als Zeit gerade aufgrund ihrer Umfänglichkeit, ihrer Masse nicht mehr in der Weise existiert, dass sie das Leben und alle mit ihm zusammenhängenden Bereiche strukturiert. Zeit ist zu einer »time without sequence or recurrence« (ebd., S. 29) geworden.

33 Vgl. Lazarato, *Videophilosophie*, S. 13.

Indem sie seiner Empörung keinen Wert beimessen, geben Öllers und Niederländer zu verstehen, dass Singh für sie (noch) nicht verstanden hat, dass der moderne Kapitalismus seine Gewinne allein mittels eines fiktionalen Spekulationskapitals erzielt. Dessen Funktionsweise liegt gerade in der Auflösung enger Zeit- und Raumgrenzen, die die Berater als Hindernisse profitabler Geschäfte betrachten.³⁴

Singhs topografisches und nationalpolitisches Festhalten am indischen Standort seiner Produktionsanlagen³⁵ erscheint für die Vertreter eines modernen und globalen Finanzkapitals der »unbarmherzige[n] Sachlichkeit«³⁶ letztlich anachronistisch: *India* was yesterday. Jede topografische Spezifik, die nicht dynamisch veränderbar ist, läuft somit den Funktionsweisen des modernen Kapitalismus zuwider. Innerhalb der Hotel- und Finanzräume von ZEIT DER KANNIBALEN, die die topologischen Strukturen des Finanzkapitalismus zum Ausdruck bringen, steht die Topografie industrieller Produktion für eine vergangene, mittlerweile unprofitable Zeitlichkeit, die das fluide Wesen des modernen Kapitals ignoriert.³⁷

Wie sich schon in der Untersuchung des alltäglichen Finanzhandels in WALL STREET angedeutet hat, gibt es in dessen systemischer Logik kein schlechteres Ereignis als »zu spät« zu sein. »Also nochmal:«, fragt Singh, verwundert und zugleich *bewundernd*, im ersten Gespräch mit Öllers und Niederländer, »Ihr schiebt 120 Millionen Produktionsvolumen von Indien nach Pakistan einfach so?« Dabei schnippt er kurz mit seinen Fingern. Die Antwort der beiden Berater ist ein selbstsicheres Lächeln. Der kurze Moment, den es somit braucht, um ein folgenreiches Kapitalgeschäft in der Gegenwart von ZEIT DER KANNIBALEN auszuführen, bedeutet zugleich, dass keine Entscheidung mehr von Dauer sein muss. Vielmehr deutet sich bereits an, dass sie lediglich einen kurzen, raumzeitlichen Einschnitt darstellt, der sich mit dem nächsten Gespräch wieder verändern kann.

Die universelle Zukunft allein wird zur legitimen Form der Gegenwart, wenn es um die profitablen Finanzgeschäfte der Berater*innen geht. Demgegenüber ist die akute und spezifische Gegenwart bereits Ausdruck einer sich im Vollzug befindlichen Vergan-

34 Folglich heißt es bei Lazzarato zur Darstellung des Kapitalismus: »Entsprechend der Hypothese von der neuen Natur des Kapitalismus verdoppeln die Technologien der Zeit nicht das Reale in der Repräsentation, sondern stellen Dispositive dar, die auf einem neuen Immanenzplan operieren, im Herzen einer neuen Ontologie: einer die Zeit befreienden Ontologie, in der die Erscheinung triumphiert (jener Ontologie der vollständigen Unterordnung des Gebrauchswert unter den Wert).« (Ebd., S. 14)

35 Das wird in einem zweiten Gespräch später im Film zwischen den Berater*innen und Singh nochmals betont.

36 »Unbarmherzige Sachlichkeit« ist für Simmel der Effekt von großstädtischer Produktion unter den Veränderungen der Finanz- und Geldwirtschaft, die für einen Markt arbeiten, dessen Akteure nur noch unbekannte Größen sind (vgl. Simmel, Georg: »Die Großstädte und das Geistesleben«. In: Simmel, Georg: *Gesamtausgabe. Band 7. Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band 1.* Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 116-131, hier S. 118-119).

37 Geld – und damit das Kapital – ist nur Geld, konstatiert erneut Simmel, solange es sich bewegt, fließt. Stillstehend oder stillgestellt erfülle es seine genuine Funktion nicht mehr (vgl. Simmel, »Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens«, S. 234).

genheit.³⁸ Diese Einstellung, die sich in den Antworten und im Verhalten von Öllers und Niederländer im Gespräch mit Singh offenbart, deutet die Auflösung konkret-individueller sowie akuter Raumzeiten und Zeiträume zugunsten von projektiven, simulierten und damit unspezifischen Räumen und Zeiten des Finanzkapitals an. Aus dieser Idee heraus entstehen jene Nicht-Orte wie das Hotel, die Räume ohne Identität, ohne Geschichte und Kultur darstellen.³⁹

Das zweite Beispiel verweist erneut auf die Trennung zwischen der Innen- und der Außenwelt im Film. Im direkten Anschluss an das erste Gespräch zwischen Kai Niederländer und Bianca März über den Stadtraum vor dem Hotel erklärt Kai, während Bianca weiterhin hinausschaut: »Ein Tag da draußen ist wie 30 Tage Dauerrauchen.« Was er damit meint, ist die lokale Luftverschmutzung des Schwellenlandes, in dem sie sich gerade befinden. Er deutet damit zugleich die ökologischen Folgen eines ökonomischen Expansionskurses an, der schnellen Profit mit allen Mitteln zu erreichen versucht – und an dem die Berater*innen nicht unbeteiligt sind. Aber im Hotel, so Kai weiter, seien sie sicher. Der toxische Dreck würde sich allein in die Außenseite der Zimmerfenster fressen.

Die Räume, in denen sich die Filmprotagonist*innen bewegen, sind *safe spaces*, welche sie vor den (ökonomisch verursachten) ökologischen Widrigkeiten der Außenwelt schützen. Sie besitzen damit eine eigene Zeit, eine »ästhetische Eigenzeit«⁴⁰, die sich dezidiert von der »Außenzeit« unterscheidet. Während letztere in Hinblick auf ihr Gefahrenpotenzial exponentiell schneller zu vergehen scheint, stellt die Zeit in den Hotels nicht nur eine Normalzeit dar, sondern zugleich auch eine »sichere« Zeit. Eben deshalb lässt sich Kai in jedes neue Hotelzimmer das Trainingsrad vom Filmbeginn stellen. Dort kann er zeitlich flexibel, zwischen Frühstück und Meeting eine mittels der medialen Simulation für ihn ungefährliche Version der Außenwelt erleben. Der Relativität der Hotelzeit steht also eine faktuale, tödliche Zeit der Außenwelt gegenüber.

Für die kapitalistischen Figuren ist das Hotel in Nabers Film über den *safe space* hinaus ein Wunschort, da sich in ihm die festen Raum-Zeit-Relationen der Außenwelt zugunsten von virtuellen Simulationen auflösen. Deshalb stellt es einen Raum ohne topografisch-individuelle Eigenschaften dar.⁴¹ In ihm hört die Zeit als ein klassisches

38 Für den Finanzkapitalismus gilt deshalb mit anderen Worten: »Zeit ist die Bedingung der Möglichkeit von Erwartungen, von (der Beobachtung von) Veränderung und von ökonomischer Koordination heutiger Handlungen durch zukünftige Zahlungen.« (Grzebeta, Sven: »Temporalisierungen der Börse«. In: Langenohl, Andreas; Schmidt-Beck, Kerstin (Hg.): *Die Markt-Zeit der Finanzwirtschaft. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimensionen*. Marburg: Metropolis 2007, S. 121–147, hier S. 122)

39 Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S. 83. Für Augé, das ergänzt Matei Chihaia, gibt es drei Phänomene, die ganz allgemein zur Entstehung von Nicht-Orten führen, nämlich ein Überfluss an Informationen, eine Vermehrung des verfügbaren Raums aufgrund der Leistungssteigerung von Informations- und Verkehrsmedien und zuletzt die vermehrte Vereinzelung von Menschen (vgl. Chihaia, Matei: »Nicht-Orte«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 188–195, hier S. 188–189).

40 Siehe zum Konzept der ästhetischen Eigenzeit auch Camper, Michael; Hühn, Helmut: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn 2014.

41 Bruce Bégout sieht das dem Hotel ähnelnde Motel als einen gesellschaftlichen, topografischen und für ihn topologischen Nullpunkt an (vgl. Bégout, Bruce: *Motel. Ort ohne Eigenschaften*. Ber-

Ordnungssystem von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugunsten einer allgemeingültigen Zukunftsprojektion in einer allgegenwärtigen Gleichzeitigkeit auf. Erst damit beginnen das Kapital und seine Agent*innen frei zu ›fließen‹.

Das dritte Raum-Zeit-Beispiel bezieht sich auf die Figur des Frank Öllers. Immer wieder zeigt Nabers Film ihn, wie er, egal an welchem Ort und in welcher Zeitzone, mit seiner Frau und seinem Sohn in Deutschland telefoniert. Für beide Seiten spielt es keine Rolle, welcher Zeitunterschied zwischen Deutschland und anderen Ländern herrscht. Familiäre Entscheidungen und Konflikte werden von ihnen so ausgetragen, als ob sie unmittelbar von Angesicht zu Angesicht stattfinden. Das Bild, das in den zahlreichen Telefonszenen inszeniert wird, ist jedoch keine Darstellung einer idealen Familienstruktur und Fernbeziehung. ZEIT DER KANNIBALEN wirft mit den kurzen Episoden einen kritischen Blick auf die privaten Sozialstrukturen des Beraters, die wie seine Geschäftspraktiken bereits von den Flexibilitätsgeboten eines gesellschaftlichen Finanzkapitalismus durchdrungen sind. Sowohl die universelle Möglichkeit kommunikativer Gleichzeitigkeit als auch die vorausgehenden Verabredungen zwischen Öllers und seiner Frau zu ›Telefonmeetings‹ sind Ausdruck dafür.

