

DIE UN/SICHTBARKEIT DES KAPITALS

Zur modernen Ökonomie und ihrer filmischen Repräsentation



Felix T. Gregor

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Felix T. Gregor
Die Un/Sichtbarkeit des Kapitals

Felix T. Gregor (Dr. phil.) ist Akademischer Rat (a.Z.) an der Fachgruppe Medienwissenschaft der Universität Bayreuth. Seine Forschungs- und Lehrschwerpunkte sind Medientheorie und Mediengeschichte, audiovisuelle Bildkulturen sowie Meme Culture und dokumentarische Games.

Felix T. Gregor

Die Un/Sichtbarkeit des Kapitals

Zur modernen Ökonomie und ihrer filmischen Repräsentation

[transcript]

Die vorliegende Arbeit wurde im Dezember 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Felix T. Gregor

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Christina Vollmert, Köln

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Deutschland

Print-ISBN 978-3-8376-5489-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5489-3

<https://doi.org/10.14361/9783839454893>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Unsichtbarer Kapitalismus? Zur Einführung	9
---	---

Teil I Dispositiver Kapitalismus und kapitalistische Dispositive: Beschreibungen moderner Ökonomie

1 Auf der Suche nach dem Kapital:	
Hans Richter zum Kapitalismus zwischen Gesellschaftstypus und Wirtschaftsweise	27
1.1 Der Tanz der Bilder: Der Mensch im (un-)sichtbaren Kapitalismus (Richter I)	30
1.2 Bedeutungen des Kapitalismus: Standortbestimmungen (Fülberth, Braudel)	37
1.3 Die kapitalistischen Hände des Alltags (Richter II)	46
2 Die Dispositive des Kapitals:	
Medientheoretische Annäherungen	57
2.1 Foucault gelesen mit Foucault: Das Dispositiv	59
2.2 Wunschmaschinen und Lichtlinien (Deleuze).....	64
2.3 Ordnungen des Fantastischen	69
2.4 Alltägliche Dispositive und mediale Subjektkonstruktionen (Agamben)	71
3 Kinofizierung des Kapitals:	
Alexander Kluges Filmdispositivmaschinen und ihre NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE	79
3.1 Die Verfilmung des <i>Kapitals</i> : Ein gescheitertes Projekt (Eisenstein).....	81
3.2 Essayistisches Filmdenken: Sichtbarkeit im Unsichtbaren (Adorno)	85
3.3 Der Mensch in den Waren seiner Umwelt: Filmische Anthropomorphisierung einer Straße (Tykwer).....	90
3.4 Erzählerisches Wissen der kurzen Form: Techniken der Liste und Aufzählung	96
3.5 Medienarchäologische Analysen des Kapitals	98

Teil II

Einzeldispositive des Kapitalismus

4	Körper & Subjekt:	
	Performativität im flexiblen Kapitalismus	
	(NICHT OHNE RISIKO, PARIS IS BURNING, TOKYO SONATA, YELLA)	109
4.1	Humankapital und körperliche Bioökonomie	113
4.2	Biokapitalismus und die Arbeit am ›Ich‹ (Kurosawa I)	118
4.3	So zu sein, wie man sich macht (Kurosawa II)	122
4.4	Performative Subjektpraktiken finanzökonomischer Traumwelten (Farocki, Petzold)	128
4.5	Anerkennungswünsche: Mikropolitiken des Alltags (Livingston)	136
4.6	<i>Reading</i> und <i>Passing</i> als Familienaufgabe (Kurosawa III)	142
4.7	Das erschöpfte Subjekt: Vom vorläufigen Ende der Körper in der Bioökonomie	148
5	Raum & Zeit:	
	Profitjagd in der modernen Finanzökonomie	
	(MASTER OF THE UNIVERSE, WALL STREET, ZEIT DER KANNIBALEN)	153
5.1	Die Topografie der Finanzwelt (Stone)	156
5.2	Kapitalistischer Hotelfunktionalismus: Topologische Raumstrukturen (Naber I)	166
5.3	Kapitalistische Zeitlichkeit und Zeit als Kapital (Naber II)	173
5.4	Kerbung und Glättung: Transformation von Kapitalfunktionen (Bauder)	178
5.5	Raum- und Zeitsynthesen: Drei Chronotopoi	188
6	Macht & Durchdringung:	
	Transnationale Ökonomien (IMPORT EXPORT, LEBEN – BRD, PARADIES: LIEBE)	195
6.1	Ökonomische Dimensionen der Macht	198
6.2	Ambivalente Filme, ambivalente Verhältnisse (Seidl I)	201
6.3	Disziplin und Kontrolle	204
6.4	»Das hier ist ein seriöses Geschäft«: Inszenierte Wirklichkeiten und soziale Machtpolitik (Seidl II)	207
6.5	Kapitalismus als Machttraining (Farocki)	219
6.6	Globale Übersetzungen kapitalistischer Macht (Seidl III)	229
6.7	Filmbilder: Ökonomisches Kreisen und die Durchdringung von Macht	239
7	Krise & Exzess:	
	Ästhetische Film- und Medienfiguren des	
	Kapitalismus bei Anahita Razmi (IRANIAN BEAUTY)	243
7.1	Visuelle Begehrensökonomien: Von Rosenblüten zu Geldscheinen	245
7.2	Auf/Begehren: Die Widerspenstigkeit des (Geld-)Körpers	248
7.3	Luxus als Selbsterfahrung und Widerstand	254
7.4	Die notwendige Verschwendung der Bilder	262
8	Sichtbarer Kapitalismus! Eine Zwischenbilanz zum Schluss	269

Literaturverzeichnis 279

Filmografie 301

Abbildungsverzeichnis 303

Danksagung 307

Unsichtbarer Kapitalismus? Zur Einführung

Capitalism is both monstrous and magical. Crucially, its magic consists in concealing the occult economy – the obscure transactions between human bodies and capital – on which it rests.¹

Film und Kapitalismus

Das Kino und der Film sind kapitalistische Wunschmaschinen. Für Félix Guattari beginnt die Beziehungsgeschichte zwischen dem Filmmedium und dem System des Kapitalismus nicht erst mit der Entwicklung des technischen Kinematografen im Jahr 1895. Spuren einer prä-kinematografischen Existenz lassen sich für ihn bereits in der frühen Neuzeit, im Mittelalter oder gar in der Antike finden; etwa in Platons Höhle, die ein »Theater für gefesselte Cinéophile«² gewesen sei. Das »Phänomen Kino« ist für Guattari folglich untrennbar mit der allgemeinen Kulturgeschichte des Menschen verbunden. Innerhalb dieser langen Geschichte besitzen gerade das Kino und der Film im Vergleich zu anderen Künsten ein besonderes Verhältnis zum Kapitalismus. Letzterer hat sich infolgedessen nicht nur an den technischen und medialen Fähigkeiten des Mediums bedient, sondern er selbst ist zu einem medialen, »filmischen« Phänomen geworden: »Der kapitalistische Eros«, so Guattari über die »Kinowunschmaschine« namens Kapitalismus, »wird sich in eine Leidenschaft für die Grenzen verwandeln [...]. Er wird sich *ganz in einen Blick verwandeln*, ein *verbotenes Spektakel*, eine Überschreitung, ohne sich wirklich die Finger schmutzig zu machen.«³ Das mediale Spektakel des Films ist für Guattari ein Spektakel des Kapitalismus – und *vice versa*. Es handelt sich um ein Wechselspiel, das zum Charakteristikum ihres gegenseitigen Verhältnisses geworden

-
- 1 McNally, David: *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Boston/Leiden: Brill 2011, S. 113.
 - 2 Guattari, Félix: »Die Kinowunschmaschinen«. In: Guattari, Félix: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Hg. von Helmut Drexler (u.a.). Berlin: b_books 2011, S. 131–145, hier S. 131. Siehe außerdem Platon: *Sämtliche Dialoge. Band V. Der Staat*. Hg. von Otto Apelt. Hamburg: Felix Meiner 1988, S. 269–275.
 - 3 Guattari, »Die Kinowunschmaschinen«, S. 133; Herv. FTG.

ist. Was Guattari in seinen Überlegungen jedoch als verboten und geheim bezeichnet, die Transformation des kapitalistischen Blicks in ein Medienspektakel, offenbart sich rückblickend als ein öffentliches und lustvoll ausgelebtes Ereignis. Besonders die filmwissenschaftliche Forschung zum frühen Film und seinen industriellen, mithin kapitalistischen Produktionsbedingungen hat das umfänglich aufgezeigt.⁴

Eines der ersten Werke der Filmgeschichte – sowie zugleich der älteste Film der Brüder Lumière –, *LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON* (FR 1895, Louis Lumière), kann nicht nur als ein »erste[s] Wort in der Bildsprache des Kinos«⁵ bezeichnet werden; es ist zugleich ein erster ästhetischer Gehversuch, um über den industriellen Kapitalismus mit den neuen Mitteln des visuellen Mediums zu sprechen. In seiner letzten Schnittfassung zeigt der Film das Öffnen der Werkstore in der lumièreschen Fotofabrik. Sodann treten aus ihnen Arbeiter*innen⁶ heraus, die das Werksgelände verlassen, um in die Mittagspause zu gehen. Anschließend werden die Tore wieder geschlossen, womit der Kurzfilm bereits endet. Schon dieser frühe Film deutet also eine Ambivalenz an, die in der medialen Sichtbarmachung kapitalistischer Praktiken steckt. Sie ist sowohl auf die Funktion des Films selbst, der heute zwischen einem zeitgenössischen Industrieprodukt und einem retrospektiven Kunstwerk changiert, als auch auf seine ästhetischen Verfahren zu beziehen:

LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON besteht aus einer einzelnen Einstellung, die zunächst wie eine dokumentarische Beobachtung wirkt. Sie ist distanziert und zeugt vom Versuch, die zeitgenössische Lohnarbeit kurz vor der Jahrhundertwende (und damit in der Blütezeit der Industrieproduktion) für jenen konzisen Zeitraum einzufangen, den das frühe Filmmaterial zur Belichtung erlaubt. Doch es bleibt nicht allein bei dieser dokumentarischen Objektivität. Denn bei näherer Betrachtung zeigt sich ebenso ein künstlerischer Inszenierungswille. Das Öffnen und Schließen der Werkstore ist nämlich »ein kinetisch und ästhetisch befriedigendes narratives Ende«⁷, d.h.

-
- 4 Vgl. Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 2005; Gunning, Tom: »Das Kino der Attraktionen: Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«. In: *Meteor. Texte zum Laufbild*, 4 (1996), S. 25–34; Maltby, Richard; Stokes, Melvyn (Hg.): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: BFI 1999; Staiger, Janet: »Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood«. In: *Wide Angle*, 4, 3 (1980), S. 12–27.
 - 5 Pantenburg, Volker: »Arbeiter verlassen die Fabrik. Zu Harun Farockis Film«. In: <www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/fruehes-kino/farocki-arbeiter-verlassen-die-fabrik/>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020. Zum hundertsten Geburtstag des Kinos hat Harun Farocki den Film *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (D 1995) gedreht, der dem Fabrikator als einer »Schwelle zwischen profitorientierter Produktionsstätte und öffentlichem Raum« (ebd.) gewidmet ist.
 - 6 Im Folgenden wird das Gendersternchen benutzt, um einen geschlechtlichen Möglichkeitsraum zu markieren. Daneben wird in den allgemeinen Kontexten dieser Arbeit außerdem eine vornehmlich weibliche Schreibweise benutzt, die an die Stelle des generischen Maskulinums tritt (z.B. »die Zuschauer*in sieht« anstelle von »der Zuschauer sieht«). Siehe dazu auch Estevez, Naira: »Hä, was heißt denn Gendersternchen? Unser Glossar gegen die Panik von Wörtern. Diesmal: Gendersternchen«. In: <<https://missy-magazine.de/blog/2019/01/31/hae-was-heisst-denn-gendersternchen/>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
 - 7 Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik 2002, S. 58.

Ausdruck einer erzählerischen Geschlossenheit, die neben der dokumentarischen Beobachtung steht. Beide Ebenen des Kurzfilms erzählen gemeinsam von der kapitalistischen Arbeitswirklichkeit in der Fotofabrik. Ihre Inszenierungsverfahren sind jedoch unterschiedlich. In ihnen deutet sich an, wie sich der Film der Sichtbarmachung des Kapitalismus innerhalb ein und derselben Einstellung auf verschiedenen Weisen annähern kann.

Im Film der Brüder Lumière ist somit die nicht-dokumentarische Ästhetik, die in Erscheinung tritt, gleichfalls ein bedeutender Teil dieses frühen ›Kapitalismusfilms‹. Sie deutet Möglichkeiten an, die dem Medium in der Verhandlung und Sichtbarmachung des Kapitalismus zur Verfügung stehen. Leicht überspitzt ließe sich folgern, dass schon die ›Geburt des Kinos‹ ohne die Beteiligung des Kapitalismus nicht zu denken ist. Letzterer scheint das kinematografische Medium erst vollends aus der Taufe gehoben zu haben – zumindest wenn es darum geht, als eines der ersten, visuellen Sujets der Filmgeschichte zu dienen.

Das Verhältnis, das zwischen dem Film auf der einen und dem Kapitalismus auf der anderen Seite besteht, wird neben ästhetischen, narrativen und industriellen Merkmalen auch von einer instrumentellen Ideologie geprägt, die zwischen dem kapitalistischen System und dem Medium entsteht. Denn dem Film wohnt, wie anderen Medien auch, das Potenzial inne, als ein Machtinstrument gebraucht (und missbraucht) zu werden. Bereits die Stars, die Bilder und die Diskurse eines Films, so Guattari, stehen bewusst wie auch unbewusst im Dienst einer kapitalistischen Macht, weshalb der Film immer schon ihr Instrument sei. Als solches beteilige er sich gleichermaßen an »der Ausarbeitung und Verbreitung ihrer Subjektmodelle«⁸. Aber nicht nur ein Machtinstrument, sondern auch ein Medium der Kritik und der Subversion kann der Film im Anblick des Kapitalismus sein. Deshalb bezeichnet Guattari ihn ebenfalls als ein Medium der Befreiung. Das werde besonders an jenen Filmarbeiten deutlich, die im nicht-kommerziellen Bereich entstehen und mithilfe von Techniken und Verfahren gedreht wurden, die der gesellschaftlichen Allgemeinheit zur Verfügung stünden.⁹

Vom Film, wie Guattari es im kapitalistischen Kontext tut, als einer Wunschmaschine zu sprechen,¹⁰ bedeutet daher, ein affektives Potenzial anzuerkennen, das beiden gemeinsam innewohnt, dem Kapitalismus wie auch dem Film. Die affektive Ökonomie

8 Guattari, »Die Kinowunschmaschinen«, S. 135. Siehe zur ideologisch-kapitalistischen Funktion des Films außerdem Aronowitz, Stanley: »Film – The Art Form of Late Capitalism«. In: *Social Text*, 1, 1 (1979), S. 110–129; Jameson, Fredric: *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Verso 1991; Martin, Joel (Hg.): *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. London/New York: Routledge 1995; Witte, Karsten: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

9 Vgl. Guattari, »Die Kinowunschmaschinen«, S. 135. Ein aktuelles Beispiel dafür ist der Smartphone-Film, der die Möglichkeiten der Produktion, Distribution und Verwertung ganz in die Hände des Publikums und damit weg von der Filmindustrie verlagert (vgl. Gotto, Lisa: »Beweglich werden. Wie das Smartphone die Bilder zum Laufen bringt.« In: Ruf, Oliver (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: transcript 2018, S. 227–242 sowie allgemein zum antikapitalistischen, politischen Gebrauch des Films in der Gegenwart Kirsten, Guido; Tedjasukmana, Chris; Zutavern, Julia: »Editorial«. In: *Montage AV*, 23, 2 (2014), S. 4–11).

10 Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass es selbstverständlich auch Stimmen gibt, die die ›Wunschmaschine Kino‹ als eine Fluchtmöglichkeit aus dem Alltag im positiven Sinn betrachten (vgl. Vos-

des Kapitalismus übersetzt sich in eine affektive Ökonomie des Films, genauso wie sich letztere auch wieder in erstere übersetzt.¹¹

Ausgehend von diesen kurzen Skizzen stellt sich die vorliegende Arbeit die Frage, welche Möglichkeiten und welche Verfahren Filme besitzen und zur Anwendung bringen, um den Zustand des modernen Kapitalismus in seinen Entwicklungen, Effekten und Auswirkungen für Gesellschaften und Individuen sichtbar, erfahrbar und diskursivierbar zu machen. Mit Sichtbarkeit ist dabei nicht nur eine visuelle, sondern in gleicher Weise auch eine narrative, eine ästhetische, eine affektive und eine mediale Sichtbarkeit im Allgemeinen gemeint. Dem geht jedoch notwendigerweise die Frage voraus, was eigentlich unter dem Begriff des Kapitalismus zu verstehen ist, von dem die Filme auf vielfältige Weise sprechen und sprechen können. Diese Frage wird in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit fortwährend aufgegriffen. Trotzdem soll an dieser Stelle bereits ein erster, gleichzeitig bewusst kurzer Erklärungsversuch unternommen werden.

Kapitalistische Wirklichkeit

Der Kapitalismus der Gegenwart ist alternativlos. Längst ist er nicht mehr auf den Bereich der Ökonomie beschränkt. Er hat das menschliche Leben in dessen Gesamtheit erfasst. Politische Entscheidungen, soziale Beziehungen oder kulturelle Produktionen werden unter Bedingungen getroffen, gepflegt und geschaffen, die von ihm abhängig sind. Von seiner Alternativlosigkeit zu sprechen, bedeutet mehr als die Vorstellung, dass kein anderes, bisher existierendes System an seiner Stelle überzeugen konnte. Sie muss in dem Sinne verstanden werden, dass es tatsächlich *keine Alternative* zu ihm gibt, weder real noch imaginär. Diese radikale These wird zumindest von Mark Fisher mit Blick auf die Weltwirtschaftskrise von 2007/2008 vertreten:¹²

Die kapitalistische Alternativlosigkeit der Gegenwart führt für Fisher dazu, dass der Kapitalismus und seine Krisen für Gesellschaften zur ständigen Normalität geworden sind. Letztere bestimmen nicht erst seit dem letzten Finanz-Crash sowohl das wirtschaftliche wie auch das nicht-wirtschaftliche Handeln in elementarer Weise. Aus diesem Grund ist für Fisher auch kein Ende der Krisenpolitiken absehbar, die als Momentreaktionen für einen eigentlich nur kurzen Zeitraum geschaffen wurden. Heute sei es

sen, Ursula: »My Own Private Reality. Parallelwelten im Kopf und auf der Leinwand.« In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2005, S. 513–525).

11 Diese Herangehensweise findet sich besonders ausgeprägt in aktuellen Arbeiten zum Film im Bereich der medienkulturwissenschaftlichen Affekttheorie wieder. Siehe dazu u.a. Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press 2011; Marks, Laura U.: *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge/London: MIT Press 2015; Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebbendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink 2014. Für Fragen von filmischen Affekten im Übergang zu einer somatischen Kinoerfahrung siehe Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004; Voss, Christiane: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Fink 2013. Für eine subjektive Reflexion affektiver bzw. somatischer Kinoerfahrung siehe besonders Barthes, Roland: »Beim Verlassen des Kinos«. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 376–380.

12 Vgl. Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Washington/Winchester: Zero Books 2009.

letztlich einfacher, das Ende der Welt zu imaginieren als das Ende des Kapitalismus. So lautet in Anlehnung an Fredric Jameson¹³ und Slavoj Žižek¹⁴ zumindest Fishers vorläufiges Fazit.¹⁵

Zahlreiche Beispiele für die Entwicklung der kapitalistischen Alternativlosigkeit zu einem anhaltenden Alltagszustand, einem Lebensmodus, lassen sich für Fisher im Bereich von gesellschaftspolitischen Strategien, in institutionellen Strukturen, in den Sphären der Arbeit und der Erziehung, im Diskurs zur psychischen Gesundheit genauso wie in Werken der populären Kultur, in Romanen, in Songs und in Filmen finden. Es gibt in dieser Hinsicht keinen Bereich, in den sich der Kapitalismus nicht schon eingeschrieben hat. In seinen Arbeiten ist Fisher in besonderer Weise an den Beispielen der medialen Popkultur interessiert. Ausgehend von ihnen schlägt er in Anlehnung an den Sozialistischen Realismus¹⁶ deshalb vor, die Gegenwart als die Zeit eines »kapitalistischen Realismus« zu bezeichnen: Denn die Ökonomie, Politik und Kultur – ebenso wie darüberhinausgehende Bereiche des Lebens – würden heute nur noch innerhalb einer solchen kapitalistischen Rahmung funktionieren.¹⁷

Dass nicht erst die letzte Weltwirtschaftskrise deutlich gemacht hat, wie stark der Kapitalismus mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden ist, zeigt ein weiteres Filmbeispiel auf, Peter Kriegs Dokumentarfilm *DIE SEELE DES GELDES* (BRD 1987). Der Film bildet den zweiten Teil seiner Dokumentarfilmtrilogie »Mythen der Moderne«.¹⁸ In *DIE SEELE DES GELDES* geht es um nichts geringeres als den modernen Kapitalismus und sein bekanntestes Symbol, das Geld.

Kriegs Film geht in gleicher Weise wie Fisher davon aus, dass das moderne Leben umfassend vom Kapitalismus ergriffen wurde. Während Fishers »kapitalistischer Realismus« dabei eine Universalität desselben meint, die für alle Menschen gleichermaßen gültig ist, betont Krieg das Vorhandensein von hierarchischen Machtgefügen, die durch den Kapitalismus zwischen den Industrienationen auf der einen und den sogenannten Entwicklungsländern auf der anderen Seite produziert werden. Entlang der Themen »Geld-Schöpfung«, »Schuld-Fragen« und »Not-Geld« fragt Kriegs Dokumentation sowohl nach den ökonomischen Erklärungen als auch nach den gesellschaftlichen Folgen und Mustern, die der Kapitalismus hervorruft. Dabei sticht für den Film besonders die

13 Vgl. Jameson, Fredric: »Future City«. In: *New Left Review*, 21 (2003), S. 65–79, hier S. 76.

14 Vgl. Žižek, Slavoj: *Living in the End Times*. London/New York: Verso 2010, S. 334 sowie *THE PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY* (GB 2012, Sophie Fiennes). Wörtlich heißt es bei Žižek: »Fredric Jameson's old quip holds today more than ever: it is easier to imagine a total catastrophe which ends all life on earth than it is to imagine a real change in capitalist relations – as if, even after a global cataclysm, capitalism will somehow continue ...« (Žižek, *Living in the End Times*, S. 334)

15 Vgl. Fisher, *Capitalist Realism*, S. 2.

16 Siehe zu diesem allgemein Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion*. München: Hanser 1996.

17 Vgl. Fisher, *Capitalist Realism*, S. 2.

18 Während sich der erste Teil *VATERS LAND* (BRD 1986, Peter Krieg) wenige Jahre vor der deutsch-deutschen Wiedervereinigung kritisch mit dem Phänomen eines neu erwachenden Patriotismus in der Bundesrepublik Deutschland beschäftigt, fragt der dritte Teil, *MASCHINENTRÄUME* (BRD 1988, Peter Krieg), danach, auf welche Weise sich das Verhältnis zwischen Menschen und Maschinen in der technologischen Gegenwart konstituiert.

Spekulation als ein Phänomen heraus, das ein bedeutendes Handlungsmoment für die Finanzökonomie als auch für den Film darstellt:

»Wenn die Ökonomie ein rationales System wäre«, so der Sprecherkommentar in *DIE SEELE DES GELDES*, »dann gäbe es keine Spekulation. [...] In Wirklichkeit werden hier [in der Börse sowie in der kapitalistischen Ökonomie, FTG] Gefühle gehandelt. Ängste, Hoffnungen, Hochgefühle und Depressionen.« Kriegs Dokumentation vertritt die These, dass der gegenwärtige Kapitalismus besonders in jenen Bereichen operiert, die nicht (mehr) materiell sichtbar sind; die sich im Privaten und im Inneren des Menschen vollziehen. Der Kapitalismus und seine realen wie auch symbolischen Ökonomien sind für den Filmemacher Krieg am Ende eine Frage der Fantasie, der Vorstellung; nämlich davon, wie man sich als Mensch selbst sieht und wie man selbst gesehen werden möchte.

Fisher und Krieg verbindet also, dass beide die visuelle Kultur und damit den Film als ein prädestiniertes Feld für die diskursive Verhandlung der Effekte und Affekte des Kapitalismus betrachten. Während Fisher mit Alfonso Cuaróns Film *CHILDREN OF MEN* (USA/GB 2006) in die Überlegungen zum kapitalistischen Realismus einführt, gebraucht Krieg das Medium selbst, um seine kritischen Argumente gegen den Gegenwartskapitalismus zu entwickeln.

Aber nicht nur für Mark Fisher, sondern auch für zahlreiche andere Theoretiker*innen bildet die Weltfinanzkrise von 2007/2008 den Ausgangspunkt für Untersuchungen, die sich verstärkt mit dem Kapitalismus als einem historischen und kulturellen Phänomen beschäftigen.¹⁹ Die unterschiedlichen Herangehensweisen sowie Analyseobjekte, die in diesen Arbeiten gewählt werden, eint dabei, dass mit ihrer Hilfe versucht wird ein System zu verstehen, das in regelmäßigen Abständen vor einem potenziellen Zusammenbruch steht – und trotzdem von Individuen und Gesellschaften nicht aufgegeben wird, weil es zum menschlichen Alltag geworden ist.²⁰ Dieser Theorie eines alltäglichen Kapitalismus, der den grundlegenden Handlungsrahmen von Individuen darstellt und sich deshalb in ihren alltäglichen Praktiken äußert, möchte sich die vorliegende Arbeit in den nachfolgenden Analysen kapitalistischer Filmdiskurse anschließen.

19 Beispielhaft, aber bei Weitem nicht erschöpfend, sind folgende Erst- sowie Wiederveröffentlichungen zu nennen, die dezidiert im Kontext der Post-Finanzkrise erschienen sind und den Kapitalismus aus diversen Perspektiven zu untersuchen versuchen: Durand, Cédric: *Fictitious Capital. How Finance is Appropriating Our Future*. London/New York: Verso 2017; Fisher, Mark: *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Washington/Winchester: Zero Books 2014; Greif, Mark: *Against Everything. On Dishonest Times*. London/New York: Verso 2016; Jameson, Fredric: *Representing Capital. A Reading of Volume One*. London/New York: Verso 2011; Krugman, Paul: *Die neue Weltwirtschaftskrise*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2009; Marazzi, Christian: *Sozialismus des Kapitals*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2010; Moore, Jason W.: *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London/New York: Verso 2015; Münch, Richard: *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*. Berlin: Suhrkamp 2011; Roy, Arundhati: *Capitalism. A Ghost Story*. London/New York: Verso 2015; Schäfer, Ulrich: *Der Crash des Kapitalismus. Warum die entfesselte Marktwirtschaft scheiterte*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2009; Türcke, Christoph: *Mehr! Philosophie des Geldes*. München: C.H. Beck 2015; Wood, Ellen Meiksins: *The Origin of Capitalism. A Longer View*. London/New York: Verso 2017.

20 Henri Lefebvres dreiteilige Großstudie zum Alltag baut genau auf dieser Annahme auf (vgl. Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life*. London/New York: Verso 2014).

Ein weiterer Aspekt, der in den aktuellen Kapitalismusanalysen vorzufinden ist, ist die Beobachtung, dass sich die gegenwärtige Ökonomie vor allem durch eine ihr strukturell-inhärente Unsichtbarkeit auszeichnet: Statt sichtbar, d.h. begreifbar, nachvollziehbar und veränderbar zu sein, vollziehen sich die Prozesse und Funktionen des modernen Kapitalismus in einem scheinbar unsichtbaren Feld, das ihn zu einer ›black box‹, zu einem unzugänglichen Komplex werden lässt. Die sichtbaren Folgen der Finanzkrise haben in besonderer Weise auf diesen Umstand aufmerksam gemacht. Für viele Beobachter*innen waren sie der negative Ausdruck von Ursachen, die niemand vollends verstand, obwohl sie die Funktionsweisen des (Finanz-)Kapitalismus im Allgemeinen tangierten.²¹

Diese These der kapitalistischen Unsichtbarkeit wird zu einem weiteren, wichtigen Ausgangspunkt für die Analysen in dieser Arbeit. Denn wenn sich Filme mit dem Phänomen des Kapitalismus auseinandersetzen, dann müssen sie als ästhetische Medien eine Antwort für diese spezifische Problematik finden. In den nachfolgenden Untersuchungen geht es dementsprechend um die Fragen, was in Filmen sichtbar wird und auf welche Weise etwas sichtbar wird, wenn mittelbar und unmittelbar von den Effekten und Funktionsweisen eines Systems erzählt wird, das für sich nicht materiell ist und dennoch – oder gerade deshalb? – das menschliche Leben auf fundamentale Weise betrifft.²²

In seinem zuvor zitierten, kleinen Text zum Kino und zum Film im kapitalistischen System schreibt Guattari, dessen gemeinsame Arbeiten mit Gilles Deleuze später in dieser Arbeit noch einmal aufgegriffen werden, dass die Wirkmächtigkeit des Kapitalismus davon lebe,

Individuen nach seinem Belieben zu formen und ihnen zu diesem Zweck Wunschmodelle anzubieten und aufzuerlegen: Es bringt Modelle von Kindheit, Vater, Mutter und Liebenden in Umlauf. Es lanciert diese Modelle so, wie die Automobilindustrie eine neue Produktlinie lanciert. Wichtig ist, dass die Modelle mit der Axiomatik des Kapitals stets kompatibel bleiben [...]. Die Elementargleichung lautet: Genuss = Besitz. Das

21 Die negativen Folgen und Defekte des globalen Kapitalismus sind deshalb, so etwa Benjamin Kunkel, »for many minds, too mysterious in their causes and too inevitable in their effects« (Kunkel, Benjamin: *Utopia or Bust. A Guide to the Present Crisis*. London/New York: Verso 2014, S. 2).