Frank Öllers und seine Familie werden vom Film als Subjekte einer kapitalistischen Gegenwart inszeniert, die sich durch die Auflösung raumzeitlicher Grenzen definiert. Sie findet unter den technischen Gegebenheiten vielfältiger Kommunikationsmedien wie Laptops und Smartphones sowie innerhalb der uniformen Wireless-Lan-Umgebungen der globalen ›Hospitality Industry‹ statt: Die Arbeit als auch das Zuhause sind für die Figuren in Nabers Werk räumlich und zeitlich überall dort, wo es drahtlosen Internetzugang gibt.⁴² Darin unterscheiden sie sich erneut von Bud Fox in WALL STREET. Dessen größter Wunsch ist es, neben dem symbolischen Aufstieg aus dem Proletariat, eine Penthouse-Wohnung in Manhattan zu bekommen, die den sichtbaren Ausdruck seines Erfolgs darstellt. Nachdem er dies durch Gekkos Hilfe geschafft hat, wird sie mithilfe einer Innendesignerin ›individualisiert‹, denn für Bud soll die Wohnung schließlich von Dauer sein. Eben dieses Bild konterkariert die raumzeitliche Gegenwartsflexibilität von Nabers Berater*innen.⁴³

Die finanzkapitalistische Gegenwart, die in ZEIT DER KANNIBALEN entworfen wird, ist universal, allgemeingültig geworden, indem sie sich Vergangenheit und Zukunft förmlich einverleibt hat. Damit erscheint die finanzkapitalistische Zeit selbst als eine Kannibalin, die alles und jede*n auffrisst, die*der ihr nicht voraus ist. Entsprechend

lin/Zürich: Diaphanes 2013, S. 92). Dass letzteres jedoch auf die Hotelräume in ZEIT DER KANNIBALEN nicht zutrifft, zeigen die bisherigen Analysen auf.

42 Bégout konstatiert, dass die Mobilmachung des Arbeitslebens zu einer Entleerung der klassischen Arbeitsräume führt, indem Büroetagen mehr und mehr den Wartehallen, Aufenthaltsräumen und Lobbys von Bahnhöfen, Flughäfen oder Hotels gleichen, in denen sich der arbeitende Mensch nur kurz, im Transit aufhält (vgl. ebd., S. 102).

43 Die von Naber inszenierte Gegenwart kann auch als »Empire« gelesen werden, wie es Hardt und Negri beschreiben, nämlich als ein »Regime ohne zeitliche Begrenzung« (Hardt/Negri, *Empire*, S. 13) in dem das Kapital – und mit ihm seine Akteur*innen – mühelos nationale und kulturelle Grenzen und Räume überschreiten. Sie ergänzen an anderer Stelle außerdem, dass das Empire dann entsteht, »wenn immaterielle Arbeit und Kooperation zur vorherrschenden Produktivkraft werden« (ebd., S. 391).

liegt die Ironie des Filmendes darin, dass die Berater*innen ihr eigenes Mantra der projektiven Zukunftssicht, das sie gegenüber allen Kund*innen verkünden, zugunsten der nur kurz währenden Freude über den neuen Partner*innen-Status aufgegeben haben. Das kapitalistische Jetzt funktioniert dort ideal, wo sich die Frage nach einem konkreten Raum nicht mehr stellt. Das sind die Voraussetzungen des ökonomischen Raum-Zeit-Dispositivs, die der Film entlang seiner Figuren entwirft und dem sie sich unterwerfen (müssen).

Als letztes Analysebeispiel für die raumzeitlichen Filmverfahren dienen die Protagonist*innen in ihrer Rolle als Berater*innen. Hartmut Winkler schreibt, dass das Geld in seiner immateriellen, finanzkapitalistischen Form »massefrei-leicht den Globus«⁴⁴ umrundet. Das trifft auch für die Filmfiguren zu. Von Sequenz zu Sequenz – und stellenweise von Einstellung zu Einstellung – sind Frank Öllers, Kai Niederländer und Bianca März mal an einem, dann an einem anderen Ort auf der Welt. Der ständige Raum- und Zeit-Wechsel wird von ihnen nicht weiter kommentiert, da er, so das wiederkehrende Argument, keine Rolle für ihre berufliche Tätigkeit und ihr Sozialleben spielt. Wie das Geld und das Kapital erscheinen sie gleichfalls »massefrei-leicht«. Sie sind flexibel geworden, da auch das Kapital, für das sie arbeiten und ›leben‹, nicht mehr ortsgebunden ist. Das ist die Ideologie ihres Daseins.⁴⁵ Die Berater*innen gehören einer modernen Arbeiter*innenklasse an, die in einem ökonomischen sowie technologischen Netzwerk agiert, das keine begrenzten, territorialen bzw. physischen Zentren mehr erfordert – und produziert.⁴⁶ Immer wieder spielt der Film narrativ und visuell deshalb mit einer Orientierungslosigkeit, die sich auch auf sein Publikum überträgt. Dessen Unwissen darüber, wo sich die Figuren regional befinden und zu welchem Zeitpunkt, übersetzt sich wiederum in ein topologisches Nicht-Wissen darüber, wo am Ende die konkreten Handlungsfelder des Kapitals und seiner Akteur*innen liegen.

Zwar hängt alles in Nabers Film zusammen, aber die Strukturen der tatsächlichen Zusammenhänge bleiben letztlich im Unklaren. Das visuelle Vexierspiel, das sich dem Filmpublikum darbietet, stellt den medialen Versuch eines sichtbaren Ausdrucks der Komplexität des gegenwärtigen Kapitalismus dar. Dabei sind sowohl die funktionalen Hotelräume als auch die Steinstelen der Außenwelt mit dem Filmbild unter dem Merkmal einer Glätte vereint.

An der sichtbaren Materialität, die sich den Betrachter*innen auf verschiedenen Ebenen darbietet, scheint kaum etwas haften zu bleiben. Die Hotelräume sind funktional, weil sie generisch sind. Alle Gegenstände haben ihren fortwährend gleichen Platz. Deshalb ist es Kai Niederländers ›Hobby‹, in jedem neuen Hotel einen neuen Rekord darüber aufzustellen, mit verbundenen Augen in Schnellzeit seine Taschen zu packen und das Zimmer zu verlassen. Auch die ›Stadtsimulationen‹ in der Außenwelt sind glatt. Anstatt individuell und damit geografisch verortbar zu sein, erscheinen sie schemenhaft und stereotyp. Sie sind Projektionsflächen für Stadtimaginationen, die durch die

44 Winkler, *Diskursökonomie*, S. 38.

45 So kann das offene Filmende, satirisch zugespitzt, auch auf die Weise gelesen werden, dass mit dem Ende der kapitalistischen Verhältnisse, das die in das Hotel stürmenden, militanten Taliban bedeuten, auch die Berater*innen keinen Daseinszweck mehr erfüllen.

46 Vgl. Hardt/Negri, *Empire*, S. 307.

Simulation von atmosphärischen Sounds auf der Tonebene unterstützt werden. Zuletzt ist der Film stilistisch geprägt von der Glätte des digitalen Filmbildes. Im Vergleich zu WALL STREET besitzt es keine Bildkörnung mehr, an der ein Blick *hängenbleiben* kann. Die digitale Bildglätte von Nabers Film ist Ausdruck einer Medienästhetik des Glatten, die mit der Fluidität des modernen Finanzkapitals, von dem der Film erzählt, korrespondiert. Ich werde darauf im nächsten Unterkapitel zurückkommen. Die diskursive und visuelle Komplexitätssteigerung des heutigen Kapitalismus entfaltet sich in Nabers Werk sichtbar auf verschiedenen Wegen. Die zurückliegenden Kurzanalysen zeigten, dass es in ZEIT DER KANNIBALEN um eine prozessuale Simultanität des Kapitals geht, die sich im topologischen Filmraum entfaltet und sich so vom retrospektiven Blick WALL STREETS auf einen noch raumzeitlich distinkten Finanzkapitalismus unterscheidet.

Als letztes Beispiel in diesem Kapitel wird Marc Bauders MASTER OF THE UNIVERSE untersucht. Sein Film betrachtet Räume, in denen das Kapital nicht mehr arbeitet, die selbigen aufgegeben hat, um in neue, produktivere Räume überzusiedeln. Die Ästhetik der Glätte, die sich zuletzt in ZEIT DER KANNIBALEN andeutete, wird in Bauders Film konsequent fortgesetzt. Entsprechend werden die filmischen Verfahren von MASTER OF THE UNIVERSE mit Deleuzes/Guattaris Konzept des Gekerbten und des Glatten gelesen, das einen anderen Blick auf die Funktionsveränderungen des modernen Kapitalismus in der filmischen Auseinandersetzung ermöglicht.

5.4 Kerbung und Glättung: Transformation von Kapitalfunktionen (Bauder)

Der Beginn von Marc Bauders Dokumentation MASTER OF THE UNIVERSE ähnelt zunächst dem Anfang von Oliver Stones WALL STREET. In der ersten Einstellung ist das nächtliche Frankfurt a.M. zu sehen, jene deutsche Stadt, die analog zu Manhattan gerne als ›Mainhattan‹ bezeichnet wird.⁴⁷ Langsam fährt die Kamera die gläsernen Fassaden verschiedener Hochhäuser hinauf. Hinter den oftmals hell erleuchteten Fenstern sind Angestellte zu sehen, die unbekannten Tätigkeiten nachgehen (vgl. Abb. 18). Was sie vereint, ist der für den Kontext des Films wahrscheinliche Umstand, dass sie allesamt im Finanzsektor tätig sind. Unzählige (inter-)nationale Bankunternehmen, Wirtschaftsprüforganisationen und Unternehmensberatungen haben die Stadt mit ihren Büros in Besitz genommen, so das visuelle Narrativ. Während WALL STREET mit einem neuen Tag im Raum der industriellen Produktion beginnt, findet in MASTER OF THE UNIVERSE die finanzkapitalistische Arbeit der Angestellten inmitten unklarer Abendstunden statt.

Im Finanzsektor wird unbeirrt gearbeitet, bei Tag und bei Nacht; egal ob die örtliche Börse geöffnet oder geschlossen ist; egal ob die vertragliche Tages- oder Wochenarbeitszeit erreicht wurde oder nicht. Das zeitigen die ersten Bilder, die der Dokumentarfilm präsentiert. Das Kapital kann nicht, so die visuelle Botschaft, aufhören zu fließen. Mit ihm funktionieren die Angestellten im Finanzsektor unentwegt weiter bis schließlich doch noch die ersten Sonnenstrahlen über der Stadt erscheinen (vgl. Abb. 19).