22 Raymond Williams beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage, wie Strukturen und Formationen wie der Kapitalismus beschrieben werden können, die für sich immateriell und wenn, dann erst im gesellschaftlichen Vollzug in Erscheinung treten. Als Lösung schlägt er vor, nach ihren Wahrnehmungs- sowie Erfahrungsstrukturen zu suchen, die besonders in der Kunst artikuliert werden (vgl. Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press 1978, S. 128–135). Die Effekte des Kapitalismus im Feld der Emotionen, der Empfindungen und der Affekte stellen für Christian Marazzi wiederum den Ausdruck eines biokapitalistischen Produktionsprozesses der Gegenwart dar, in dem sie gleichfalls zu ›Ressourcen‹ geworden sind, die sowohl von Krisen bedroht werden als auch Projektionsflächen derselben sind (vgl. Marazzi, Christian: *Verbranntes Geld*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2011, S. 75). Siehe weiterhin auch Michael Hardt und Antonio Negri, die sich mit Fragen der Bioökonomie als einem Ergebnis biopolitischer Prozesse in Zeiten der Globalisierung und des Empires beschäftigen (Hardt, Michael; Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2003) sowie mit einem noch stärkeren Fokus auf die bioökonomische Kapitalisierung des Lebens Cooper, Melinda: *Life as Surplus. Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*. Seattle: University of Washington Press 2008.

Individuum wird so zugerichtet, dass es wie ein Zahnrad der kapitalistischen Maschine funktioniert.²³

Die kapitalistische Systematik ist für Guattari eng mit Medien verbunden, die zu wichtigen Orten werden, an denen Rollenmodelle kommuniziert und besonders häufig auch visualisiert werden. In der Rezeption ästhetischer Werke vollzieht sich demzufolge ein Teil der modernen kapitalistischen Prozesse. Gleichfalls schreibt Fisher, dass der kapitalistische Realismus als der Ausdruck eines Wandels betrachtet werden müsse, in dem der Glaube durch die Ästhetik und das tätige Engagement durch den Modus der rezeptiven Beobachtung ersetzt wurden. Erst dadurch sei der Kapitalismus zu einer monströsen Erscheinung geworden, die die Fähigkeit besitze, sich alles einzuverleiben, was mit ihr in direkten Kontakt komme.²⁴ Der Kapitalismus ist der Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Atmosphäre, die die Basis des individuellen Handelns und Denkens betrifft. Worauf das Beispiel von *DIE SEELE DES GELDES* in diesem Zusammenhang daher aufmerksam macht, ist die Bedeutung von medialen Bildern und Narrativen, die Filme im Sprechen über den Kapitalismus produzieren. Sie sind ein aktiver Teil, um dem vermeintlich ›unsichtbaren Kapitalismus‹ entgegenzuwirken.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Film

Urs Stäheli und Dirk Verdicchio notieren, dass das Paradigma der heutigen Finanzökonomie, der aktuellsten Form des Kapitalismus, in ihrem ontologischen Zustand der Unsichtbarkeit liege: Auf der einen Seite beruhe er auf der physischen Trennung zwischen dem ökonomischen Handeln und den eigentlichen Produktionsprozessen, wodurch letztere zu Objekten der Spekulation werden; auf der anderen Seite sei die finanzkapitalistische Unsichtbarkeit der Ausdruck einer stetig wachsenden Zirkulation von Waren, die nur im Fluss und damit im Moment der permanenten Veränderung wahrgenommen werden können.²⁵ Dieses Merkmal habe, so Stäheli/Verdicchio, grundlegende Auswirkungen für die ästhetischen und narrativen Verfahren, die Filme nut-

23 Guattari, »Die Kinowunschmaschinen«, S. 133–134.

24 Vgl. Fisher, *Capitalist Realism*, S. 5–6. Nicht von der Hand zu weisen ist hier eine gewisse Nähe zu Guy Debords Konzept der kapitalistischen Spektakelgesellschaft (vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat 1996; siehe wiederum zu Debords Spektakelbegriff im Kontext einer medialen (Hyper-)Normalisierung Cuntz, Michael; Krause, Marcus: »(Hyper-)Normalisierung«. In: Bartz, Christina (u.a.) (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Fink 2012, S. 192–202, hier S. 197–198).

25 Vgl. Stäheli, Urs; Verdicchio, Dirk: »Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters *DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE*«. In: *Montage AV*, 15, 1 (2006), S. 108–122, hier S. 109. Ramón Reichert lenkt in diesem Zusammenhang den Blick auf die ökonomischen Analysen und Diagnosen von Max Weber, Karl Polanyi und Jürgen Habermas, welche die Veränderungen in der kapitalistischen Tauschwirtschaft in den Blick genommen haben. Bereits von ihnen werde sie als »von den sie ursprünglich ermöglichenden sozialen, kulturellen und normativen Bedingungen« losgelöst beschrieben (Reichert, Ramón: *Das Wissen der Börse. Medien und Praktiken des Finanzmarktes*. Bielefeld: transcript 2009, S. 11). Das theoretische, zugleich aber auch praktische Phänomen der ökonomischen Unsichtbarkeit im Sinne einer strukturellen und systemischen Auflösung von ökonomischen Handlungen, Agent*innen und Rahmungen scheint folglich nicht nur als ein rezentes Phänomen auf, sondern offenbart sich als ein bereits historischer Befund der kulturökonomischen Theorie.

zen können – und müssen –, um über den Kapitalismus zu sprechen. Beide Autoren schlussfolgern für die filmischen Auseinandersetzungen mit der Finanzwelt daher programmatisch, dass die Darstellung der Finanzökonomie notwendigerweise neue ästhetische Mittel und Verfahren brauche, um die materielle Unsichtbarkeit des Kapitalismus zu überwinden.²⁶ Statt von einer Dekonstruktion des Kapitalismus im Film muss man in diesem Zusammenhang somit vielmehr von einer filmischen Re-Konstruktion desselben sprechen.²⁷

Im Hinblick auf die Finanzkrise von 2007/08 schreibt Jens Eder gleichbedeutend, dass sie »für die meisten Zuschauer ein großes Fragezeichen [sei]: etwas Ungreifbares, Unverstandenes, Abstraktes, das es überhaupt erst einmal fassbar zu machen [...] gilt.«²⁸ Dass das generell auf den Kapitalismus und seine Funktionsweisen im Moment der filmischen Praxis zutrifft, ist wiederum eine These der vorliegenden Arbeit. Filme müssen Dimensionen des Kapitalismus mithilfe filmischer Verfahren entwickeln, die dadurch, mit Jean-Luc Godard gesprochen, für ihr gesamtes Publikum gleich existent sind.²⁹ Die *anfängliche Unsichtbarkeit* muss in eine letztendliche, aber gleichzeitig *niemals endgültige Sichtbarkeit* übersetzt werden. Dass dieser Prozess als ein über das Visuell-Bildliche hinausgehendes Verfahren zu verstehen ist,³⁰ zeigt sich in den affektiven, narrativen sowie medialen Zwischenräumen und Bewegungen, die den Film als ein gleichermaßen sensuelles Medium charakterisieren.

Dementsprechend ist die künstlerische Effektivität in der Sichtbarmachung des Kapitalismus an die Vielfalt der filmischen Techniken gekoppelt: narrativ-diskursive Zusammenhänge, die Bewegungen des visuellen Bildes und der Figuren, Farben, Töne, Rhythmen, Gesichter oder Sprache können hierzugezählt werden. Gerade der Film hat für Guattari in den Jahrzehnten nach seiner technischen Entstehung wiederkehrende Transformationen durchgemacht, die seine Sichtbarmachungsverfahren betreffen.³¹ Transformationen meint dabei sowohl den Anpassungsprozess an technische Entwicklungen (z.B. vom Analogen zum Digitalen, vom Kinofilm über das *home cinema* zum Smartphone-Film) als auch die Verschaltung von Filmen mit den wandelbaren Diskur-

26 Vgl. Stäheli/Verdicchio, »Das Unsichtbare sichtbar machen«, S. 109. Aber natürlich sind alle Medien, die mit »Bildern« arbeiten, mit diesem Problem konfrontiert. Siehe zum Beispiel von Statistiken, Diagrammen und Grafiken auch Buck-Morss, Susan: »Envisioning Capital: Political Economy on Display«. In: Cooke, Lynne; Wollen, Peter (Hg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearances*. New York: The New York Press 1995, S. 110–141.

27 Vgl. Eder, Jens: »Bilder der Finanzkrise. Interventionen des Dokumentarfilms«. In: *Montage AV*, 23, 2 (2014), S. 35–58, hier S. 47.

28 Ebd.

29 Vgl. Godard, Jean-Luc; Ishaghpor, Youssef: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2008, S. 62.

30 »Bilderlose Kulturen«, betont Friedrich Balke entsprechend zu Formen nicht-piktorieller Sichtbarkeiten, »verfügen über vielfältige Praktiken der Imagination, die die Gestalt von Visionen, Träumen, Tänzen, Maskeraden und anderen performativ-theatralischen Darstellungen einer ekstatischen Mimesis annehmen können.« (Balke, Friedrich: »Sichtbarmachung«. In: Bartz, Christina (u.a.) (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Fink 2012, S. 253–264, hier S. 262)

31 Vgl. Guattari, »Die Kinowunschmaschinen«, S. 140.

sen und Praktiken von Gesellschaften, die wiederum mit den Entwicklungen des Kapitalismus vom Industrie- zum Finanzkapitalismus zusammenhängen.

Die Bilder, die in einem Film erscheinen, stellen sowohl im Kontext einer kapitalistischen Sichtbarmachung als auch darüber hinaus ein Arrangement dar, das selbst schon interpretiert und zugleich auch durch andere interpretierbar ist: Bestehend aus diversen bedeutungstragenden Elementen sind Filme ebenso wenig bloße Texte wie Filmbilder nur eine mimetische Wiederholung von etwas darstellen, das vor der filmischen Erscheinung und Aufführung bereits vorhanden ist.³² Jeder Einstellungs- und Bildwechsel ist eine diskursive und mediale Haltung in einem Film, die untersucht werden kann; jedes einzelne Filmbild erschafft und besitzt ein (medien-)kulturelles »Auskunfts-Reservoir«³³, das einen Bezug zu anderen Bildern sowohl innerhalb der geschlossenen Einheit des Einzelwerks als auch darüber hinaus ermöglicht. Es ist selbst dann vorhanden, wenn Filme und Bilder in stereotyper Weise genutzt und im Sinn eines kommerziellen Filmschaffens »industrialisiert« werden.³⁴ Was für die Analysen in dieser Arbeit daher von Interesse ist, sind weniger die kapitalistischen Produktionsbedingungen eines Films als seine Verfahren, die in der Konstruktion eines diegetischen Gesamtzusammenhangs zum Einsatz kommen, um den Kapitalismus sowie einzelne Aspekte desselben medial sichtbar und damit erfahrbar zu machen.

Die Produktion von Sichtbarkeiten im Film muss immer auch als ein Akt verstanden werden, der vom Filmpublikum zu Ende geführt wird. Die Filmrezeption ist eine Arbeit mit und an »Unbestimmtheitsstellen«, hinter denen sich die unendlichen Möglichkeiten des Nicht-Erwähnten befinden.³⁵ So sind die vermeintlich leeren Bilder im nicht-sichtbaren Bereich des Films keine Beispiele für ein Verschwinden, geschweige denn für einen Mangel. Sie können und sollten vielmehr, so Fabienne Liptay, als neue Erscheinungen gelesen werden, die eine Verschiebung des Blickinteresses markieren und manifestieren.³⁶ Das wird auch in den Untersuchungen dieser Arbeit mitgedacht.

Die Filme, die nachfolgend analysiert werden, stammen vorwiegend aus einem deutschsprachigen Filmkontext. In ihm hat sich mit der letzten Finanzkrise ein kritischer Diskurs entwickelt, der die gesellschaftlichen Fragen des Kapitalismus in den Blick nimmt. Georg Seeßlen merkt das ebenfalls in seiner Beschäftigung mit der sogenannten »Berliner Schule«³⁷ an: In den unterschiedlichen Geschichten, die der deutsche und deutschsprachige Film zur Aufführung bringe, gehe es »um das

32 Vgl. Koebner, Thomas; Meder, Thomas: »Vorrede«. In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2005, S. 9–13, hier S. 10.

33 Ebd., S. 11.

34 Vgl. ebd., S. 11.

35 Vgl. Liptay, Fabienne: »Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung.« In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2005, S. 108–134, hier S. 109.

36 Vgl. ebd., S. 131.

37 Es handelt sich bei der »Berliner Schule« um einen feuilletonistischen Versuchsbegriff, der einen Teil des aktuellen deutschen Filmschaffens zusammenfassen soll. Neben Christian Petzold, dessen Film YELLA (D 2007) in dieser Arbeit besprochen wird (vgl. Kapitel 4), werden zur »Berliner Schule« unter anderem die Filmemacher*innen Maren Ade, Angela Schanelec, Thomas Arslan und Christoph Hochhäusler gezählt.

wirkliche, einzigartige und kontaminierte Leben in der kapitalistischen Gegenwart.«³⁸ Anstelle von Geschichten über Banken und Banker*innen erzählen die Filme von der Kapitalisierung des Privaten und des Individuellen. Gerade das bedeutet für das kinematografische Medium jedoch eine Herausforderung an die eigenen Verfahren der Sichtbarmachung: Wenn die populären Bilder eines ökonomischen Kapitalismus fehlen, der sich mit spezifischen »Börsenbildern« tief in das kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben hat, dann müssen andere Wege einer visuellen Verhandlung gefunden werden, die zum Ausdruck eines gesellschaftlichen Kapitalismus werden. Seeßlen schreibt:

Ich riskiere ein großes Wort: Die Filme der »Berliner Schule« versuchen, den Kapitalismus darzustellen. Als Lebensraum und als Lebenszeit von Menschen, die nicht in ihm aufgehen und ihn nicht erfüllen. Und als Raum und Zeit von Gespenstern. Den unerledigten Aufgaben, der ungelösten Schuld. Den Kapitalismus darstellen, obwohl das in unseren Erzählmaschinen eigentlich verboten ist – oder in gewisser Weise unmöglich – ist nicht leicht. Und es geht nicht ohne eine sehr eigene Art von Transzendenz: Was zu den Filmen der »Berliner Schule« gehört, das ist, dass sie auf eine Weise auch sehr, sehr schön sind.³⁹

Was für Seeßlen ein besonderes Merkmal der »Berliner Schule« ist, gilt auch für die Filmbeispiele dieser Arbeit. Das werden die einzelnen Analysen aufzeigen.

Die vornehmlich deutschsprachigen Filme, die hier besprochen werden, sind nicht nur national, sondern auch international anschlussfähig. In zwei Kapiteln (4 und 5) werden sie in einen entsprechenden Dialog mit Filmen aus den USA sowie Japan gesetzt. Das Ziel ist es, so die globalen Dimensionen eines modernen Kapitalismus aufzuzeigen, der zunächst lokal erscheint, für den das Lokale aber schon längst überwunden ist. An derartigen Makro- und Mikrophänomenen des Kapitalismus sind auch die weiteren Kapitel dieser Arbeit interessiert.

Form und Inhalt der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in zwei Teile geteilt. Der erste Teil verfolgt vornehmlich das Ziel einer theoretischen Vorarbeit. In ihm werden die Begriffe und Konzepte des Kapitalismus sowie des Dispositivs mithilfe konkreter Filmbeispiele hergeleitet. Die Ergebnisse dienen im Weiteren als ein Theorierahmen, in dem sich die thematischen Einzelanalysen des zweiten Teils der Arbeit bewegen werden. Als ein heuristischer Begriff erlaubt dabei vor allem das Dispositiv – zumal im Kontext der Untersuchung filmischer Werke über den Kapitalismus – die Zusammenführung vielfältiger, sich zugleich unterscheidender Praktiken und Elemente.⁴⁰ Da Dispositive durch ihre Mobilität und Dynamik

38 Seeßlen, Georg: »Die Anti-Erzählmaschine«. In: *Der Freitag*, 24.07.2007, <<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

39 Ebd.

40 Vgl. Bippus, Elke; Huber, Jörg; Nigro, Roberto: »Vorwort«. In: Bippus, Elke; Huber, Jörg; Nigro, Roberto (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Zürich: Edition Voldemeer 2012, S. 7–12, hier S. 7.

konstitutiv, performativ und stets wandelbar sind, stehen am Ende ihrer Analysen keine Beschreibungen objektiver Dauerzustände, sondern vorläufige Momentaufnahmen.⁴¹

Ausgehend von Michel Foucaults Überlegungen zum Dispositiv⁴² wird sich der Gebrauch des Konzepts in dieser Arbeit vornehmlich an solchen Fortführungen orientieren, die es neben seinen historischen Erscheinungen als ein ästhetisches und mediales Phänomen verstehen.⁴³ Das Dispositiv auf diese Weise *ästhetisch* zu lesen, erlaubt im Anschluss darüber nachzudenken, wie verschiedene Strukturen, sei es die Politik, die Ökonomie oder die Kultur, das Leben von Menschen in Gesellschaften strukturieren, ordnen und lenken.⁴⁴

Der zweite Teil der Arbeit ist dann den Analysen einzelner Filmdispositive des Kapitalismus gewidmet, die im ersten Teil als mögliche Untersuchungsfelder herausgearbeitet wurden. Aufgrund der Natur der Dispositive können sie nur beispielhaft sein. Dennoch verweisen ihre Untersuchungen auf grundlegende Strukturen und Diskurse, die über den Kapitalismus in den Filmbeispielen zum Ausdruck kommen. Die kritischen Lektüren werden ausgewählte Werke von Filmemacher*innen in den Blick nehmen, die allesamt an den Auswirkungen des Kapitalismus für Menschen und Gesellschaften interessiert sind, in denen sie leben: Hans Richter (Kapitel 1), Alexander Kluge (Kapitel 3), Tom Tykwer (Kapitel 3), Christian Petzold (Kapitel 4), Harun Farocki (Kapitel 4 & 6), Jennie Livingston (Kapitel 4), Kurosawa Kiyoshi (Kapitel 4), Oliver Stone (Kapitel 5), Johannes Naber (Kapitel 5), Marc Bauder (Kapitel 5), Ulrich Seidl (Kapitel 6) und Anahita Razmi (Kapitel 7) gehören zu jener Gruppe, deren Filme im Folgenden besprochen werden.

Was die Werke der genannten Filmschaffenden zeigen, sind exemplarische Sichtbarmachungsversuche des Kapitalismus. Sie verdeutlichen ein weiteres Mal, welches Spektrum an Möglichkeiten und Verfahren dem filmischen Medium innewohnt, wenn es versucht, sich mit einem komplexen Phänomen wie dem Kapitalismus auseinanderzusetzen. Das Ziel dieser Arbeit ist es am Ende jedoch nicht, dadurch den Kapitalismus *an sich* erklären zu wollen. Vielmehr soll die Beschäftigung mit den genannten Filmemacher*innen, mit ihren Strategien, Inszenierungsweisen und ästhetisch-argumentativen

41 Tanja Gnosca betont ebenso, dass das Dispositiv kein bloßes Beschreibungsmodell ist, sondern dass ihm »kulturkonstitutive[] Prozesse von Wissen und Macht« innewohnen (Gnosca, Tanja: *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*. Bielefeld: transcript 2018, S. 10; Herv. i. O.).

42 Für Dieter Mersch bezieht der Dispositivbegriff Foucaults Gesetze, Regeln und Praktiken ein, die den Körper, Räume, Zeiten, Abläufe oder Wissensregime ordnen, die in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Moment geherrscht haben (vgl. Mersch, Dieter: »Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata«. In: Bippus, Elke; Huber, Jörg; Nigro, Roberto (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Zürich: Edition Voldemeer 2012, S. 25–37, hier S. 26). Eben all das sind Felder, die für die Gegenwart auch als Erscheinungs- und Funktionsfelder des Kapitalismus begriffen und definiert werden.

43 Bippus, Huber und Nigro schreiben: »Seltsame Existenz des Dispositivs: Es ist das Gesetz dessen, was gesagt, gehört, gesehen werden kann; eine Sichtbarkeits-, Sagbarkeits- und Hörbarkeitsmaschine; eine Maschine, die sehen und sprechen lässt. Es ist das System, das das Erscheinen der Aussagen und der Praktiken als einzelner Ereignisse beherrscht.« (Bippus/Huber/Nigro, »Vorwort«, S. 8)

44 Vgl. ebd., S. 11.

Verfahren als ein Impuls verstanden werden, der einen sich fortsetzenden Dialog über den Kapitalismus und die Mittel, die der Film für die kritische Auseinandersetzung mit ihm aufbringen kann, eröffnet.

Für Siegfried Kracauer besteht die einzigartige Fähigkeit des Films darin, das menschliche Leben in seinen unscheinbaren Alltagsstrukturen sichtbar zu machen. Indem er sie nicht nur visuell und narrativ, sondern zumal auch ästhetisch für sein Publikum bewusst erfahrbar werden lässt, stellt der Film eine Entfaltung derselben dar. In Anlehnung an Martin Heidegger führt die Filmsprache in den Augen Kracaurs damit zu einer Behausung der Welt mittels der Verfahren eines filmischen Werks. Kracauer schreibt:

Von den kleinen Zufalls-Momenten, die dir und mir und dem Rest der Menschheit gemeinsame Dinge betreffen, kann in der Tat gesagt werden, daß sie die Dimension des Alltagslebens konstituieren, dieser Matrizierung aller anderen Formen der Realität. Es ist eine sehr substantielle Dimension. [...] Als Produkte von Gewohnheiten und mikroskopisch kleinen Wechselwirkungen bilden sie ein elastisches Gewebe [...]. Filme tendieren dazu, dieses Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten [...]. Sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause.⁴⁵

Dem folgend, werden sich die Einzelanalysen in dieser Arbeit mit Geschichten und Bildern beschäftigen, die vielfältige Bezüge zum Themenbereich des Kapitalismus aufweisen: Es wird um Fragen gehen, auf welche Weise der Kapitalismus einen operablen Arbeitsbegriff darstellen kann (Kapitel 1); was es heißt, von seinen Dispositiven in theoretischen (Kapitel 2) und in filmisch-medialen Kontexten (Kapitel 3) zu sprechen. Es wird um seine Effekte in persönlichen Identitätskonstruktionen, in privaten Familienverhältnissen und den Performanzen von Körpern gehen (Kapitel 4); und um die Räume und Zeiten seiner Funktionsweisen sowie -veränderungen im Übergang vom Industrie- zum Finanzkapitalismus (Kapitel 5). Die Diversifikation kapitalistischer Machtfunktionen und -techniken, die sowohl Menschen als auch Gesellschaften im Allgemeinen durchdringen, führt wiederum dazu, dass in filmischen Erzählungen anstelle von Banker*innen oder ökonomischen Institutionen vermehrt die ambivalenten Lebensverhältnisse von Protagonist*innen eines modernen, kapitalistischen Prekariats thematisiert werden: Sie erleiden, erdulden und trainieren die disziplinierenden Strategien eines machtvollen Systems im Kontext von Fortbildungen und Coachings an, nur um sie bei nächster Gelegenheit, im nächsten Urlaub an andere Menschen weiterzureichen (Kapitel 6). Am nur vorläufigen Ende der Analysen in dieser Arbeit steht schließlich der Blick auf die Verfahren des künstlerischen Films, der mit der Ambivalenz des Kapitalismus zwischen Krise und Exzess arbeitet und sie in eine Medienästhetik derselben übersetzt (Kapitel 7).

45 Kracauer, Siegfried: *Werke. Band 3. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Inka Müller-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 466.

Analysen und Plateaus

Für Deleuze und Guattari bedeutet ein Buch eine Vielheit, eine Verkettung, die aus mannigfaltigen Schichten besteht, deren Implikationen jedoch nicht vollends absehbar sind.⁴⁶ »Wenn ein Buch also selbst eine kleine Maschine ist«, fragen sie, »in welchem meßbaren Verhältnis steht dann diese literarische Maschine [...] zu einer *abstrakten Maschine*, die alle mit sich zieht?«⁴⁷ Als eine abstrakte Maschine ist der Kapitalismus mit- samt seinen ästhetischen Dispositiven im Film zu verstehen, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Seine Umfänglichkeit hat wie im Fall des filmischen Sprechens Auswirkungen auf ein literarisches Schreiben über ihn. Was schon vorliegende Einleitung verdeutlicht, ist die Schwierigkeit einer linearen Betrachtung, wenn es um ein Phänomen geht, das sich in alle Richtung zerstreut.

»Wir dürfen nicht mehr an die Bäume glauben [...]. Nur unterirdische Sprößlinge und Luftwurzeln, Wildwuchs und das Rhizom sind schön, politisch und verlieben sich«⁴⁸, schreiben Deleuze und Guattari weiter. Im Rhizom, das für beide eine strategische Alternative im argumentativen und wissenschaftlichen Schreiben darstellt, komme somit etwas zum Ausdruck, was derart in der Logik linearer Struktur nicht möglich wäre: *Produktive Ver-wirrung* anstelle von *hierarchisierender Ent-wirrung*. Diesem Programm, »egalitäre« Strukturen an die Stelle von hierarchisierenden zu setzen, möchte die vorliegende Arbeit in ihrem Aufbau ein Stück weit folgen.

Die Effekte eines rhizomatischen und bewusst unhierarchischen Denkens äußern sich für Deleuze/Guattari in den bekannten Plateaus. Sie stellen für sie oberflächliche Knotenpunkte dar, an denen verschiedene Verzweigungen und weitere Knotenpunkte zusammenlaufen. Die einzelnen Kapitel im zweiten Teil dieser Arbeit sollen für die Lektüre als ebensolche Plateaus verstanden werden: Hierarchielos nebeneinanderstehend, sind sie im Untergrund jedoch auf verschiedenen Wegen miteinander verwoben. Die Reihenfolge ihrer Erkundung ist nicht durch die Anordnung in diesem Buch bestimmt. Als Plateaus orientiert sich ihre Lektüre allein am individuellen Interesse. Für Deleuze/Guattari kann die Begehung von literarischen Plateaus entsprechend an beliebigen Stellen begonnen, pausiert, abgebrochen und vernetzt werden. Gerade in Hinblick auf die Verfahren einer kapitalistischen Sichtbarmachung im Film erscheint dieses Vorgehen produktiv, denn der Gegenstand des modernen Kapitalismus, von dem die Filme sprechen, ist bereits selbst ein Phänomen, das rhizomatisch zu funktionieren scheint.

Letztlich ist ein Plateau ein Phänomen der Mitte; es besitzt weder einen Anfang noch ein Ende.⁴⁹ Die Konsequenzen eines Schreibens von und mit Plateaus unterscheiden sich deshalb von den Strategien klassischer Lektüre- und Argumentationsdramaturgien: »Ein Buch zum Beispiel, das aus Kapiteln besteht, hat seine Höhe- und Schlußpunkte.«⁵⁰ Dem stellen Deleuze/Guattari daher folgende Überlegung gegenüber:

46 Vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977, S. 6.

47 Ebd., S. 7; Herv. i. O. gesperrt.

48 Ebd., S. 26.

49 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 2005, S. 37.

50 Ebd.

Was geschieht dagegen in einem Buch, das aus Plateaus besteht, die miteinander über Mikro-Fissuren kommunizieren, wie es im Gehirn geschieht? Wir bezeichnen jede Mannigfaltigkeit als ›Plateau‹, die mit anderen Mannigfaltigkeiten durch äußerst feine unterirdische Stränge verbunden werden kann, so daß ein Rhizom entstehen und sich ausbreiten kann. Wir schreiben dieses Buch [*Tausend Plateaus*, FTG] wie ein Rhizom. Es ist aus Plateaus zusammengesetzt oder komponiert. Wir haben ihm eine zirkuläre Form gegeben, aber nur zum Spaß.⁵¹

Das Schreiben in Plateaus und Rhizomen kann zu keinem endgültigen Schluss kommen. Es ist vielmehr die *Beschreibung* eines Umrisses, der vorläufig und offen ist und dementsprechend veränderlich bleibt. Die vorliegende Arbeit macht es sich zum Ziel, in der Auseinandersetzung mit den Filmbeispielen, die am Komplex des modernen Kapitalismus narrativ, visuell, ästhetisch und medial arbeiten, die Idee des Plateaus zum Ausgangspunkt zu nehmen, um die Beschäftigung mit den verschiedenen Filmen auch für solche Anschlüsse offenzuhalten, die in diesem Buch keinen Platz mehr gefunden haben.