47 Vgl. Schulze, Rainer: »Frankfurts Architektur. Manhattan und Mainhattan«. In: <<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurts-architektur-manhattan-und-mainhattan-13405565.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

Abbildung 18-19: MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)



Währenddessen ist auf der Tonspur die Stimme eines Mannes zu hören. Er beschreibt und kommentiert die Szenerie:⁴⁸ Um innerhalb eines Unternehmens und seiner Aufmerksamkeitsökonomie aufzusteigen, sei es für die jungen Angestellten notwendig, sogenannte »One-« bzw. »Two-Nighter« zu absolvieren. Das meine, dass die unbedeutenden *corporate people* eines Typs Bud Fox freiwillig auf ihren Feierabend verzichten, um den Abend und die Nacht im Büro zu verbringen. Proaktiv im Dienst des Unternehmens erfüllen sie Aufgaben, die andernfalls später – möglicherweise zu spät – erledigt werden müssten. Die Arbeit, die sie vollführen, findet auf zwei Ebenen statt. Es ist zum einen eine reale Arbeit für das ökonomische Kapital des Unternehmens, das sie für diese Aufgaben angestellt hat und entlohnt; zum anderen findet eine immaterielle Arbeit statt, die der eigenen Reputation und damit ihrem symbolischen Kapital innerhalb der Unternehmensstruktur dient.⁴⁹

Die Arbeitszeit der finanzkapitalistischen ›Nachtarbeiter*innen‹ hinter den glatten, transparenten Fensterscheiben des Films ist folglich auf Dauer gestellt. Jede andere Zeitform, beispielsweise die persönliche Freizeit, hört für sie auf zu existieren. Die Stimme, die auf der Tonebene des Films informativ von den Arbeitspraktiken in den Finanzunternehmen Frankfurts berichtet, gehört Rainer Voss. Bauders Dokumentation über die Funktionsweisen und Auswirkungen der gegenwärtigen Investmentbanking-Branche in den Folgejahren der Finanzkrise widmet sich ganz allein seinen Erfahrungen und Berichten. Einen weiteren Metakommentar gibt es nicht.

Für die Dramaturgie und die filmischen Inszenierungsverfahren ist der Umstand wichtig, dass es sich bei Voss um einen ehemaligen Investmentbanker handelt. Die Filmkamera begleitet ihn bei Erkundungstouren durch ein verlassenes Bankengebäude in der Frankfurter City. Schon aufgrund dieser Ausgangssituation muss der Film als eine Umkehrung von WALL STREET und der ökonomischen Aufstiegsgeschichte von Bud Fox gelesen werden. Die erste visuelle Vorstellung von Voss in Bauders Film zeigt ihn

48 Der Film suggeriert mit dem gesprochenen Text an dieser Stelle zumindest einen konkreten Bildkommentar. Letztlich bleibt aber offen, ob es sich tatsächlich um einen solchen handelt. Wahrscheinlicher ist es, dass Bild und Ton in einem Illustrationsverhältnis zueinanderstehen. Dieses hebt die Allgemeingültigkeit der strukturellen Beobachtungen hervor, die vom Sprecher getroffen werden.

49 Für Pierre Bourdieu stellt das symbolische Kapital die Gesamtheit des ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals dar (vgl. Bourdieu, Pierre: »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«. In: Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA 2005, S. 49–80).

im Anschluss an die Nachtszenen in einem Auto, das auf dem Weg zum Drehort ist. Er erzählt, dass er mit seinem Anwalt geklärt habe, was er sagen dürfe und was nicht. Als Ex-Banker befürchtet er nämlich juristische Konsequenzen, die von noch aktiven Kolleg*innen ausgehen könnten. Namen dürfe er also nicht nennen. Nicht vom *Aufstieg* im Finanzkapitalismus erzählt MASTER OF THE UNIVERSE demnach, sondern von einem *Ausstieg* und den Folgen, die sich ergeben, wenn das Kapital in seiner Profitsuche weiterzieht. Die Narration des Films beläuft sich entsprechend darauf, dass Voss erklärt und erklären soll, wie die Branche funktioniert, wie er retrospektiv bestimmte Entwicklungen einschätzt, wie diese vergangene Zeit für ihn gewesen ist und was er aus der heutigen Außenperspektive für die (kapitalistische) Zukunft zu sehen glaubt.

Der Narration des Films steht daraufhin die visuelle Ebene gegenüber. Auf ihr wird – ein weiteres Mal – der Versuch unternommen, sowohl die krisenbedingten als auch die regulären Veränderungen der gegenwärtigen, finanzkapitalistischen Ökonomie in eine Sichtbarkeit zu übersetzen. Das ästhetische Verfahren, leere Gebäude als ihre Handlungsräume in den Mittelpunkt zu stellen, führt zu einem ungewöhnlichen räumlichen sowie zeitlichen Kontext und Setting, in dem sich Voss und der Film bewegen. In ihnen treffen persönliche Erfahrungen und Erinnerungen auf die konkreten Folgen finanzwirtschaftlicher Transformationen.

Welche Räume sieht man nun genau in Bauders Film? Beginnend auf den Straßen Frankfurts und der Außenseite des Bankgebäudes zeigen mehrere Einstellungen, die über den ganzen Film verteilt sind, die Tiefgarage, die beindruckende, da menschenleere Lobby, Bürogänge, Großraumbüros, Aktenarchive, Konferenzräume sowie schließlich das Flachdach des Gebäudes mitsamt des umgebenden Stadtpanoramas. Die Transparenz der ersten Filmeinstellungen, die einen Blick in die Gebäude hinein ermöglicht, findet sich auch in diesen Bildern wieder. Mitten in der Stadt stehend, zeichnen sich in der unmittelbaren Umgebung weitere Hochhäuser ab, die den großen Bankunternehmen Deutschlands gehören. Rainer Voss kann all ihre Mieter*innen benennen. Der Film gibt ihm daher in einer Szene ungewöhnlich viel Zeit, das mit einem Blick aus den Fenstern hinaus zu tun.⁵⁰

Das Innenleben der einzelnen Büroräume stellt wiederum das ästhetisch-visuelle Hauptinteresse des Films dar. Aufgerissene Bodenplatten, Strom- und Leitungskabel, die von Decken und Wänden hängen, dunkle Nischen mit leeren Serrerracks, geisterhaft fahrende Fahrstühle ohne Passagiere und die völlig leeren Großraumbüroflure sind nur einige Beispiele für die Settings im verlassenen Bankengebäude. In ihnen nimmt sich die Kamera wiederum Zeit, um den Raum in einem Wechselspiel aus Nähe und Distanz zu erkunden. Wie auch schon im Fall von WALL STREET kann hier von einer filmischen Kartografie der nun aber ›Ruinen‹ des modernen Kapitalismus gesprochen werden. Die Räume, die Voss und mit ihm die Kamera und das Filmpublikum durchschreiten, erscheinen ausgeschlachtet, aufgegeben und sich selbst überlassen. Beinahe archäologisch widmet sich der Ex-Banker seiner Umgebung und versucht zu rekonstruieren, was die Menschen wohl getan haben, als sie an diesem Ort noch ihren Tätigkei-

50 Wichtig ist für Voss dabei besonders die Anekdote, dass der Funkmast auf dem Commerzbank-Tower vornehmlich einen symbolischen Zweck erfüllt, nämlich das Gebäude auf dem Papier höher zu machen als alle anderen Bankengebäude in der Umgebung.

ten nachgegangen sind (vgl. Abb. 20-23). Die ursprüngliche, funktionale Existenz der Räume, d.h. das, wofür sie geschaffen wurden und was WALL STREET als ihren finanzkapitalistischen Alltag gezeigt hat, scheint in den Bildern von Bauders Films aufgrund der veränderten Funktionsweisen des Finanzkapitals mit und durch die Zeit längst ausgelöscht worden zu sein.

Abbildung 20-23: MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)



Aus diesem Grund kann Rainer Voss nur noch im Präteritum sprechen. Seine Erinnerungen an die Vergangenheit werden zum sprachlichen Verfahren ihrer Vergegenwärtigung. Was das Publikum nicht mehr sieht, all die technischen Geräte sowie das funktionale Mobiliar, die die visuell-räumliche *mise-en-scène* des Trading Floors in WALL STREET geprägt haben, werden vom Film allein durch Voss beschrieben. Die Zuschauer*innen müssen deshalb selbst aktiv werden, um sich vorzustellen, was in den leeren Räumen zur Zeit des dort noch aktiven Kapitals geschehen ist. Dadurch stellt Bauders Filme ebenfalls eine mediale, raumzeitliche Finanzspekulation dar. Wie schon in ZEIT DER KANNIBALEN funktioniert die Topografie als eine Projektionsfläche, die den Blick auf Verfahren der Spekulation und Imagination als den genuinen Merkmalen des modernen Kapitalismus – wie auch des Films – richtet.

Den allgegenwärtigen Bildern zerstörter Kapitalräume stellt Bauders Film an einzelnen Stellen andere Bilder entgegen. Sowohl topografisch als auch topologisch sind die dort sichtbaren Räume anders. Es sind Szenen, die außerhalb des verlassenen Bankgebäudes im Frankfurter Stadtraum gedreht wurden. Sie zeigen das Finanzviertel der Stadt, arbeitende Menschen hinter der glatten Transparenz der Glashäuser, einen Straßenverkehr, der im ständigen Fluss ist. In ihnen, das zeigen auch die Nachtszenen, ist ein in der kapitalistischen Logik funktionaler Kapital- und Stadtraum zu sehen, in dem all das vorhanden ist, was für den Kapitalfluss notwendig ist.⁵¹

51 Und was die popkulturellen Erinnerungen an Oliver Stones Film oder zuletzt an die ZDF-Serie BAD BANKS (D 2018, Christian Schwochow) gelehrt haben.

Diese filmischen Inszenierungsstrategien haben in Bauders Film zwei Funktionen. Zum einen markieren sie funktional innerhalb der Narration Sequenzwechsel, d.h. Veränderungen in Voss' Erzählung. Jedem neuen Thema geht ein Stadtbild voraus, eine Erinnerung daran, dass das, wovon Voss erzählt, andernorts noch aktuell ist. Zum anderen erfüllen sie einen ästhetisch-diskursiven Zweck. Die ohne Schlaf arbeitenden Büroangestellten⁵² und der rollende Verkehr auf den Straßen Frankfurts sind im Film visuelle Beispiele für eine Mobilität des Finanz- und Stadtraums, die analog zum Fluss der gegenwärtigen Geld- und Kapitalströme erscheint, um die es bei den im Film thematisierten Jobs geht.