51 Ebd.

Teil I

Dispositiver Kapitalismus und kapitalistische Dispositive: Beschreibungen moderner Ökonomie

1 Auf der Suche nach dem Kapital: Hans Richter zum Kapitalismus zwischen Gesellschaftstypus und Wirtschaftsweise

Für die wissenschaftliche Beschäftigung ist der Kapitalismus ein sonderbares Phänomen. Er umfasst zahlreiche Disziplinen, Anwendungs-, Wirkungs- und Forschungsfelder, sodass Definitionen nur schwer vorgenommen werden können. Mit der Finanzkrise von 2007/08 ist das kritische Interesse an den Konzeptionen und Bedeutungen des modernen Kapitalismus für Gesellschaft und Kultur wieder verstärkt in den Fokus gerückt.¹ Denn trotz seiner weitreichenden Bedeutung als einem der prägenden Wirtschafts- und Gesellschaftssysteme der Moderne fanden Auseinandersetzungen mit ihm vor 2007/08 abseits der (neo-)marxistischen Kritik vornehmlich im Kontext von makro- und mikroökonomischen Analysen sowie betriebs- und volkswirtschaftlichen Theorien statt.² Seit der Finanzkrise verlagert sich das Interesse demgegenüber verstärkt auf die Frage, wie man eine ›Krise‹ verstehen soll, die mit den veränderten Erscheinungsweisen und Bedingungen des heutigen Kapitalismus zusammenhängt: den digitalen Netzwerken der Börsen, dem Modus der Spekulationen und damit einem Vollzug im Bereich des (vermeintlich) Immateriellen. Es geht letztlich darum zu verstehen, was der Kapitalismus ist und wie er funktioniert, wenn er verschiedene Ebenen des gesellschaftlichen Lebens unablässig tangiert, sich aber eines unmittelbaren Zugriffs fortwährend entzieht.

-
- 1 Kocka, Jürgen: *Geschichte des Kapitalismus*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013, S. 6.
 - 2 Dass die Finanzkrise von 2007/08 auch ein Kulturereignis gewesen ist, zeigt sich in den sich häufenden Arbeiten aus den Geistes- und Kulturwissenschaften, die einen konkreten Bezug zu ihr aufweisen: Streeck, Wolfgang: *Gekaufte Zeit. Die vertagte Krise des demokratischen Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp 2015; Vogl, Joseph: *Der Souveränitätseffekt*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2015; Distelmeyer, Jan: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin: Bertz + Fischer 2013; Gremliza, Hermann L. (Hg.): *No way out? 14 Versuche, die gegenwärtige Finanz- und Wirtschaftskrise zu verstehen*. Hamburg: KVV konkret 2012; Fumagalli, Andrea; Mezzadra, Sandro (Hg.): *Die Krise denken. Finanzmarkt, soziale Kämpfe und neue politische Szenarien*. Münster: Unrast 2010 und nicht zuletzt Klein, Naomi: *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. Toronto: Knopf Canada 2007, das den Startpunkt für die vorgenannten Bücher darstellt.

Es sollte nicht überraschen, dass bereits viele Versuche unternommen wurden, die grundlegende Frage zu beantworten, was der Kapitalismus eigentlich ist. Bereits im 18. Jahrhundert existierten weit über 200 verschiedene Kapitaldefinitionen im zeitgenössischen (wirtschafts-)wissenschaftlichen Diskurs.³ Diese Fülle an Bestimmungsversuchen hat die Erfassung der unter ›Kapital‹ verhandelten Ideen und Vorstellungen sowie ihren Transfer in ein operables Begriffskonzept mehr als erschwert. Mit der Entstehung der heutigen Digitalkultur u.a. durch die Entwicklung moderner Informationstechnologien und dem anhaltenden Aufkommen neuer ökonomischer Arbeitsbereiche des Kapitals, setzt sich dieses Phänomen weiter fort.⁴ Sowohl für die ökonomische Theorie als auch für die Gesellschafts- und Kulturwissenschaften bleibt der Kapitalismus weiterhin ein ›dark continent‹⁵. Umso dringender bedarf es deshalb einer tiefergehenden Beschäftigung mit den gesellschaftlichen, d.h. auch künstlerisch-ästhetischen Verfahren und Versuchen seiner Sichtbarmachung. Zwei Beispiele aus dem Bereich des frühen künstlerischen Films sollen entsprechend im Fokus der folgenden Untersuchungen stehen.

1928 veröffentlichte der deutsche Avantgardekünstler, Dadaist und Filmemacher Hans Richter seinen dokumentarisch-experimentellen Kurzfilm INFLATION.⁶ Mit einer Laufzeit von lediglich knapp zweieinhalb Minuten beschreibt Richters Experimentalfilm mit ausschließlich visuellen Filmtechniken die Auswirkungen der ökonomischen Inflation in den späten 1920er Jahren. Sie gelten bei Richter sowohl für die Weimarer

- 3 Vgl. Hilger, Marie-Elisabeth; Hölscher, Lucian: »Kapital, Kapitalist, Kapitalismus«. In: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 3. Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 399–454, hier S. 414.
- 4 Vgl. Reichert, Ramón (Hg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld: transcript 2014. Ein neuer Arbeitsbereich des Kapitalismus kann z.B. im Verhältnis von Universitäten, Geisteswissenschaften und Kapitalismus gefunden werden (vgl. Münch, Richard: »Die Geisteswissenschaften im Sog des akademischen Kapitalismus«. In: *LIFIS Online*, <http://leibniz-institut.de/archiv/muench_10.09.09.pdf>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020). Siehe zur Expansion kapitalistischer Wirkungsfelder außerdem die Analysen im zweiten Teil dieser Arbeit.
- 5 Zum Ursprung des Begriffs in der freudschen Psychoanalyse, die das Weibliche als ›dark continent‹ bezeichnet hat, vgl. Freud, Sigmund: (1926) »Die Frage der Laienanalyse. Unterredung mit einem Unparteiischen«. In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 275–341, hier S. 303. Kulturtheoretische Diskurse zum Kapitalismus, insbesondere in Hinblick auf seine symbolische Erscheinung im Geld, diskutieren ihn ebenfalls häufig im Kontext von Körper und Geschlecht (vgl. u.a. Braun, Christina von: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau 2012, S. 357–438; Wrede, Birgitta (Hg.): *Geld und Geschlecht. Tabus, Paradoxien, Ideologien*. Wiesbaden: VS Verlag 2003, darin besonders: Boesenberg, Eva: »Männlichkeit als Kapital. Geld und Geschlecht in der US-Amerikanischen Kultur«, S. 32–45).
- 6 Als Untersuchungsobjekt dient hier die bei *archive.org* verfügbare Fassung von Richters Film, deren Zwischentitel auf Englisch und Niederländisch vorliegen (vgl. <https://ia600307.us.archive.org/7/items/Inflation1929/02_Inflation_Hans_Richter_Movie_Gestalt_Orchestra_music_HiFi.mp4>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020) Vgl. allgemein zu Hans Richter das Themenheft des *Kinematographen* anlässlich einer Richter-Ausstellung im Deutschen Filmmuseum 1989: Gehr, Herbert; Hofacker, Marion von (Hg.): *Hans Richter. Malerei und Film*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filminstitut 1989; sowie Forschungsnetzwerk BTWH (Hg.): *Hans Richters Rhythmus 21. Schlüsselfilm der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 und Foster, Stephen C. (Hg.): *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.): MIT Press 1998.

Republik als Ganzes wie auch für das Individuum im Einzelnen. Man sollte meinen, ein derart abstraktes Thema biete sich zunächst für eine Auseinandersetzung im Geiste eines traditionellen Lehrfilms an. Doch Richters Film wählt das Experiment einer anderen Annäherung: Der Film zeigt keine Schautafeln, keine Statistiken, keine Diagramme oder sonstigen Illustrationen von mathematisch-ökonomischen Modellen, die in zahlreichen Filmen zu einem visuellen Standardrepertoire gehören, um Kapitalismus und Ökonomie sichtbar zu machen.⁷ Ebenso verzichtet er auf eine einordnende Erzählstimme. Außerdem lässt er keine ›Betroffenen‹ in O-Tönen zu Wort kommen, die für gewöhnlich dazu dienen, die Stimmen und Stimmungen der Bevölkerung einzufangen, um so dem Publikum mögliche Deutungsangebote der zugrundeliegenden politisch-ökonomischen (Fehl-)Entscheidungen zu liefern. Vielmehr stehen in *INFLATION* die diskursiven Möglichkeiten des Films im Vordergrund, die ihm als ein ästhetisches Medium zu eigen sind.

Das Thema der Inflation wird bei Richter aus einem künstlerischen Interesse heraus betrachtet. Was in den Fokus der filmischen Untersuchungen rückt, sind die gesellschaftlichen Auswirkungen einer Krise, die sich ästhetisch und intellektuell mit den filmischen Aufführungs- und Darstellungsmodi beschreiben lassen. Dem geht Richters allgemeine Annahme voraus, dass es eine wesentliche Aufgabe des dokumentarischen Films sei, vornehmlich gedankliche Inhalte in eine visuelle Form zu übersetzen.⁸ Innerhalb seines künstlerischen Werks gilt *INFLATION* deshalb als der Startpunkt seiner film-essayistischen Arbeiten, die zwischen Dokumentation und medial-ästhetischem Experiment operieren.⁹ Der Essayfilm ist für Richter nicht an eine Chronologie oder äußere Erscheinungsform gebunden, sondern kann frei in Raum und Zeit agieren, Dinge zeigen und sichtbar machen, die zuvor nicht anwesend waren, sowie fantasieren und spekulieren, solange es der Sichtbarmachung einer bestimmten Idee dient, die vermittelt werden soll.¹⁰

Das vorliegende Kapitel geht dem Versuch nach, einen grundlegenden Arbeitsbegriff für den Kapitalismus zu finden. Dabei sollen weniger die ökonomischen Spitzfindigkeiten im Fokus seiner Bestimmung stehen als die soziokulturellen Implikationen und Auswirkungen, die er bereithält. Anhand von Richters Kurzfilm *INFLATION* sollen im ersten Schritt zunächst die ästhetischen Dimensionen im Mittelpunkt stehen, die die filmische Auseinandersetzung auszeichnen. Mit ihnen wird gefragt, welche Möglichkeiten der Film anstelle von ökonomischen Erklärungen nutzt, um die negativen

7 In *WALL STREET* (USA 1987, Oliver Stone) gehören dazu beispielsweise zahlreiche Einstellungen von Börsentickern und Kalkulationsprogrammen auf Computerbildschirmen, die das Bild eines mathematisch-berechenbaren Kapitalismus produzieren.

8 Vgl. Richter, Hans: »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms«. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl 1992, S. 195–198, hier S. 196.

9 Vgl. Kiefner, Viola: »Analogien in Malerei und Filmbild«. In: Gehr, Herbert; Hofacker, Marion von (Hg.): *Hans Richter. Malerei und Film*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filminstitut 1989, S. 44–103, hier S. 80.

10 Wörtlich heißt es: »[V]on der objektiven Wiedergabe beispielsweise zur phantastischen Allegorie, von dieser zur Spielszene; man kann tote wie lebendige, künstliche wie natürliche Dinge abbilden, alles verwenden, was es gibt und was sich erfinden lässt – wenn es nur als Argument für die Sichtbarmachung des Grundgedankens dienen kann.« (Richter, »Der Filmessay«, S. 198)

Auswirkungen des Kapitalismus künstlerisch wahrnehmbar und sichtbar zu machen. Dem schließt sich eine kurze Beschäftigung mit Theorieansätzen an, die den Kapitalismus vor allem in seiner Bedeutung für die Menschen einer kapitalistischen Gesellschaft zu erschließen versuchen. Abgeschlossen wird das Kapitel schließlich mit einer Untersuchung von Richters Auftragsproduktion *DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE* (CH 1939; kurz: *DIE BÖRSE*), die ein Jahrzehnt nach *INFLATION* einige Themen, Motive und Verfahren wieder aufgreift. Im Gegensatz zum eher negativ-kritischen Inflationsfilm unternimmt sie aber den Versuch einer positiven Kapitalismusreflexion. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Filmen sollen so einen ersten Einblick ermöglichen, welche Verfahren der Film als ein künstlerisches Medium nutzen kann, um den komplexen Gegenstand des Kapitalismus audiovisuell sichtbar zu machen.