Auch Voss, der Ex-Investmentbanker, kann sich diesen Bewegungen nicht entziehen. In den Szenen, die ihn außerhalb des Bankengebäudes zeigen, sitzt er daher hinter dem Steuer eines Wagens. Er ist genauso Teil der mobilen, nomadischen Arbeiterschaft der Stadt, egal ob noch im aktiven Dienst des Kapitals stehend oder nicht. Damit gleicht er sowohl den Berater*innen aus *ZEIT DER KANNIBALEN* als auch dem Finanzspekulanten Erick Packer, Hauptfigur in Don DeLillos Roman *Cosmopolis*,⁵³ der die Romanhandlung auf den Straßen Manhattans in einer Luxuslimousine verbringt und von dort arbeitet.

Die topografische, damit materielle Glätte der finanzkapitalistischen Räume, seien es die glatten Glasgebäude Frankfurts oder die leeren Großraumbüros mit ihren glatten Holz- und Putzbetonwänden, übersetzt sich in eine topologische Glätte derselben wie auch der in ihnen agierenden Subjekte. Im Kontext des Films bedeutet es eben jene genannte Fluidität, eine Bewegung und damit ein generelles Mobil-Sein. Wie in den Hotelräumen von Nabers Film, die ebenfalls als glatt gelesen wurden, bleibt an ihnen, metaphorisch, nichts hängen. Es muss daher unweigerlich zu Bewegung kommen. Deleuze/Guattari haben in *Tausend Plateaus* ein Modell des Gekerbten und des Glatten entwickelt, das eng mit dem Kapitalismus verbunden ist. Sie verstehen das Begriffspaar als einen Vorschlag, die Funktionsweisen des Kapitalismus in ihren Transformationen zu beschreiben. Für Laura Frahm lässt sich ihr Modell zugleich als eine konzeptuelle Weiterentwicklung von filmischer Topografie und Topologie denken. Besonders in der Theorie des Glatten wird deutlich, wie eine ebensolche visuell-narrative Filmästhetik als ein Ausdruck kapitalistischer Funktionsweisen lesbar wird.⁵⁴

52 Während menschliche Bedürfnisse wie Hunger, Durst, sexuelles Begehren oder Freundschaften, so Jonathan Crary, bereits kapitalisiert wurden und damit Waren seien, bleibe der Schlaf ein letzter Ort der Krise für die globalisierte und kapitalisierte Gegenwart: Nichts von Wert könne für den Kapitalismus aus ihm gewonnen werden (vgl. Crary, 24/7, S. 10–11).

53 Vgl. DeLillo, Don: *Cosmopolis*. London: Picador 2004.

54 Innerhalb von Deleuzes philosophischer Geschichtsschreibung des Films können das Gekerbte und das Glatte als mediale (Film-)Ästhetiken mit einer eigenen Historizität gelesen werden, die zeitlich analog zur Schwelle bzw. Grenze zwischen dem Bewegungsbild der (Vor-)Kriegszeit und dem Zeitbild der Nachkriegszeit funktionieren. Während sich im Bewegungsbild vor allem die Dinge im Film bewegen, derselbe aber unbewegt, d.h. auch in seinen philosophischen Möglichkeiten statisch bleibt, gewinnt das kinematografische Medium im Zeit- und besonders im Kristallbild eine bereits mehrfach erwähnte Eigendynamik: Der Film selbst bewegt sich, er kommt ins Denken. Aufgrund ihrer Dynamik sind die Bilder im Zeitbild aber bezüglich ihrer Genese zugleich mehr als diffus, sie können nicht mehr hergeleitet werden und erscheinen als »rein optische und akustische Bilder, die als Bilder des Alltäglichen oder Bilder von Grenzsituationen, als subjektive

Während in Nabers *ZEIT DER KANNIBALEN* und Bauders *MASTER OF THE UNIVERSE* die visuelle Materialität, damit die sichtbaren Bilder, die Kamerabewegungen oder die raumzeitlichen Aneignungen der Figuren deutlich als Beispiele einer ›glatten‹ Ästhetik erscheinen, ist Oliver Stones *WALL STREET* eher ein Film, der vom Kapital, seinen Räumen, Zeiten und Subjekten noch an der Schwelle und im Umbruch zum Glatten erzählt.

Das Gekerbte und das Glatte stellen bei Deleuze/Guattari ein Theoriemodell dar, das einen analytisch-begrifflichen Zugang ermöglicht, sich mit den raumzeitlichen Entwicklungen und Bedingungen einer Welt auseinanderzusetzen, deren gegenwärtige Strukturen und Machtgefüge sich im Vergleich mit der Vergangenheit fundamental gewandelt haben. Der Zustand des Kapitalismus, den er zu einem bestimmten Zeitpunkt besitzt, charakterisiert sie dabei in besonderer Weise.⁵⁵ Das Phänomen der ortsspezifischen Produktion durch eine Arbeiterschaft, mit der das Kapital in einem personalisierten Aushandlungsprozess interagieren musste, ist für sie das raumzeitliche Merkmal des Industriekapitalismus. Sein Kapital ist ein ›gekerbtes‹ Kapital. Mittels der klassischen Fabrikarbeit geht es diesem um materielle Herstellungsprozesse, die zweckbestimmte Gebrauchswerte hervorbringen. Feste Fabrikanlagen werden gebaut und neue Zeitsysteme eingeführt, nämlich die Fabrik- und Schichtzeit. All das führt zu einer deutlichen Strukturierung des Alltags der Arbeiter*innen, der sich in Freizeit und Arbeitszeit aufteilt.⁵⁶ Das meint für Deleuze/Guattari Kerbung, sowohl des Raums

Bilder oder objektive Bilder in Kraft treten« (Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 159). Friedrich Balke bezeichnet das als den Übergang von der ›Bewegung-als-Abbildung‹ hin zu einer Wahrnehmung des Films bezüglich seiner selbst (vgl. Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1998, S. 67). Das heißt, dass sich das Medium seiner eigenen Existenz bewusst ist, eine mediale *mise-en-abyme*. Der Film offenbart sich als ein Produzent von Realität, neben der diegetischen dezidiert auch für die Realität außerhalb der filmischen Welt (vgl. Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005, S. 135). Vor allem im unmittelbaren Nachgang zum 2. Weltkrieg lassen sich diese Überlegungen von Deleuze erklären. Mit dem Kriegsende haben sich global neue Raumschichten und besonders Zeitverläufe eingestellt, die entlang der kulturellen wie auch geopolitischen Grenze von Krieg und Frieden verlaufen. Auf diese Transformationen hat das Medium, in besonderer Weise ein künstlerisches bzw. anspruchsvolles Filmemachen wie der italienische Neorealismus, die französische Nouvelle Vague oder der Neue Deutsche Film, in verschiedenen Weisen reagiert.

55 Für Balke ist in Deleuzes/Guattaris Überlegungen zum gegenwärtigen Finanzkapital auch eine unmittelbare Verwandtschaft zu Simmel zu beobachten. Für beide Seiten wird nämlich am (finanzkapitalistischen) Geld die absolute Bewegtheit der Welt deutlich, die sich in einer grenzlösenden Deterritorialisierung derselben sowie ihrer Subjekte äußert (vgl. Balke, *Gilles Deleuze*, S. 138–139 sowie Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 44). Simmel setzt dieses Bild der Auflösung daraufhin gleich mit dem Sein des Geldes, das für ihn »absolut formlos« erscheint, vergleichbar »mit einer Flüssigkeit«, der »die inneren Grenzen« fehlen (Simmel, Georg: »Philosophie des Geldes«. In: Simmel, Georg: *Gesamtausgabe. Band 6. Philosophie des Geldes*. 2. Auflage. Hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 7–716, hier S. 691).

56 »Das Regime der Arbeit«, heißt es in *Tausend Plateaus*, »ist untrennbar mit einer Organisation und Entwicklung der Form verbunden, denen eine Formierung des Subjekts entspricht.« (Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 552; Herv. i. O.) Bei Simmel ist dazu weiterhin zu lesen, dass die Schematisierung und Ordnung von Zeit ebenso Ausdruck der sich verändernden gesellschaftlichen Lebensweisen unter den Zeichen der neuen, industriell-maschinellen Techniken ist: »So ist die Technik des großstädtischen Lebens überhaupt nicht denkbar, ohne daß alle Thätigkeiten

und der Zeit als auch der Subjekte. Selbst das Kapital wird gekerbt, indem es dazu dient, zu einer bestimmten Zeit und einem ebensolchen Zweck punktuell, d.h. lokal zum Einsatz zu kommen. Investments dienen einer konkreten Fabrik, einer konkreten Produktionsanlage – und dadurch eben nicht einer diffusen, universellen »Company«. Entsprechend erklärt sich, weshalb WALL STREET als ein Film zu bezeichnen ist, der an der Schwelle verschiedener Kapitalzeiten spielt. Neben der Fokussierung auf Bud Fox scheinen immer wieder Elemente und Momente einer Kerbung auf, die die Figuren noch nicht losgeworden sind: die industrielle Produktion zu Filmbeginn, Buds Vater, die Strukturierung von Räumen und Zeiten innerhalb des Trading Floors als auch Buds Wunsch, in einem Eigenheim sesshaft zu werden. Unter anderem letzteres verdeutlicht, dass Bud noch eine ambivalente Figur ist, die zwischen finanzkapitalistischer und industrieller Subjektivität oszilliert.

Industrielle Subjekte sind räumlich und zeitlich gebunden. Dadurch werden sie statisch und sesshaft. Beruflich und privat sind sie in eine technologische und diskursive Logik eingefasst, die dem raumzeitlich geschlossenen Dispositiv der Disziplin unterliegt.⁵⁷ Das Gekerbte wird deshalb von Deleuze/Guattari mit Sesshaftigkeit in Verbindung gebracht. Für den Kapitalismus bedeutet das lokale statt globaler Ökonomien. Dem steht in der Gegenwart, in der der industrielle Kapitalismus vermehrt einem finanziellen Kapitalismus gewichen ist, die kapitalistische Glättung gegenüber. Sie hat sich, wie insbesondere Nabers und Bauders Filme zeigen, als eine Schicht und Struktur über verschiedene Räume und Zeiten gelegt.⁵⁸ Zunächst ein Blick auf ihr visuelles Erscheinen.