1.1 Der Tanz der Bilder: Der Mensch im (un-)sichtbaren Kapitalismus (Richter I)

Die Auseinandersetzung mit dem Thema der kapitalistischen Inflation in Richters gleichnamigen Film wird über die gesamte Laufzeit von der Darstellung sich steigernder Bewegungen geprägt. Das bedeutet nicht nur die metaphorische Abwärtsbewegung von wirtschaftlichen Prozessen, sondern es ist auch visuell zu verstehen: In den ersten Einstellungen des Films sind schemenhafte Geldmünzen und -scheine sowie Zahlen zu sehen, die in einzelnen Einstellungen durch den Kader »tanzen«. Darauf folgen Hände, die unablässig Geldscheine zählen, sortieren und stapeln. Dem setzt Richters Film anschließend einen visuellen Vergleich von Konsumgütern mit Geldscheinen gegenüber, die den Wert der ersteren zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt während der Inflation indizieren. Ab der Hälfte des Films verschiebt sich der Fokus der Bilder dann ein weiteres Mal. Weg von den Waren und den Händen als Werkzeugen des Geldes und hin zu den Menschen als den Opfern der Inflation. Wie in einem Kaleidoskop erscheinen ihre traurigen, schreienden oder geplagten Gesichter, die vom stereotypen Bild eines »feisten« Kapitalisten mit Anzug, Hut und Zigarre gefolgt werden. Im letzten Drittel des Films liest ein bürgerlicher Mann in einer unbekannten Stadt eine Zeitung. Entsetzt von den Inflationsnachrichten nimmt er seinen Hut ab, wodurch er sich innerhalb eines kurzen Augenblicks in einen Bettler mit zerschlissener Kleidung »verwandelt«. Menschenmassen stürmen dramatisch zu den Banken bis schließlich recht fatalistisch der Einsturz eines (Banken-)Gebäudes gezeigt wird, womit der Film endet (vgl. Abb. 1-9).¹¹

Bereits vor der Sichtung von Richters Film mag der Prozess der Inflation in Bezug auf die Zeichen des Monetären paradox anmuten: Obwohl die Menschen mit Blick auf ihre Kaufkraft und den tatsächlichen Tauschwerten ihres Geldes immer weniger besitzen, erhöhen sich umgekehrt die Summen auf den Geldscheinen immer weiter, die sie in ihren Taschen haben. Der Verfall monetärer Realwerte verstärkt im selben Moment die symbolische Wertsteigerung von Waren und Dienstleistungen. Ihre Signifikanten

11 Die Bilder werden in dieser Arbeit von links nach rechts und von oben nach unten gezählt.

Abbildung 1-9: INFLATION (D 1928, Hans Richter)

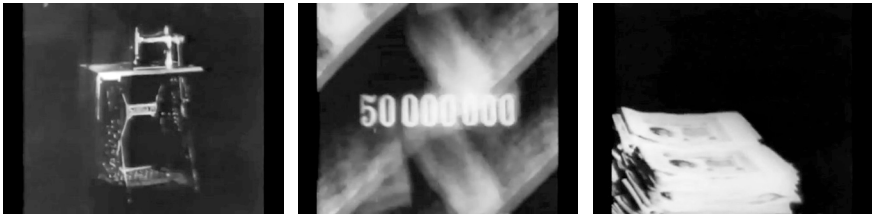


wie Münzen und Geldscheine versprechen hyper-exponentiell gestiegene Beträge, die im Tauschprozess eingelöst werden, um auf den Waren- und Dienstleistungsmärkten bezahlen zu können. Verfall geht in inflationären Zeiten folglich mit einem unaufhörlichen Anstieg von finanziellen und monetären Versprechen sowie der Hoffnung auf ihre Einlösung einher. Ökonomische Faktizität und Validität – das Geld von heute wird auch morgen immer noch genauso viel wert sein – tritt damit zugunsten eines hoffnungsvollen Glaubens an einen, für den konkreten Moment, guten Ausgang der Tauschgeschäfte zurück. Hierin liegt die Herausforderung für die oben skizzierte filmische Verhandlung der Inflation in Richters Film. Ihr Ziel liegt darin, Bilder für die noch nicht eingelösten und mehrheitlich nicht mehr einlösbaren Zusagen zu finden, die über das Erzählen hinaus wahrnehmbar werden. Dabei spielt für *INFLATION* zu Beginn das Geld eine wesentliche Rolle. An ihm wird die Drastik der wirtschaftlichen Abwärtsentwicklung im Alltag der Menschen deutlich.

Das Geld als Signifikant einer ökonomischen Versicherung auf eine gute, d.h. verlässliche Zukunft verwandelt sich in Inflationszeiten – und in Richters Film – mehr und mehr zu einem leeren Versprechen. Dieses wird durch die stetig wachsenden Nenn-

werte auf den Papierscheinen der Inflation zum Ausdruck gebracht.¹² Demgegenüber versucht Richters Film weitere visuelle Wege zu gehen, um zu verdeutlichen, was geldwirtschaftlich in der Inflation passiert. Immer wieder wird der Kurzfilm daher von Einstellungen unterbrochen, die die inflationären Warenwerte mithilfe von größer werdenden Zahlen, die über den Bildern des Films eingeblendet werden, sowie anwachsenden Geldstapeln auszudrücken versuchen (vgl. Abb. 10-12). INFLATION nutzt solche Alltagsbeispiele, um wahrnehmbar zu machen, was die Inflation für die Menschen in ihrem regulären Leben bedeutet. Gleichzeitig geht es dem Film darum aufzuzeigen, dass die Versprechen von heute, die den Menschen auf den Geldscheinen gemacht werden, morgen als die ›Mythen‹ einer dann schon längst vergangenen Gegenwart erscheinen.¹³

Abbildung 10-12: INFLATION (D 1928, Hans Richter)



Doch bereits vor den ersten eigentlichen Filmbildern macht Richters INFLATION deutlich, dass es sich beim Nachfolgenden um eine unkonventionelle Herangehensweise handeln wird. In der zu Filmbeginn eingeblendeten Titeltarte findet sich der

-
- 12 Siehe zu konkreten Beispielen auch Künzel, Christine: »[D]ie dunkle Schlange des lügnerischen Papiergelds«: Anmerkungen zur Ästhetik und Rhetorik von Papiernoten in der großen Inflation (1918-1923)«. In: Ellenbürger, Judith; Gregor, Felix T. (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*. Paderborn: Fink 2019, S. 79–94.
- 13 Die Wirtschaftswissenschaften definieren das Phänomen der Inflation hingegen als einen logisch nachzuvollziehenden und damit in Teilen regulierbaren Vorgang: »[Inflation ist der] Prozess anhaltender Preisniveausteigerungen, die über eine gewisse Marge hinausgehen. Inflation ist nur als dynamischer Vorgang denkbar, bei dem Inflation aus einem bestimmten Ursachenkomplex im ökonomischen System entsteht und wieder auf dieses zurückwirkt. [...] Im Fall eines anhaltenden Preisniveauanstiegs kann beobachtet werden, dass sich bei den Wirtschaftssubjekten Erwartungen auf weitergehende Kaufkrafteinbußen herausbilden, was zu Beeinträchtigungen der Geldfunktionen, verbunden mit einem Verlust an Vertrauen in das Kreditgeldsystem (keine stoffliche Deckung) führt.« (Budzinski, Oliver; Jasper, Jörg; Michler, Albrecht F.: »Stichwort: Inflation«. In: *Gabler Wirtschaftslexikon*, <<http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/1103/inflation-v11.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020) Interessant ist die von den Lemma-Autoren vorgenommene Begrenzung der Inflation auf die ökonomische Sphäre. Andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens werden von ihnen ausgespart. Ebenso spielt die symbolische Ebene mit ihren Auswirkungen für das Bild der Ökonomie in der Gesellschaft nur eine minimale Rolle, nämlich wenn die Rede von einem Vertrauensverlust ist. Dass aber dieser, genauso wie das Vertrauen in die Wirtschaft allgemein, grundlegend subjektiv ist und zum dynamischen Austausch zwischen der Ökonomie und anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, die gleichermaßen von wirtschaftlichen Phänomenen wie Inflation, Börsenkrach oder Bankenkrise betroffen sind, beiträgt, bleibt unberücksichtigt.

folgende Untertitel: »Ein Gegenpol zwischen der Abnahme von Menschen und dem Anwachsen von Nullen.«¹⁴ Was dem Filmpublikum damit angeboten wird, ist eine Lektürehilfe, die sowohl für die Inflation als ein realwirtschaftliches und gesellschaftliches Phänomen als auch für die Programmatik der nachfolgenden Bilder gilt. Richters Film bedeutet mit dem Untertitel, dass es um die gesellschaftlichen Effekte eines Kapitalismus geht, der in Schieflage geraten ist. Damit ist das Verhältnis der Menschen zu einer kapitalistischen Wirtschafts- und Lebensweise gemeint, der sie sich zuvor bereitwillig hingegeben haben.

Der Film übersetzt die Diskrepanz und das Auseinanderfallen zwischen den Menschen und dem Geld, d.h. zwischen dem idealtypischen *homo oeconomicus* und der scheiternden Wirtschaft, in eine ästhetische und rhythmische Montage. Die Bilder, die INFLATION dafür findet, kontrastieren das stetige Anwachsen der signifikanten Geldwerte, d.h. die Nullen, die immer zahlreicher auf den Geldscheinen erscheinen, mit den genannten Bildern von Menschen: Trotz der Milliarden von Reichsmark in ihren Geldbeuteln, die sogar von Tag zu Tag noch mehr werden, besitzen sie immer weniger bis am Ende nichts mehr übrigbleibt. Währenddessen schreiben sich unmittelbar die Kolonnen wachsender Millionen- und Milliardenbeträge mittels Ein- und Überblendungen im Filmbild auch dem Auge der Kamera und dem Auge der Betrachter*in ein. Richters Film arbeitet daran, die Unsichtbarkeit des ökonomischen Systems in einen visuellen Diskurs zu übersetzen und damit präsent sowie (an-)greifbar zu machen. Denn mit dem modernen Finanzkapitalismus der Börsen ist es immateriell und virtuell geworden; seine Funktionsweisen sind abhängig von Vertrauen, Glauben und Hoffnung.

Nach der Titelsequenz folgen kurze Einstellungen von nur schemenhaft zu erkennendem Münzgeld. Auf ihm wird das Wort »Inflation« übergeblendet, das nur für wenige Momente zu sehen ist. Darauf beginnt sich das Münzbild gleich dem Blick durch ein Kaleidoskop zu bewegen und zu rotieren. Die anfänglich noch getrennt auszumachenden Taler verschwimmen dank der Schaukelbewegung des Bildes in Lichteffekte, die Sternen gleichen (vgl. Abb. 1). In gewisser Weise entmaterialisiert sich das Geld an dieser Stelle in Hinblick auf seine ökonomische Funktion: Wenn es nicht mehr als eben solches zu erkennen ist, sondern sogar als etwas völlig anderes erscheint, dann hat es seinen ursprünglichen Nutzen als Vermittler im Tauschprozess von Waren und Dienstleistungen verloren. Auch die nachfolgende Einstellung arbeitet mit einer assoziativen Naturmetaphorik, die das Geld von seinem ökonomischen Status visuell enthebt. Papiergeld flattert vom oberen Kader gleich dem Blattlaub von Bäumen im Herbst herunter. Indem das Geld hier ein weiteres Mal nicht als Tauschobjekt im wirtschaftlichen Handeln erscheint, beschwört auch diese Bildmetapher seinen Wertverfall und damit ein »(Ab-)Sterben« des Geldes in Zeiten der Inflation herauf: Die toten Blätter der Natur werden zum toten, d.h. wertlosen Geld einer Kapitalökonomie, die in der Krise für sich selbst als auch für die Gesellschaft, in der sie erscheint, zerstörerisch wird. Richter bedient sich mit der visuellen Analogie von Geld und Sternen bzw. Blättern metaphori-

14 Übersetzung FTG. Der Originaltitel in der vorliegenden Fassung lautet: »A Counterpoint of Declining People and Growing Zeroes.«

schen Übersetzungs- und Visualisierungsversuchen, die sich häufiger in Arbeiten zum Kapitalismus finden.¹⁵

Von neuem folgt in der dritten Einstellung von *INFLATION* das Bild des rotierenden Geldes. Daraufhin übersetzt der Film den wachsenden Wertverfall und das im Untertitel angekündigte »Anwachsen von Nullen« zum ersten Mal in eine filmische Bildlichkeit, die mit konkreten Zahlen arbeitet. Vor dem Hintergrund einer unbestimmten Menge von Reichsmarkscheinen wird die Einblendung der Zahl »100« hinzugefügt (vgl. Abb. 2). Hände beginnen in der nachfolgenden Einstellung flink, aber auch gehetzt Geldscheine zu zählen, zu ordnen und zu stapeln – ein Bild, das in Richters *DIE BÖRSE* erneut auftauchen wird (vgl. Abb. 3). Ihr Ziel bleibt jedoch unklar. Immer wieder fangen sie von vorne an, eine Wiederholung, die zu keinem sinnvollen Schluss zu kommen scheint. Zum ersten Mal tritt an dieser Stelle der Mensch in Erscheinung. Monetäres Handeln steht in *INFLATION* noch immer in Verbindung mit menschlichen Akteur*innen, auch wenn sie nur fragmentiert zu sehen sind. Wer *en détail* verantwortlich ist für das Sortieren, Schieben und Lenken des monetären Materials – und damit der Wirtschaft im Allgemeinen –, zeigt der Film nicht. Die Bilder fokussieren ausschließlich die Folgen der mitunter ziellosen Handlungen. Sie eröffnen dadurch einen Interpretationsraum, der zumindest auf eine menschliche Verantwortlichkeit hindeutet, ohne diese aber explizit zu benennen.

In den späten 1920er Jahren nahm die Inflation realwirtschaftlich nicht nur in der Weimarer Republik, sondern global rapide zu.¹⁶ In Richters Film vollziehen sich diese Entwicklung und ihre Folgen in den Bruchteilen einer Minute. Nach der Einblendung der Zahl »1000« bedeutet der Film den unaufhaltsamen Prozess der Preisniveausteigerungen durch einen in Stop-Motion-Animation visualisierten Anstieg eines Stapels von Geldscheinen. Höher und höher türmt sich das Papier auf, während die Filmkamera immer näher an das Papiergeld heranrückt. Schließlich verschwinden die Geldscheine in der Detailansicht des Bildes. Das Geld verliert nicht nur in der außerfilmischen Inflation, sondern auch in der filmischen Kadrange seine singuläre Charakteristik und Bedeutung. Alleine ist es nichts mehr wert, nur in der Gemeinschaft unzähliger anderer Geldscheine kann es zum Ausdruck eines adäquaten Tauschwertes gereichen. Was das für die Menschen in ihrer Rolle als Wirtschaftssubjekte und als Teil einer immer

15 Besonders zu betonen sind hier Karl Marx' Beschreibungen in seinem *opus magnum* *Das Kapital*. U. a. findet sich dort neben einem allgemein sehr literarischen Schreibduktus das Bild des Kapitalisten als einem vampirischen Wesen wieder (vgl. Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Buch 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. [= MEW 23] Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz 1962, S. 247). Wie die Tätigkeiten des Kapitals besitzen auch seine Handlungen für Marx eine mangelnde Sichtbarkeit. »[L]ike vampires, which are creatures of darkness and night, capital's bloodsucking is unseen«, schreibt McNally (McNally, *Monsters of the Market*, S. 140). Siehe außerdem allgemein zum metaphorischen Gebrauch der Vampirfigur Robinson, Sara Libby: *Blood Will Tell. Vampires as Political Metaphors Before World War I*. Brighton: Academic Studies Press 2011.

16 Vgl. dazu und zur folgenden Weltwirtschaftskrise Pressler, Florian: *Der lange Schatten der großen Depression. Geschichte der Weltwirtschaftskrise in den 1930er-Jahren*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013.

stärker konsumorientierten Gesellschaft bedeutet,¹⁷ zeigt INFLATION in den folgenden, bildpolitisch sowie affektiv stärksten Sequenzen auf.