In Hinblick auf die Ausführungen zum Gekerbten mögen die Büroräume, die MASTER OF THE UNIVERSE zu einem Zeitpunkt zeigt, an dem das Finanzkapital in ihnen schon länger nicht mehr prozessiert, visuell erst einmal nicht allzu glatt erscheinen. In den sichtbaren Räumen sind fortwährend topografische Markierungen zu entdecken, die von einer Kerbung des Raums im materiellen Sinne zeugen. Sie wurden am Anfang dieses Unterkapitels beschrieben. Daneben finden sich in den Filmbildern der Finanzräume gleichzeitig aber auch »glatte« Merkmale, die wie die Glasfassaden der Frankfurter Großbanken prototypisch für den modernen Finanzkapitalismus erscheinen. Beides, das Gekerbte und das Glatte, sind demnach konstitutiv für den visuell

und Wechselbeziehungen aufs pünktlichste in ein festes, übersubjektives Zeitschema eingeordnet würden.« (Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, S. 120)

57 Deleuze bezeichnet die Fabrik entsprechend auch als ein Einschließungsmilieu, wobei er mit »Milieu« den Ausdruck für die sozialen Zuweisungen im Leben, für das persönliche »In-der-Welt-Sein« meint, das sich von Milieu zu Milieu stetig ändert (vgl. Balke, *Gilles Deleuze*, S. 143). Mit Verweis auf Foucault schreibt er: »Das ideale Projekt der Einschließungsmilieus, das in der Fabrik besonders deutlich sichtbar ist, wurde von Foucault sehr gut analysiert: konzentrieren; im Raum verteilen; in der Zeit anordnen; im Zeit-Raum eine Produktivkraft zusammensetzen, deren Wirkung größer sein muß als die Summe der Einzelkräfte.« (Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262, hier S. 254) Die sesshaften, disziplinierten Fabriksubjekte sind somit ein Produkt kapitalistischer Kerbung so wie es auch die spezifische Arbeitsform ist, die sie ausführen.

58 Deleuze/Guattari betonen zumindest, dass noch heute ein Durcheinanderfließen der beiden Ebenen zu entdecken ist, wenn es um Raumfragen geht. Es stellt dadurch den Ausdruck der Komplexität des modernen Kapitalismus dar (vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 658).

beschriebenen Raum. In ihm wird die Vergangenheit eines prozessierenden Kapitals mit dessen gegenwärtiger Abwesenheit raumzeitlich konfrontiert.⁵⁹ Überdies sind es aber die filmischen Inszenierungsverfahren selbst, die mittels einer glatten Ästhetik zur Sichtbarkeit von Raumzeiten und Zeiträumen des Finanzkapitalismus beitragen.

Immer wieder gleitet die Filmkamera in *MASTER OF THE UNIVERSE* an den glatten Betonoberflächen der Großraumbüros sowie an den bodentiefen Glasscheiben der Außenwände entlang. Letztere dienen Voss als Schreibflächen, um finanzökonomische Formeln und Modelle schriftlich zu erläutern, die den Funktionsweisen des Kapitalhandels zugrunde liegen. Seine Arbeit mit den materiellen Oberflächen erscheint wie ein letzter Kerbungsversuch der nicht mehr funktionalen Räume. Denn an den im Film nun leeren Büroplätzen standen früher Menschen, Maschinen und Mobiliar in den Diensten des Kapitals. Es braucht nicht allzu viel Imagination, um den Beschreibungen des Ex-Bankers die Bilder des belebten Trading Floors aus *WALL STREET* zuzuordnen. In Bauders Film erhält das Publikum genug Zeit, den eigenen Blick in Ruhe über die verlassenenen Finanzräume schweifen zu lassen. Die dabei gewonnenen, visuellen Eindrücke können zu einer weiteren Karte postfinanzkapitalistischer Sichtbarkeit zusammengefügt werden. »Das Gekerbte verweist [...] auf eine eher fernsichtige Anschauung und auf einen eher optischen Raum – auch wenn das Auge nicht das einzige Organ ist, das diese Fähigkeit hat«⁶⁰, konstatieren Deleuze/Guattari.

Für den Film zeigt sich das zum einen in einer Ästhetik der filmischen Distanzierung. Weitläufige Panorama- und Totaleinstellungen versuchen häufig die Gesamtheit der Räume in den Blick zu nehmen. Dem schließt sich eine narrative Distanzierung an. Wie eine externe Beobachter*in hält die Filmkamera genug Abstand, um die verlassenenen Büroräume als weite und offene Flächen zu erfassen. Ebenso enthält sich der Filmtone abseits von Voss' Erklärungen einer Kommentierung. Beide müssen daher als »optische« Techniken gelesen werden, die nach Deleuze/Guattari der Erfassung des Gekerbten dienen. Die »fernsichtige Anschauung« betrifft deshalb, und gerade im *audiovisuellen* Medium des Films, neben der reinen Visualität auch die Narration, das Auditive und eine mediale Ästhetik an sich. Da Bauders Film hauptsächlich von den Funktionen des Kapitals als einem »glatten Phänomen« nach Deleuze/Guattari spricht, sind neben den ästhetischen Verfahren der Distanzierung aber auch besonders solche im Film zu entdecken, die sich einer Nahperspektive bedienen.

Im Bereich des Visuellen benutzt der Film für die Kadrange der Umgebung lediglich an einzelnen Stellen Einstellungsgrößen, die anstelle von Totalen und Halbtotale aus Halbnahen bestehen. Vornehmlich glatte Materialoberflächen – Glas,⁶¹ polierter Beton

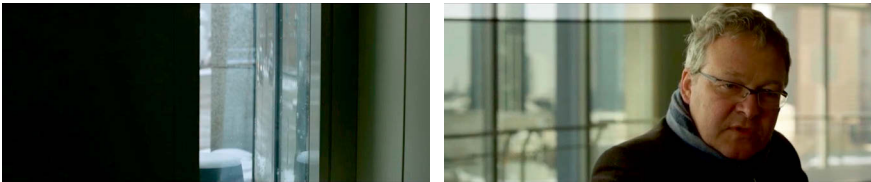
59 Am Beispiel einer Einstellung aus *STREIK* (STATSCHKA, UdSSR 1925, Sergej Eisenstein) argumentieren Deleuze/Guattari bereits, dass das Gekerbte und das Glatte in ein und derselben Einstellung wie unterschiedliche Gesteinsschichten über- und untereinander liegen können. Das sichtbar zu machen, sei die Möglichkeit des Films (vgl. ebd., S. 572).

60 Ebd., S. 682.

61 Für Miriam Meissner stehen die verspiegelten Fassaden von etwa Bankgebäuden, die Transparenz, Einsicht und Offenheit ausdrücken sollen, vielmehr für eine Opazität ökonomischer Prozesse. Sie schreibt: »Building façades in GFC [d.h. Global financial crisis; FTG] films and photographs thus signalize that, for a non-member of the financial business, finance remains impenetrable, which runs counter to the transparency and openness that corporate glass façades seem to suggest« (Meiss-

oder poliertes Holz – werden in dieser Nahperspektive inszeniert (vgl. Abb. 24). Dem stehen die Interviewpassagen gegenüber, in denen Voss von Bauder zu verschiedenen Dingen befragt wird. Sie werden fast durchgängig in Nahaufnahmen gezeigt. Während also die Umgebung in ihrer räumlichen Tiefe und Breite visuell distanziert erfasst wird, steht die Darstellung des Ex-Bankers unter dem visuellen Verfahren der Nähe (vgl. Abb. 25). Sie führt dazu, dass der Film eine sowohl narrative als auch affektive Nähe zu seinem Protagonisten erzeugt. Er erscheint exponiert, herausgelöst aus den Räumen, die von ihm selbst einst angeeignet wurden. Ob man mit ihm sympathisiert oder seine Sichtweisen ablehnt, überlässt der Film dem Publikum. Dazu tragen die genannten, visuellen Distanzierungsverfahren bei, die verhindern, dass die Nähe zu Voss überhandnimmt.

Abbildung 24-25: *MASTER OF THE UNIVERSE* (D 2013, Marc Bauder)



In den Überlegungen von Deleuze/Guattari sind das Glatte und der glatte Raum von Ereignissen und Affekten geprägt, die in den Relationen zwischen den Dingen entstehen. Ihr Wahrnehmungsmodus ist haptisch und sensuell, da er unmittelbar, direkt und nah ist.⁶² Die Zielrichtung des Glatten liegt nicht in der Besetzung von Materialitäten, sondern im Fluss von Kräften.⁶³ Das führt dazu, dass es im Film als ein visueller Zeit-Raum topologisch zu lesen ist. Die Nähe von Bauders Film zu Voss sowie dessen Umwelt wird somit als ein Versuch verständlich, den topologischen, damit ›glatten‹ Strukturen nahe zu kommen, für die Voss einmal stand – und möglicherweise immer noch steht: Denn obwohl er als ein Ex-Banker im Film auftritt, sind seine Erzählungen von einer andauernden Euphorie in Bezug auf die Dinge getragen, die er früher getan hat.

In der Kunst und der Ästhetik, so Deleuze/Guattari, könne das Auge, obwohl es optisch und visuell funktioniert, auch eine haptische Funktion wahrnehmen.⁶⁴ *MASTER OF THE UNIVERSE* beobachtet die alltäglichen Kapitalräume der Spekulationsökonomie daher nicht nur in einem visuellen Modus, der Distanz schafft. Der Film zeigt

ner, Miriam: *Narrating the Global Financial Crisis. Urban Imaginaries and the Politics of Myth*. Cham: Palgrave Macmillan 2017, S. 74).

62 Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 663–664. An anderer Stelle schreiben sie: »Das Glatte scheint uns Gegenstand einer nahsichtigen Anschauung par excellence und zugleich Element eines haptischen Raumes zu sein (der gleichermaßen visuell, auditiv und taktil sein kann).« (Ebd., S. 682)

63 Frahm nennt das die Intensität, die dem glatten Raum zu eigen ist (vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 102).

64 Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 682.

und konstruiert die Räume eines gegenwärtigen Finanzkapitals auch als glatte Nahräume, indem er sich ihnen haptisch annähert und so materielle wie auch immaterielle Strukturen zu *begreifen* versucht. Rainer Voss' Kommentare und die Nähe, die der Film zu ihm visuell und narrativ schafft, führen darüber hinaus zu einer Affizierung des Sichtbaren für das Publikum. Die Ästhetik von Bauders Film ist wesentlich von diesem Nähe-Distanz-Prozess geprägt, der gleichzeitig zu einem Ausdruck der finanzkapitalistischen Funktionsweisen wird.

Das glatte Kapital der Gegenwart prozessiert und fließt unaufhörlich, weil es, ausgehend von den generellen Eigenschaften des Glatten an sich, statistisch, aber nicht statisch, veränderbar, aber nicht impermeabel ist. Es bedeutet Kontinuität, Dauer und Entwicklung, während das Gekerbte und mit ihm das gekerbte Kapital als Festlegung, Verflechtung und Zusammenführung an einem (Zeit-)Punkt zu verstehen sind.⁶⁵ Innerhalb einer ›glatten‹ Finanzlogik, die *MASTER OF THE UNIVERSE* zum Ausdruck bringt, kann das verlassene Bürogebäude als Beispiel eines Normalitätseffekts gelesen werden: Die prominent inszenierten, scheinbar ›toten‹ Kapitalräume stellen keine Krisenräume dar, weil sie die notwendigen Konsequenzen der veränderten Funktionsweisen des Kapitalismus und seiner Institutionen sind. »Die multinationalen Konzerne«, so Deleuze/Guattari, »erzeugen eine Art von deterritorialisierendem glattem Raum, in dem die Besetzungspunkte und Austauschpole völlig unabhängig von den klassischen Wegen der Einkerbung werden.«⁶⁶ Damit ist eine Flexibilität des Kapitals gemeint, die es nicht mehr dauerhaft an einen Ort bindet, sondern zu einer funktionalen Auflösung von Räumen führt, damit es überall und jederzeit funktionieren kann.⁶⁷ Eben davon erzählen *ZEIT DER KANNIBALEN* als auch *MASTER OF THE UNIVERSE*.

Die Protagonist*innen in Nabers Film als auch Rainer Voss in Bauders Dokumentation sind Figuren, die als (ehemals) unmittelbare Vertreter*innen des Finanzkapitalismus zutiefst nomadisch sind. Während der erste Film das direkt adressiert, deuten die Erzählungen von Voss diesen Zustand eher an. So berichtet er, dass er aus aller Welt während seiner Dienstreisen seine Familie angerufen habe. Diese glaubte aber nie, dass er wirklich an dem Ort sei, von dem er sich gerade melde. Denn: Das nomadische Subjekt hält sich in den offen gewordenen Territorien einer globalisierten Welt lediglich für einen begrenzten Zeitpunkt auf, bevor es anschließend zum nächsten Ort weiterzieht. Es deterritorialisiert, es hebt bestehende Grenzen auf, zugleich reterritorialisiert es aber, wodurch es neue Zu- und Ausgänge schafft.⁶⁸ Das Ziel der finanzkapitalistischen Nomaden bei Naber und Bauder ist ein Fließen, das dem glatten Kapital gleicht, für das sie arbeiten. Ausgehend von den drei Filmen dieses Kapitels wird abschließend die Ästhetik des Gekerbten und des Glatten noch einmal in ein Verhältnis mit dem Topografischen und dem Topologischen unter den Aspekten des Raums und der Zeit gesetzt.

65 Vgl. ebd., S. 663.

66 Ebd., S. 681.

67 Der moderne Weltmarkt brauche einen Raum, lautet deshalb die kritische Beobachtung von Hardt und Negri, der nicht gekerbt, sondern glatt, deterritorialisierend und unkodiert ist (vgl. Hardt/Negri, *Empire*, S. 341).

68 Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 525.

5.5 Raum- und Zeitsynthesen: Drei Chronotopoi

Die Räume und Zeiten, die WALL STREET zu Kapitelbeginn als Normalität eines alltäglichen, gleichzeitig raumzeitlich beschränkten, kapitalistischen Handelns zeigte, wurden als dezidiert topografische Inszenierungsverfahren des Films beschrieben. Entsprechend muss der wiederkehrende visuelle Bezug des Films auf Bilder und Medientechniken der Zeitmarkierung und -einteilung als ein Versuch gelesen werden, die Zeit selbst im topografischen Filmraum sichtbar zu machen und zu strukturieren. Dem stehen die homogenisierten Hotelräume in ZEIT DER KANNIBALEN sowie die verlassenen, leeren Büroräume in MASTER OF THE UNIVERSE gegenüber. Die Einheitlichkeit der topografischen Filmräume dient in beiden Filmen dem Verfahren, die Aufmerksamkeit auf topologische Strukturen zu lenken, die eng mit ihnen verknüpft sind. Das hat ebenso Auswirkungen auf die inszenatorischen Zeitverfahren in beiden Filmen. Es geht nicht um den Versuch, sie im Filmraum als teilbare, distinkte und strukturierte Einheit sichtbar zu machen. Im Gegenteil zielen die filmischen Verfahren darauf, sie als umfassend, prozessierend und damit als fortwährend gleichzeitig in Bezug auf die Filmräume zu deuten. Sowohl Nabers als auch Bauders Film spielen mit den Drohungen einer finanzkapitalistischen Zukunft, die sich im Jetzt vollzieht (Naber) oder schon längst vollzogen hat (Bauder). Damit liegen beide Filme sehr nah beieinander. Was sie ästhetisch und narrativ sichtbar zu machen versuchen, sind die materiellen Effekte einer immateriellen Machtökonomie (im doppelten Sinn), die Konsequenzen für die gesamte Gesellschaft besitzt. An diesem Punkt kommt noch einmal das Konzept des Glatten zum Tragen: Kapitalistische Funktionsästhetik und -narration schreiben sich den Oberflächen und Materialien, die die Filme zeigen, als auch ihnen selbst, ihren Verfahren und Ausdrucksweisen, unmittelbar ein. In und zwischen den Bildern, d.h. den Zusammenhängen, die zwischen einzelnen Sequenzen entstehen, offenbaren sich topologische Strukturen, die die Mechanismen kapitalistischer Funktionsweisen wahrnehmbar werden lassen. Das Sprechen der Filme über den Raum und die Zeit im Kapitalismus ist deshalb stets mehr als die Summe ihrer Einzelbilder.

Die verlassenen Büroräume, die Rainer Voss durchschreitet, können als eine Konsequenz und zugleich Fortsetzung der funktionalen Hotelräume in ZEIT DER KANNIBALEN gelesen werden. Wenn die Berater*innen, Börsenmakler*innen oder Investment-Banker*innen nicht mehr jeden Morgen wie Bud Fox einen spezifischen Ort und Raum zu einer spezifischen Zeit aufsuchen müssen, um für das Kapital zu arbeiten, dann stellt sich die Frage, ob es überhaupt noch dezidiert Funktionsräume und -zeiten des Kapitals bedarf. Die Antwort, die Bauders Dokumentation liefert, kann als ein entschiedenes Nein gelesen werden. Sie zeigt die logische Konsequenz der funktionalen Veränderungen gegenwärtiger Ökonomie auf, die Nabers Film kongenial in den Blick nimmt: der Finanzkapitalismus ist bereits überall.

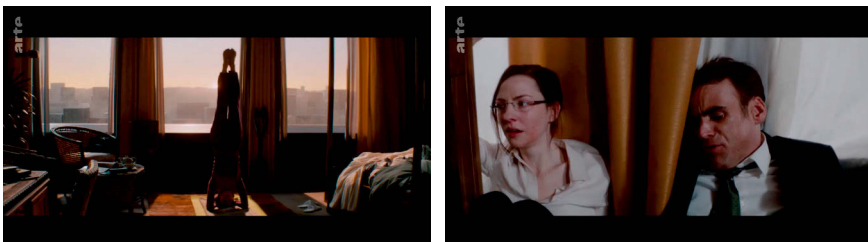
ZEIT DER KANNIBALEN erscheint in Hinblick auf Deleuzes/Guattaris Theorie als ein narrativer wie auch visueller Diskurs, der die Produktion glatter Subjekte durch ein glattes Kapital kritisch betrachtet. Die ›Gegenwartsdiagnosen‹, die der Film beschreibt, sind fiktiv. Für den Moment sind sie mediale Imaginationen wie die vermeintlichen Stadtlandschaften vor den Hotelfenstern. Der Film produziert aktiv Bilder und diskursive Vorstellungen einer Welt des glatten Kapitals, die mit der Androhung ihrer tat-

sächlichen Realisation einhergehen. Darin liegt die symbolische Brücke zu den Zuständen, die Bauders Film als Fakt im Modus des Dokumentarischen zeigt. Beide Filme üben sich daher in Verfahren einer glatten Ästhetik des Mediums selbst: In ihrer *mise-en-scène* zeigen sie gleitende Kamerabewegungen, die die scheinbar immer gleichen Hotelräume und Büroräume inszenieren. Statt einer raumzeitlichen Begrenzung, wie sie in *WALL STREET* als ein dramaturgisches Element der Kapitalismusinszenierung gebraucht wird, geht es um einen kontinuierlichen Fluss des Kapitals, der Menschen, der Räume, der Zeit und letztlich des Films.

In *ZEIT DER KANNIBALEN* werden von den Berater*innen, besonders aber von Kai Niederländer, die Einbrüche einer latent vorhandenen, topografischen Heterogenität der Hotels und damit des kapitalistischen Gefüges als potenzielle Gefahren für dessen ›glatte‹ Funktionsweisen betrachtet. Entsprechend spielt der Film mit der Gefahr ihres Scheiterns, die gleichwertig neben der ›Gefahr‹ ihrer tatsächlichen Realisation steht. Während die Berater*innen größtenteils unbeirrt ihren Geschäften nachgehen, bahnt sich in der diffusen Außenwelt der bereits beschriebene, terroristische Einbruch an. Im Film stehen sich neben der topografischen Differenz von Innen und Außen auf der topologischen Ebene (Hyper-)Moderne, Luxus und Immaterialität auf der einen Seite und Religion, Archaismen, Armut und Materialität auf der anderen Seite gegenüber. Diese Gegenüberstellungen können in Hinblick auf das Glatte und das Gekerbte weitergedacht werden:

In der letzten Sequenz des Films trifft die ›glatte‹, prokapitalistische Lifestyle-Ideologie der Berater*innen, die sich in anhaltenden Achtsamkeits- und Flexibilitätsgeboten sowie -bildern äußert (vgl. Abb. 26), schließlich auf den kapitalismuskritischen Fundamentalismus religiöser Terrorist*innen. Mit ihren akusmatischen Bomben und Maschinengewehren sorgen die im Bild unsichtbaren Terrorist*innen für eine raumzeitliche Störung der allzu glatten Welt der finanzkapitalistischen Berater*innen. Am Ende von *ZEIT DER KANNIBALEN* bleibt den ›kapitalistischen Weltzerstörer*innen‹ nur noch das Versteck hinter einem Vorhang im Schlafzimmer (vgl. Abb. 27).