Wie zuvor schon angedeutet, werden im Anschluss an die soeben untersuchten Sequenzen in einem visuell interessanten Schuss-Gegenschuss-Verfahren im Stakkato-Takt verschiedene Gebrauchs- und Wertgegenstände einem *peu a peu* anwachsenden Geldstapel gegenübergestellt. Dieser symbolisiert, wie sich die Kosten der gezeigten Objekte und Waren während der Inflation dramatisch erhöhen. Diese Form der Kontrapunktion, womit »das Anwachsen einer oder mehrerer Bewegungen in dem Maß, in dem entsprechende Gegenbewegungen abnehmen«¹⁸, gemeint ist, stellt für Richter die komplizierteste, zugleich aber auch produktivste Technik einer strengen, filmischen Rhythmisierung der gezeigten Inflationsprozesse dar.¹⁹

Der Film eröffnet die Sequenz zunächst mit der Ansicht einer Villa, der die Einstellung eines noch relativ kleinen Geldscheinstapels gegenübergestellt wird. Darauf folgt das ins Negativ kippende Bild eines Automobils, dem ein bereits deutlich gewachsenes Geldbündel zugeordnet wird. Eine Nähmaschine samt Tisch lässt den Geldstapel erneut anwachsen und für einen kleinen Zinnsoldaten wird in der bildlichen Gegenüberstellung noch mehr Geld verlangt als für die zuvor gezeigte Nähmaschine. Schuhe sind teurer als das Spielzeug, zwei Flaschen Alkohol übertreffen das Vorgenannte und am Ende der Inflation, so das Finale dieser rhythmischen wie auch assoziativ-suggestiven Bildfolge, kosten eine Schachtel Streichhölzer und Zigaretten (nominell und quantitativ) mehr als alle zuvor gezeigten Gegenstände zusammen. Immer größer werden auf diese Weise die Beträge, die in INFLATION erscheinen. Während Richters Film hier die Menschen allein als entsetzt blickende Gesichter inszeniert, wird ihnen das Bild eines angesichts der Entwicklungen genüsslich dreinblickenden Kapitalisten gegenübergestellt (vgl. Abb. 5-6). Am Ende, das zeigt die folgende Sequenz des Zeitungslesers, ist das Geld selbst das Papier nicht mehr wert, auf dem es gedruckt ist. Es liegt wie die zerlesene Zeitung als Abfall auf den Straßen einer unbekannten, krisengeplagten Metropole. Dort wird es von den wenigen Menschen, die noch Arbeit besitzen, aufgekehrt und entsorgt. Was steht also am Ende der ökonomischen und damit auch filmischen Krisensituation? Richters INFLATION weckt keine allzu großen Hoffnungen. Der durch Kleidung und Habitus als betucht identifizierbare Zeitungsleser wird von einer zur anderen Einstellung zu einem Bettler, der flehentlich die Hand ausstreckt (vgl. Abb. 7-8).

Die letzten Einstellungen des Kurzfilms zeigen schließlich einen Reigen aus tanzenden Millionen- und Milliardenbeträgen in Form von Geldscheinen und Zahlen, der von der Einstellung eines in sich zusammenfallenden Hauses – womöglich eine Bank? – unterbrochen wird (vgl. Abb. 9). Daraufhin folgt in der größtmöglichen Finalität und Fatalität die unvermittelte Einblendung »Ende«²⁰. Nicht nur für die Menschen innerhalb der filmischen Diegese, sondern auch für die Zuschauer*innen von INFLATION im

17 Vgl. zur Entwicklung und Reflexion moderner Konsumkultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts das Beispiel des Kaufhauses, das zum institutionellen Paradigma derselben avancierte, in Lindemann, Uwe: *Das Warenhaus. Schauplatz der Moderne*. Köln: Böhlau 2015.

18 Kiefner, »Analogien in Malerei und Filmbild«, S. 80.

19 Vgl. ebd.

20 Die Einblendung erscheint in der vorliegenden Fassung auf Niederländisch: »Einde«.

Jahre 1928 erschien das als ein gewiss bitterer Ausgang. Richters Film besitzt keine positive Botschaft, er hält keine möglichen Auswege oder Alternativen zur wirtschaftlichen Krise bereit, die sich mit dem großen Börsenkrach vom 25. Oktober 1929 noch steigern sollte. In den letzten Bildern von *INFLATION* scheint bloß die Zerstörung der materiellen Welt als ein Ausweg aus der Krise möglich zu sein.

Was bei Richters *INFLATION* als eine pessimistische Sicht auf die ökonomischen und sozialen Kräfte des modernen Kapitalismus sowie ihre Folgen gelesen werden kann, zeigt sich auf der ästhetischen Ebene hingegen als ein lustvolles Spiel mit den medialen Ausdrucksmöglichkeiten des Films. Er nimmt die bedrohlichen Auswirkungen des modernen Kapitalismus zum Ausgangspunkt, um mit der Produktion neuer Bilder und Bilderfolgen, medial vermittelter Wahrnehmungen und Erfahrungen in Hinblick auf das Thema der Inflation zu experimentieren. Mittels der beschriebenen Filmtechniken sowie dem Verfahren einer intellektuellen Montage, die durch Bildassoziationen und -kollisionen das Ziel verfolgt, Denkprozesse beim Publikum anzustoßen,²¹ erweitert Richter die Perspektiven der Kunst auf das Verhältnis von Ökonomie und Gesellschaft. Der Film ermöglicht es durch die Fähigkeit einer affektiven Bildproduktion, d.h. der Produktion von Bildern, die nicht nur Inhalte vermitteln, sondern auch Zuschauer*innen wörtlich in Bewegung versetzen, einen medial vermittelten Zugriff auf die Ökonomie und Umwelt seiner Gegenwart.²² Der schwindelerregende Zahlentanz wird so zu einer ansteckenden Rhythmisierung der Filmbilder, die über die einzelne Einstellung im Film hinausgeht. Kein Bild ist und bleibt bei Richter still, sondern in jeder neuen Szene findet eine Bewegung statt, die über die bloße Fortsetzung vorhergehender Bewegungen hinaus zu einer filmischen Steigerung der Inflationsdynamik wird.

Das künstlerische Interesse von Richters Film ist auf die Möglichkeiten des damals noch relativ jungen Mediums gerichtet, durch seine ästhetischen Techniken eine unmittelbare Wirkung zu erzeugen, die über die bloße Unterhaltung hinausgeht. Die Bilder der ökonomischen Zerstörungskraft am Ende von *INFLATION*, die sowohl psychisch auf die Menschen im Film als auch physisch auf ihre Umwelt wirken, werden so zu wirkungsvollen ›Schock-Bildern‹. Sie sollen ihr Publikum geistig und körperlich berühren und damit zum Handeln bringen: »Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will«²³,

21 Siehe zum Begriff der intellektuellen Montage auch Eisenstein, Sergej: »Jenseits der Einstellung«. In: Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam 1991, S. 72–89 sowie Lenz, Felix: *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München: Fink 2008, S. 172–177.

22 Gerade für das Publikum in den späten 1920er Jahren trifft dies zu, »because it was everyone's story, a true story for hundreds of thousands of German citizen.« (Hofacker, Marion von: »Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927-1941«. In: Foster, Stephen C. (Hg.): *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 1998, S. 122–159, hier S. 129)

23 Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band 1/2. Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 471–508, hier S. 503. Im Kontext von Richter ist auch der darauffolgende Satz interessant, zieht Benjamin in ihm eine Parallele zwischen dem Film und dem Dadaismus: »Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit.« (Ebd.; Herv. i. O.)

schreibt Walter Benjamin in den 1930er Jahren über die Kraft des Kinos. Das Momentum der Zerstörung mit dem INFLATION endet und zugleich seine Schock-Wirkung ermöglicht, wird einige Jahre später als ›schöpferische Zerstörung‹ für den österreichischen Ökonom Joseph Schumpeter zum genuinen Merkmal der Funktionsweise des modernen Kapitalismus.²⁴ Über die Beschäftigung mit den Effekten einer zerstörerischen Ökonomie gelangt Richters Film zu einem ästhetischen Ausdruck und einer intellektuellen Wirkung des Films, die als das Ergebnis einer medialen Transformation der Krise gelesen werden kann.²⁵ An Richters INFLATION wird deutlich, wie unterschiedlich die Möglichkeiten der filmischen Beschäftigung mit dem Kapitalismus bereits in der Frühzeit des Films waren. In seinem zweiten Wirtschaftsfilm, DIE BÖRSE, wird sich die ästhetische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlich-kulturellen Bedeutungen des Kapitalismus fortsetzen. Bevor ich mich diesem Film widme, soll nachfolgend kurz sondiert werden, welche Ansätze die Theorie in Hinblick auf eine Kapitalismusdefinition bietet, die diesen vor allem als ein gesellschaftliches Handlungssystem begreift.

1.2 Bedeutungen des Kapitalismus: Standortbestimmungen (Fülberth, Braudel)

Hans Richters INFLATION hat erste Ansätze eröffnet, wie im Film Konstruktionen und Repräsentationen des Kapitalismus lesbar werden, die nicht von einer ökonomietheoretischen Perspektive ausgehen. Sie leiten sich vielmehr von einer dem Kapitalismus innewohnenden Pluralität und Diversität seiner Ausdrucksweisen und Definitionsmöglichkeiten ab: So wie es verschiedene Definitionsmöglichkeiten desselben gibt, so müssen seine Repräsentationsweisen stets als vorläufige Möglichkeiten gelesen werden. Einige Arbeitsdefinitionen des Kapitalismus sollen deshalb helfen, den Rahmen der Un-

24 Vgl. Schumpeter, Joseph A.: *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*. Basel/Tübingen: Francke 2005, S. 137–138. Während Schumpeter in der ›schöpferischen Zerstörung‹ des Kapitalismus die Innovationskraft desselben sieht, betrachten Marx und Engels diese im »Manifest der kommunistischen Partei« als ein Instrument der Ausbeutung. Die Bourgeoisie (moderne Kapitalist*innen) setze diese im Klassenkampf gegenüber dem Proletariat (moderne Lohnarbeiter*innen) ein, um so ihre eigene Macht zu sichern (vgl. Engels, Friedrich; Marx, Karl: »Manifest der Kommunistischen Partei«. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: *MEW. Band 4*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz 1977, S. 459–493, hier S. 464–465.). Im kulturphilosophischen Kontext schrieb auch Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* von der Idee einer »schöpferischen Zerstörung«, die ihn als einen aufmerksamen und kenntnisreichen Hölderlin-Leser ausweisen (vgl. Vivarelli, Vivetta: »Umkehr und Wiederkehr. Zarathustra in seinen Bildern«. In: Gerhardt, Volker (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra*. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 323–350, hier S. 345). So heißt es im Kapitel »Von tausend und Einem Ziele«: »Wandel der Werthe, – das ist Wandel der Schaffenden. Immer vernichtet, wer ein Schöpfer sein muss.« (Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe. Band 4. Also sprach Zarathustra*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1980, S. 75.)

25 Marion von Hofacker konstatiert entsprechend: »Inflation was [...] an important formal triumph. Richter used new photographic and technical skills, such as extreme boom shots, zoom shots, enlargements, photo montage, extreme angles, transparency, and negative and multiple exposure« (Hofacker, »Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927-1941«, S. 129).

tersuchung seiner filmischen Repräsentationen in dieser Arbeit theoretisch einzugrenzen.

In seiner *Kleinen Geschichte des Kapitalismus* stellt Georg Fülberth recht früh eine Definition auf, die in ihrer Dichte verschiedene Positionen kanonisierter Kapitalismustheorien zu vereinen sucht. Karl Marx, Max Weber, Werner Sombart, Joseph Schumpeter, aber auch unbekanntere Ansätze wie der des japanisch-marxistischen Ökonomen Uno Kōzō²⁶ werden von ihm dabei berücksichtigt:

Kapitalismus ist die Funktionsweise von Gesellschaften, die auf der Erzielung von Gewinn und der Vermehrung (Akkumulation) der hierfür eingesetzten Mittel (= Kapital) durch ›Warenproduktion mittels Waren‹ [...] sowie durch den Kauf und Verkauf von Waren oder die Erbringung und den Verkauf von Dienstleistungen beruhen. Der Gewinn entsteht aus unbezahlter Mehrarbeit (Marx), beruht auf ungleichem Tausch (Braudel) sowie marktvermittelter Herrschaft [...], und zumindest in seiner bisherigen Geschichte war der Kapitalismus mit ständiger Produkt- und/oder Prozessinnovation (Schumpeter), die meist auch (aber nicht nur!) auf Nutzbarmachung naturwissenschaftlich-technischer Fortschritte beruhte, sowie mit starkem Ressourcenverschleiß [...] verbunden. Im Kapitalismus hat die Erzielung von Gewinn Eigentum an Kapital zur Voraussetzung, gleichgültig, um welche Art von Gewinn (Handelsgewinn, Mehrwert, Innovationsgewinn) es sich im jeweiligen Fall handelt.²⁷

Was an diesem Definitionsversuch Fülberths wichtig ist, ist die Verschiebung des Kapitalismus weg von einem rein wirtschaftlichen Konzept und hin zu einem gesellschaftli-

26 Fülberth bezieht sich ausschließlich auf klassisch-männliche Positionen. Überlegungen wie sie z. B. schon früh Rosa Luxemburg zur Kapitalakkumulation angestellt hat, finden bei ihm keine Erwähnung. Die Geschichte der ökonomischen Theorie erscheint bei Fülberth daher als ein ausschließlich männlich dominiertes Forschungsfeld.