Abbildung 26-27: *ZEIT DER KANNIBALEN* (D 2014, Johannes Naber)



Im Kontrast dazu greift *MASTER OF THE UNIVERSE* weitaus zurückgenommener die Konsequenzen des gegenwärtigen Finanzkapitalismus auf, die als funktionale Glättung beschrieben werden können. Insbesondere die sich daraus ergebenden Zeitfragen sind für die Erzählverfahren des Films relevant. Denn worum es bei Bauder geht, ist die Frage, was bleibt, wenn das Kapital von einem Raum schon längst weitergezogen ist. Die

›toten‹, nicht mehr gebrauchten Kapitalräume sind nämlich auch Ausdruck einer stillgestellten Kapitalzeit an den filmischen Orten. Im verlassenen Bankengebäude finden keine Wettläufe mehr um die schnellsten An- und Verkäufe statt. Niemand muss mehr schneller sein als die Konkurrenz, die beim Blick aus den Fenstern so nah ist. Nicht mehr Tage, Minuten oder Stunden, sondern nur noch 22 Sekunden betrage die Halte-dauer einer Aktie nach dem Ankauf, bevor sie direkt wieder verkauft werde, so Voss an einer Stelle der Dokumentation. Die Anordnung des Raums, die Position der Server, die Nähe des Gebäudes zur Börse haben praktische Auswirkungen auf die Zeit, die ein Geschäft benötigt. Je näher, je schneller man bei der Börse sei, umso höher seien die Profite. Raum und Zeit sind eng aneinander gekoppelt. Ihre Verbindung in *MASTER OF THE UNIVERSE* unterscheidet sich jedoch von der Erzählung in Nabers Film, wo es bereits egal ist, an welchem Ort man sich auf der Welt befindet, solange man zumindest im Modus einer permanenten Gegenwart handelt.

Die Räume, die Rainer Voss erkundet, sind Zeugnisse einer raumzeitlichen Deteritorialisierung geworden. Dadurch können sie als nomadische, unbesetzte Räume des Gegenwartskapitalismus gelesen werden. Die Filmkamera, die visuell und narrativ den Schritten und Erzählungen von Voss folgt, zeigt nicht nur einfach das, was bereits sichtbar ist. Sie nimmt vielmehr eine diskursive, eine kommentierende und aufdeckende Funktion wahr, sie macht die topologischen Verhältnisse wahrnehmbar. Das beschreibt Maurizio Lazzarato als den spezifischen Visualisierungsmodus des Kinos in Zeiten von glatten Deteritorialisierungen: die Aufdeckung ebensolcher Prozesse.⁶⁹

Was in *ZEIT DER KANNIBALEN* als Konsequenzen eines glatten Kapitals nie gezeigt wird, offenbart sich in Bauders Werk. Dabei ist das verlassene Bankengebäude vergleichbar mit den Hotels in Nabers Film. Bei beiden handelt es sich um Funktionsräume des Kapitals. Sie stellen punktuelle Mittel zum Zweck dar und sind damit nicht auf Dauer angelegt wie es beispielsweise noch die Fabrik gewesen ist. In seiner ehemaligen Funktion für das Kapital inszeniert Bauders Film das Bankengebäude analog zu den Hotelräumen als einen Zeit-Raum des Hinein- und Hinausgehens, des Transits, in dem niemand und nichts, weder Mensch noch Technik, weder Filmfiguren noch Filmkamera, unbestimmt verweilen, sich dauerhaft niederlassen oder gar einschreiben.⁷⁰ Der Ausnahme- und Krisenzustand, den die Bankbüros in *MASTER OF THE UNIVERSE*

69 Lazzarato, *Videophilosophie*, S. 115.

70 Bruce Bégout sieht darin einen grundsätzlichen gesellschaftlichen Einschnitt, der fundamentale Konsequenzen für die Raumnutzung in der (finanzkapitalistischen) Gegenwart besitzt: »Die tiefgreifende Entstellung der Produktionsweise und der Tauschsysteme unter dem Einfluss ständiger Bewegung, die sich in der Instabilität der Arbeitsplätze und dem fast allumfassenden Turn-Over der Aufgaben bestätigt, bleibt nicht ohne Wirkung auf die Gestaltung des Landes. Sobald die Mobilität von Kapital und Personen zum wesentlichen Richtwert für die Bewältigung einer Aufgabe wird, verlieren alle Orte, an denen dieser Richtwert Einzug halten, ja sich festsetzen soll, automatisch ihre Bewohnbarkeit.« (Bégout, *Motel*, S. 100) Das ist für ihn der Moment, in dem die Lebensräume zu Durchgangsorten werden, in denen man sich nur für bestimmte, distinkte Zeitabschnitte, nicht aber für eine unbestimmte, auf Dauer gestellte Zeit aufhält: »Je mehr der Mensch Gebäude als Etappen und Übergänge, als Durchgänge und Eingänge erfährt, desto weniger wird er ihnen einen wesentlichen und dauerhaften Wert, eine spezifische affektive oder ethische Qualität beimessen. Sie werden nur noch als Mittel zum Zweck wahrgenommen werden, der sich nirgendwo verankern kann: zu Zwecken des Profits etwa.« (Ebd., S. 103)

anzeigen, ist deshalb eine bloß funktionale Normalität des gegenwärtigen Kapitalismus.

Die kapitalistische Glättung führt dazu, dass ohne (Mehr-)Aufwand ein Raum so schnell verlassen werden kann wie er betreten wurde – vom Geld, vom Kapital, von den Menschen, vom Film. Die Dauer des topografischen Aufenthalts ist begrenzt, sie ist nomadisch, denn sie folgt ganz der Zeit des kapitalistischen Prozessierens. Die Dauer des modernen Kapitalismus wiederum ist seine universelle Gleichzeitigkeit. Sie ist prospektiv, auf die Zukunft ausgerichtet und damit im Fluss. Daher erscheint es wenig überraschend, dass eine der letzten Fragen, die Rainer Voss gestellt wird, auf die Zukunft und die Dinge gerichtet ist, die seiner Meinung nach noch kommen werden. Nur wenn das Kapital und seine Subjekte in Bewegung sind, erscheinen sie als produktiv. Die Wünsche, die die Figuren in allen Filmen mal mehr und mal weniger deutlich für die eigene Zukunft äußern, zielen entsprechend auf ein Fortdauern der kapitalistischen sowie der eigenen Zirkulation hin. Allein in *WALL STREET* wird mit Bud Fox eine Figur inszeniert, die, so die diegetische Logik, eigentlich nach Sesshaftigkeit strebt. Diese Sesshaftigkeit erscheint im Film wie eine Fluchtlinie, die dem prozessierenden Kapital, seinem ›immer-weiter-so‹ entgegensteht.⁷¹

Am Ende zeigen die Filme dieses Kapitels dynamische Filmbilder in vielfältiger Hinsicht. Figuren bewegen sich in ihnen genauso wie die Techniken des Films und der Film an sich, nämlich als ein mit den Mitteln der Montage erzeugtes Arrangement. Bewegung bildet eine der Gemeinsamkeiten von *WALL STREET*, *ZEIT DER KANNIBALEN* und *MASTER OF THE UNIVERSE*. Die Bewegungen der Filme korrespondieren mit den Bewegungen eines Kapitals, dem sie ästhetisch folgen. In ihrem argumentativen Prozessieren, in ihren narrativen und visuellen Bewegungen vom Topografischen zum Topologischen und schließlich zum Glatten geht es um einen Zustand des ›Dazwischen-Seins‹. Ihm steht die vermeintliche Statik topografischer Bilder, die sich aus ihrer grundlegend materiellen Sichtbarkeit ergibt, nicht einfach als eine Kehrseite gegenüber. Im Gegenteil handelt es sich um ein permanentes Wechselspiel der Filmbilder, die zwischen Statik und Dynamik, zum Teil im selben Moment, operieren. Die Analysen haben gezeigt, dass die topografischen Inszenierungsweisen bei Stone, Naber und Bauder Voraussetzungen für die topologischen Verhandlungen sind, die die Filme jeweils versuchen: von der Distinktion der kapitalistischen Raumzeit und Zeiträume in *WALL STREET*, über ihre Homogenisierung und Gleichzeitigkeit in *ZEIT DER KANNIBALEN* bis zu ihrer Reflexion in *MASTER OF THE UNIVERSE* in jenem Moment, an dem das in ihnen arbeitende, prozessierende Kapital mitsamt seinen Agent*innen weitergezogen ist. Das ergibt sich nicht zuletzt aus jener Frage, die Bauders Film in den verlassenen Räumen eines nicht mehr aktiven Kapitals immer wieder an Voss, den ehemaligen Investmentbanker, richtet: ob er seine Zeit in der Finanzbranche eigentlich sinnvoll genutzt habe. Dies müssen andere entscheiden, lautet seine stetig wiederkehrende Antwort. Dass er alleine in den ›Ruinen‹ des Kapitals steht, ist dabei möglicherweise schon Antwort genug.

71 Für Deleuze/Guattari kann umgekehrt das Glatte aber auch im Gekerbten als eine Fluchtlinie im Moment kapitalistischer Veränderungen gelesen werden (vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 703).

Wie können die drei bisweilen sehr unterschiedlichen Verfahren, die die Filme in ihren Aushandlungen mit dem Thema dieses Kapitels erproben, abschließend zusammengebracht werden? Ich möchte dafür Michail Bachtins Konzept des Chronotopos vorschlagen. Er entwickelte es unter dem Einfluss verschiedener Raum-Zeit-Theorien des frühen 20. Jahrhunderts, deren Innovation darin lag, ihr Verständnis konzeptuell zu dynamisieren, indem beide Größen selbst als dynamisch angesehen wurden.⁷² Von den Überlegungen Hermann Minkowskis und Albert Einsteins ausgehend, ihnen aber nicht folgend,⁷³ entwickelt Bachtin in einer Literaturstudie, die er zwischen 1937 und 1938 verfasste, die aber erst 1975 veröffentlicht wurde, schließlich den Analysebegriff des Chronotopos.⁷⁴ In einer eher allgemein gehaltenen Erläuterung des Konzepts schreibt er:

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁷⁵

-
- 72 Eine besondere Bedeutung besitzt hierfür die schon erwähnte Relativitätstheorie. Galten Raum und Zeit zuvor als getrennte Einheiten, wurden sie mit ihr als Teile eines gemeinsamen Koordinatensystems betrachtet. 1908 schlug Hermann Minkowski vor, von Raum und Zeit nur noch gemeinsam zu sprechen und damit in den Analysen des Einen, das jeweils Andere mitzudenken. Albert Einstein, ein Schüler Minkowskis, brachte das in seinen eigenen Arbeiten zur Relativitätstheorie zur heute bekannten Popularität des gesamtheitlichen Raum-Zeit-Modells (vgl. Einstein, »Raum, Äther und Feld in der Physik«, S. 97).
- 73 Bachtin betont gegenüber dem mathematisch-konkreten Raum-Zeit-Modell von Minkowski und Einstein, dass er den Raum-Zeit-Konnex für seine Analysen vornehmlich metaphorisch gebraucht, da es ihm im Begriff der Chronotopos allein um den Ausdruck eines untrennbaren Zusammenhangs zwischen Raum und Zeit gehe (vgl. Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 7). Aus diesem Grund ist seine Arbeit nicht der Versuch, ein mit der Mathematik vergleichbares Koordinatenmodell literarischer Zeiträume und Raumzeiten zu konstruieren. Michael Frank verweist darauf, dass die Komplexität von Bachtins Modell darin liegt, dass er es nicht allgemein-theoretisch, sondern stets auf Grundlage von konkreten Romananalysen entwickelt. Dadurch existiert keine allgemeine Definition des Chronotopos (vgl. Frank, Michael C.: »Chronotopoi«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 160–169, hier S. 161).
- 74 Vor allem im Zuge des *Spatial* und *Topographical Turns* in den Geistes- und Kulturwissenschaften der letzten Jahre gewann er eine neue Popularität. Siehe dazu u.a. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3. überarbeitete Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 284–328 und Günzel, Stephan: »*Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen«. In: Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2008, S. 219–237.
- 75 Bachtin, *Chronotopos*, S. 7. Diese Stelle ist äußerst interessant, denn Bachtin scheint hier beinahe eine Definition von Zeit und Raum in der flexiblen Ökonomie vorzulegen, wenn man sich im Vergleich dazu Emily Martins Definition derselben ansieht: »Raum und Zeit werden komprimiert, sowie Entscheidungsspielräume und Kommunikationswege verkürzt und ermöglichen, zusammen mit niedrigeren Transportkosten, globale Entscheidungen. Der Raum wird durch höhere Geschwindigkeiten aufgehoben. Multinationales Kapital operiert in einer global integrierten Umgebung: Idealerweise fließt das Kapital uneingeschränkt über alle Grenzen hinweg, alle Punkte werden durch unverzügliche Kommunikation miteinander verbunden, und die Produkte werden

Zeit gewinnt folglich im Chronotopos Sichtbarkeit, einen ästhetisch-materiellen Ausdruck. Gleichzeitig erhält der Raum eine Dauer und eine Dynamik, die Bachtin als Intensität beschreibt. Diese Intensität ist zeitlich zu verstehen, genauso wie sie semantisch und künstlerisch ist. In ihrer so postulierten Verbindung sind Raum und Zeit abseits einer ›objektiven Sichtbarkeit‹ – der visuelle Raum, die messbare Zeit – fortwährend auch im Hintergrund eines künstlerischen Werks produktiv, wo sie dem fiktiven Werk Bedeutungen zuschreiben.⁷⁶

Von Bachtins Überlegungen ausgehend, die er vornehmlich für die Literaturanalyse entwickelt hat, die sich aber ebenso auf andere narrativ-ästhetische Medien beziehen lassen, lässt sich in den Filmen von Stone, Naber und Bauder jeweils ein spezifischer Chronotopos des modernen Kapitalismus bestimmen. In *WALL STREET* ist zunächst ein Chronotopos kapitalistischer Distinktion vorherrschend. Die Räume und Zeiten, die der Film beschreibt, zeichnen sich durch ihren Abgrenzungscharakter aus. Bud Fox' (Arbeits-)Welt ist ein Raum, der im Unterschied zu dem seines Vaters, dem Industriekapitalismus, steht. Zugang zum Zeitraum und zur Raumzeit des Finanzkapitalismus muss er sich folglich erarbeiten. Einmal dort angekommen, geht es um klare Sichtbarkeiten, die sich topografisch in den Trading Floors zeigen. Auch die Zeit erhält in ihnen einen materiellen Ausdruck. Das alltägliche, legale und legitimierte finanzkapitalistische Handeln als einer zeitlichen Tätigkeit findet allein in engen Grenzen und Räumen statt. Mit dem dramatischen Narrativ des illegalen Insiderhandels verweist Stones Film zugleich aber schon auf ein Aufbrechen der distinkten Grenzen und damit auf Funktionsveränderungen des Finanzkapitals hin. Diese führen zu einem neuen Chronotopos, der in *ZEIT DER KANNIBALEN* beschrieben wird.

Simultanität und Simulation bestimmen das Raum-Zeit-Konstrukt in Nabers Film. Das globalisierte Kapital erfordert von den drei Berater*innen Öllers, Niederländer und März, dass sie überall und gleichzeitig sind und arbeiten. Wenn die Zeit für Geschäftsgespräche, für Verkaufsabschlüsse, für die Verschiebung von Produktionsstandorten oder für familiäre ›Telefonmeetings‹ insofern grenzenlos geworden ist, als diese Tätigkeiten in einem permanenten Jetzt stattfinden, müssen sich die Räume dieses Kapitalismus dementsprechend anpassen. Deshalb werden sie homogen, ein Hotelzimmer gleicht im Film dem anderen, obwohl sie sich auf unterschiedlichen Kontinenten der Welt befinden. Jede Form von Einmaligkeit, von Besonderheit in Bezug auf Raum- und Zeitverhältnisse findet in Simulationen statt: seien es die leinwandhaften Stadtlandschaften vor den Fenstern, die virtuellen Naturstrecken auf Niederländers Laptop oder der Einbruch unsichtbarer Terrorist*innen in die gesicherte Hotelanlage. Die Simulation dient dem stetigen Fluss des Kapitals in einer vernetzten Welt. Was aber passiert,

je nach Bedarf für den momentanen und ständig wechselnden Markt produziert.« (Martin, »Flexible Körper«, S. 47)

76 Für Bachtin korrespondieren die fiktionalen zugleich mit der Existenz von realen, außerfiktionalen Chronotopoi (vgl. Bachtin, *Chronotopos*, S. 180). »Mit ›realer Chronotopos‹ ist aber«, so Frank dazu, »noch eine andere Art von kulturhistorischer Gegebenheit bezeichnet: die raumzeitliche Ordnungsstruktur, die das Weltbild einer bestimmten Epoche bestimmt.« (Frank, »Chronotopoi«, S. 161) Der künstlerische Chronotopos ist somit nicht universell, sondern stets zeitlich gebunden und damit veränderbar. Er ist ein Ausdruck seiner Zeit.

wenn sich das Kapital neuen Orten widmet, wird im letzten Chronotopos deutlich, den Bauders Dokumentation beschreibt.

MASTER OF THE UNIVERSE entwirft einen Chronotopos der Reflexion. Statt Gleichzeitigkeit geht es im Film um Nachzeitigkeit im Sinne einer sich schon ereigneten Zukunft. In der Rückschau von Rainer Voss auf sein Leben als Investmentbanker sowie auf die verlassenen Räume einer Bank in Frankfurt zeigen sich die krisenhaften, für den Kapitalismus zugleich aber normalen Auswirkungen, die sein Prozessieren verursachen. Die nackten, gekerbten Büros weisen eine materielle Glätte auf, die zum Ausdruck der glatten, fließenden Funktionen des Kapitals werden. Nicht der Ort, an dem es prozessiert, soll von Dauer sein, sondern seine Zeit, seine Handlungen. Sie sind auf die Zukunft allein ausgerichtet. Spekulative Fragen zur Zukunft des Kapitals beantwortet der Ex-Banker Voss daher gerne, wohingegen er persönliche Aussagen zur eigenen Vergangenheit abseits seiner kapitalistischen Geschäfte in die Verantwortlichkeit anderer abgibt.

Diese drei Chronotopoi verdeutlichen letztlich einen Wandel der kapitalistischen Raum-Zeit-Diskurse, die in den Filmen dieses Kapitels verhandelt werden. Vom produzierenden zum prozessierenden Kapital geht es zugleich um topografische, topologische und glatte Inszenierungsverfahren. Nicht zufällig nennt Bachtin die Chronotopoi deshalb auch »Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse«⁷⁷, womit er Inhalt und Form als eine Einheit zusammendenkt. Es geht um semantische Kondensationen, die stetig neue, unabgeschlossene Zugriffe auf die (künstlerischen) Räume und Zeiten einer kontingenten Welt ermöglichen.⁷⁸ Die beschriebenen, sich verändernden Chronotopoi stellen daher den filmischen Ausdruck einer finanzkapitalistischen Moderne dar, die sich selbst stetig verändert.

77 Bachtin, *Chronotopos*, S. 187.

78 Deshalb heißt es bei Frank: »In Bachtins Schlussbemerkungen erweist sich der Chronotopos endgültig als ein *concept in progress*, das Bachtins Charakterisierung des Romans entspricht: Es ist unfertig und kann daher auf (Theorie-)Entwicklungen reagieren, indem es sich in neue Kontexte integriert und in anderer Gestalt präsentiert [...]« (Frank, »Chronotopoi«, S. 168)