27 Fülberth, Georg: *G Strich – Kleine Geschichte des Kapitalismus*. 5. überarbeitete und erweiterte Auflage. Köln: PapyRossa 2015, S. 79. Etymologisch kann ein möglicher Ursprung des Begriffs ›Kapitalismus‹ auf den Begriff des *capitale* innerhalb der *vox rustica*, dem ländlichen Sprachraum des Spätlateinischen, zurückgeführt werden. *Capitale* war dort die Bezeichnung für ›das nach Köpfen gezählte Vieh, den Viehbestand. [...] Da aber, je nach Ausmaß und Fortdauer naturalwirtschaftlicher Beziehungen, Vieh Tauschobjekt und Wertmesser war [...], erfüllte das Vieh die Funktion von Geld: ›capitale‹ nahm die Bedeutung von ›Geld‹ an.« (Hilger/Hölscher, »Kapital, Kapitalist, Kapitalismus«, S. 402) Bereits hier ist folglich eine Analogie zu einem modernen Kapitalverständnis zu erkennen, in dem das Kapital die nach Fülberth eingesetzten Mittel für die Erzielung von Gewinn und Vermehrung bedeutet. Das 18. und 19. Jahrhundert brachten schließlich eine theoretische Entwicklung und Konzeptualisierung dessen, was heute gemeinhin als Kapitalismus verstanden wird. Dies ging einher mit einer notwendig gewordenen Differenzierung zwischen der akademisierten Wirtschaftssprache auf der einen und der alltagspraktischen Kaufmannssprache auf der anderen Seite. Sie wurde bedingt durch die mit dem Beginn der Industrialisierung parallel stattfindenden topografischen Verlagerungen der Warenproduktion weg von einer heimischen Produktion und hin zu den Industrie- und Fabrikhallen einer neuen ökonomischen Ordnung, eben der Ordnung des Industrie-Kapitalismus (vgl. ebd., S. 399). »Erst im Licht der bisweilen verklärenden Erinnerung an andersartige vergangene Verhältnisse«, schreibt Jürgen Kocka, »und im Licht der Vorstellungen von einer besseren zukünftigen, nämlich sozialistischen Alternative entstand der Begriff ›Kapitalismus‹, meist im Kontext einer kritischen Sicht auf die damalige Gegenwart.« (Kocka, *Geschichte des Kapitalismus*, S. 9)

chen als auch kulturellen Phänomen. Indem Fülberth direkt zu Beginn seiner Arbeitsthesen den Kapitalismus eine »Funktionsweise von Gesellschaften«, nicht aber ein Wirtschaftssystem nennt, verweist er deutlich auf den grundlegenden Kurs seines Kapitalismusverständnisses: Gewinn, Akkumulation, Tausch, Handel und Arbeit sind Merkmale des Kapitalismus, die an erster Stelle in Bezug auf die Gesellschaft, in der sie erscheinen, verstanden und untersucht werden müssen. Der Kapitalismus bestimmt für ihn deshalb allgemein, wie eine moderne Gesellschaft unter eben kapitalistischen Bedingungen funktioniert. Für den Versuch seiner visuellen Sichtbarmachung bedeutet es in der Folge, dass sich Filme und andere Medien eines breiten Repertoires an Verfahren bedienen können. Die ästhetischen Auseinandersetzungen der Kunst müssen deshalb neben den ökonomischen Verfahren kapitalistischer Visualisierung und Diskursivierung als weitere, gleichwertige Versuche gelesen werden. Denn der Kapitalismus betrifft die Kunst einer Gesellschaft gleichermaßen wie ihre Wirtschaft. Filme wie jene von Hans Richter ermöglichen es, ein anderes, bisweilen tiefergehendes Wissen über die Bedeutungen und Wirkungen des Kapitalismus zu produzieren, das derart mit den Mitteln der ökonomischen Theorie nicht erzielt werden kann.

In Gesellschaften, die unter den Bedingungen des Kapitalismus operieren, zeigt sich dieser als ein übergeordnetes Funktionssystem, in dem die Ökonomie, die gemeinhin mit ihm verbunden wird, nur einen Teilbereich desselben darstellt. Seine sichtbaren Wirkungen entstehen entsprechend an vielfältigen gesellschaftlichen Orten: im Börsengeschehen, auf dem Finanz- und Handelsmarkt, im Netzwerk (von Kommunikation, Transport, Handel usw.), aber auch in der Kultur, in der Kunst und der Literatur, im Film und in anderen Medien, die sich mit ihm beschäftigen. Nicht zuletzt stellt der Mensch selbst an der Schnittstelle von Körper und Leib einen Ort dar, dem sich der Kapitalismus mitsamt seinen Anforderungen einschreibt.²⁸ Daher muss der Kapitalismus immer schon als ein Phänomen und System im Plural gedacht werden.²⁹ Fülberths Ausführungen zielen genau darauf ab: Jedes gesellschaftliche, ökonomische, kulturelle und individuelle Handeln findet in der Gegenwart in einem kapitalistischen Kontext statt. So entstehen Bilder, die, wie *INFLATION* und *DIE BÖRSE* zeigen, auf verschiedene Weise Auskunft über ihn geben.³⁰

An Richters *INFLATION* wurde gezeigt, dass dessen ästhetische Auseinandersetzungen mit einer »Wirtschaft in Schieflage« als ein kontrapunktischer »Wirtschaftsfilm« zu lesen sind: Der Film vermittelt durch assoziative Denkansätze, eine visuelle Rhythmisierung und durch tricktechnische Verfahren ein Wissen über die Wirtschaftskrise, das

28 Der Begriff des Leibs ist hier im Sinne von Maurice Merleau-Ponty zu verstehen, der diesen als die vermittelnde Instanz zwischen dem Körper und dem Geist betrachtet (vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter 1966). Zu den Effekten des Kapitalismus auf Körper, Subjekte und Identität in der filmischen Konstruktion vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

29 Vgl. Rajan, Kaushik Sunder: *Biokapitalismus. Werte im postgenomischen Zeitalter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 18.

30 Unter einer Struktur- und Systemprämisse des Kapitalismus entwickelte gerade auch die Systemtheorie ein starkes Interesse für die autopoietischen Prozesse der Wirtschaft und ihrer Interaktion mit Gesellschaft und Gesellschaftssubjekten. Vgl. dazu Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988; sowie Luhmann, Niklas: »Die Wirtschaft der Gesellschaft als autopoietisches System«. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 13, 4 (1984), S. 308–327.

anders ist als es in ökonomie-theoretischen Ansätze versucht wird. Sein Ziel ist kein intelligibles Erklärungsmodell, sondern eine ästhetische Beschäftigung mit der Krise. Es geht um ihre Wahrnehmung anstelle einer Erklärung. In *INFLATION* findet eine Beschäftigung mit den Möglichkeiten statt, wie die *Erfahrungen* mit der kapitalistischen Krise in eine Visualität des Films übersetzt werden können. Ein Jahrzehnt später scheint Richter mit *DIE BÖRSE* dem in *INFLATION* erprobten Ansatz eines *Nicht-Erklärens*, dafür aber *Sichtbar-Machens* als Ausdruck einer filmästhetischen Haltung jedoch entgegen zu arbeiten. 1939 als Auftragsarbeit für die Züricher Börse entstanden, war das projektierte Ziel seines Börsenfilms, dem zeitgenössischen Filmpublikum nicht nur die Entstehung, sondern auch die positive Funktionsweise der Börse für das gesellschaftliche Leben näherzubringen. So sollte ein Bild von ihr konstruiert werden, das sie als einen mit naturwissenschaftlicher Präzision arbeitenden Indikator und als ein »Barometer der gesellschaftlichen Wirtschaftslage« zeigt.³¹ Das filmische Wissen, das beide Filme über die Phänomene und Institutionen des Kapitalismus hervorbringen, könnte somit zunächst nicht verschiedener sein. Erscheinen in *INFLATION* die finanzspekulativen Kapitalist*innen noch als die »Nutznießer*innen« der Krise, die ihnen ein Lächeln auf die Lippen zaubert, werden sie in *DIE BÖRSE* mithilfe derselben Institution zu Wächter*innen und zugleich Vorwarnsystemen kapitalistischer Entwicklungen einer Gesellschaft. Bereits anhand der unterschiedlichen Länge beider Filme – zirka 2 $\frac{1}{2}$ Minuten gegenüber zirka 20 Minuten – wird deutlich, dass es für ein positives Bild des spekulativen Finanzkapitalismus etwas mehr Überzeugungsarbeit braucht.

Zu Beginn wird in *DIE BÖRSE* aber der Versuch unternommen, eine Definition für den modernen Kapitalismus zu finden, die über den Umweg einer Geschichte der Börse funktioniert. Bezieht sich Fülberths Kapitalismusdefinition auf die allgemeinen Arbeits- und Produktionsprozesse einer kapitalistischen Gesellschaft, so werden bei Richter die Entstehung und die Entwicklung des Warenhandels, der im modernen Börsengeschehen mündet, als genealogische Grundpfeiler des modernen Kapitalismus inszeniert. Sowohl dem theoretischen Ansatz Fülberths als auch dem filmischen Ansatz Richters ist dabei gemein, dass sie den Kapitalismus als ein Phänomen betrachten, das stets ausgehend von der gesellschaftlichen Entwicklung des ökonomischen Menschen betrachtet werden muss.

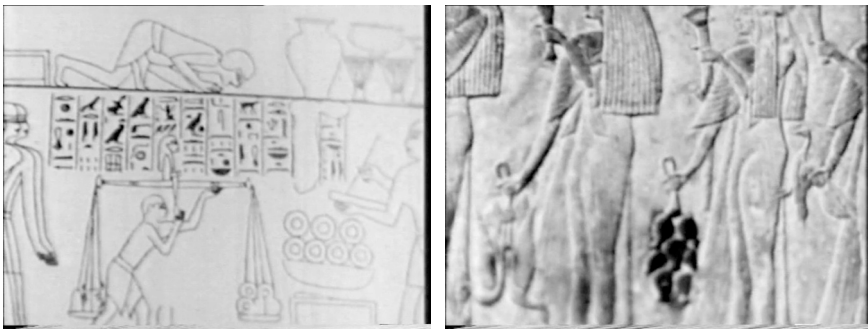
Wie bei *INFLATION*, so wird auch in *DIE BÖRSE* ein Teil der ästhetisch-narrativen Filmprogrammatik vorab im Filmtitel formuliert. Als das »Barometer der Wirtschaftslage« stehen in den 20 Minuten Filmhandlung jene Relationen im Vordergrund, die zwischen der Börse als einem Handlungsraum und -ort des modernen Finanzkapitalismus auf der einen und der wirtschaftlichen Entwicklungen von Gesellschaften auf der anderen Seite bestehen. Letztere äußern sich im Film in konkreten Handelsgeschäften, die

31 Dass Richters wohlwollender Auftragsfilm im zeitgenössischen Kontext keine Besonderheit war, betonen Urs Stäheli und Dirk Verdicchio in ihrer Untersuchung von *DIE BÖRSE*: »Solche PR-Aktionen, die Grundlagenwissen popularisieren und zugleich das Ansehen der Börse in der Öffentlichkeit heben sollten, fanden zehn Jahre nach dem Schwarzen Freitag und zu Beginn des Zweiten Weltkriegs nicht nur in der Schweiz, sondern auch andernorts statt, beispielsweise in den USA.« (Stäheli/Verdicchio: »Das Unsichtbare sichtbar machen«, S. 108) Auch Richter nennt den Auftrag als Ausgangsmoment der meisten Dokumentarfilme – im Unterschied zur Mehrheit der Spielfilme (vgl. Richter, »Der Filmessay«, S. 196).

immer wieder gezeigt werden. Bei Richter erscheint die Börse entsprechend als eine paradigmatische und ritualisierte Institution des heutigen Kapitalismus. In ihr kommen eine regulierende, machtvolle Systematik und Prozesshaftigkeit zum Ausdruck, die mit dem tatsächlichen Handeln von Subjekten im Kapitalismus verknüpft sind. Während sich *DIE BÖRSE* auf eine historische Entdeckungsreise begibt, werden zahlreiche Merkmale, die auch Fülberth nennt, aufgegriffen und am historischen Material exemplifiziert. Um die Entstehung der Börse im Lichte einer von menschlichen Tauschgeschäften geprägten Wirtschafts- und Kapitalismusgeschichte zu kontextualisieren, beginnt der Film mit einer erklärenden Off-Stimme:

Tausch, so der Erzählkommentar, habe es schon immer gegeben; seine Beständigkeit werde heute anhand der überlieferten bildlichen Zeugnisse des Altertums und der Antike, im Film visualisiert durch die Reliefs der ägyptischen Hochkultur, deutlich. In der künstlerischen Darstellung sei dort der visualisierte Handel nicht von modernen Tauschprozessen zu unterscheiden. Das zeigt der Film entsprechend mittels einer Überlagerung von Bildern eines ägyptischen Reliefs mit den Bewegtbildern von Händen, die Naturprodukte wie Karotten und Getreide gegeneinander eintauschen. Der mündliche Verweis an dieser frühen Stelle des Films auf ein Bildwissen historischer Marktprozesse muss zugleich als der Ausdruck einer medialen Selbstreferenzialität in *DIE BÖRSE* gelesen werden. Der Film deutet eine visuelle Mediengeschichte des Kapitalismus an, die weit vor der Entwicklung technischer Bildmedien begonnen hat und so über Richters Film zeitlich weit hinausgeht (vgl. Abb. 13-14).

Abbildung 13-14: *DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE* (CH 1939, Hans Richter)



Im Zusammenspiel von auditiver und visueller Ebene übersetzt der Film weiterhin den gesprochenen Inhalt über den Tauschhandel mit Naturalien in eine mediale Bildlichkeit, indem im Kader nicht nur die genannten Handlungen in den Reliefs *en détail* ausgestellt werden. Mithilfe der technischen Möglichkeiten des Kamerablicks fügt er diesen auch eine filmästhetische Sichtbarkeit hinzu, die sich von einem nicht-medial vermittelten Blick auf die Reliefs unterscheidet:

Die visuelle Ebene von *DIE BÖRSE* stellt eine gezielte Arbeit an den von ihr gezeigten Bildern dar. Die sichtbare Erscheinung ist bei Richter nicht einer narrativen Funktion untergeordnet, sondern steht gleichwertig neben ihr. So werden z.B. die statischen

Reliefs mittels der Bewegungen des Kamerablicks gezeigt und ›gelesen‹, was ihnen eine unerwartete Dynamik verleiht. Die in ihnen dargestellten Handlungen und damit der Kreislauf des Warentauschs scheinen sich in jenem Moment, in dem der Kamerablick sie betrachtet, von neuem zu vollziehen. Der narrativen Erzählung des Films wird so eine weitere Wahrnehmungsebene hinzugefügt. Der Film erlaubt es seinem Publikum, die Reliefs und die dort gezeigten Tauschgeschäfte ausschließlich in einem fließenden Blickprozess zu erfassen. Die Kamerabewegung und die im Bild gezeigten Tauschhandlungen treten so in Übereinstimmung: Das geschäftige Treiben der Markt- und Tauschszene übersetzt sich in eine Unrast des Filmbilds. Während Waren von einer Hand in die nächste wandern, bewegt sich der Blick des Films neugierig mit ihnen mit. Er gleicht einer Teilnehmer*in am Marktgeschehen, die keines der Tauschgeschäfte verpassen und keine der gehandelten Waren aus den Augen verlieren möchte.

Richters Film widersetzt sich auf diese Weise einer Verweildauer des Rezeptionsblicks, die für das Bildverständnis zunächst scheinbar zu erwarten ist – und durch das institutionalisierte Betrachten ähnlicher Artefakte in Museums- und Ausstellungskontexten konditioniert wurde: Damit man weiß, was geschieht, muss man sich Zeit lassen, die Bilder genau zu sondieren. Aber der Zuschauer*in ist es nicht möglich, in Ruhe die kleinen und großen Details in den Reliefs zu entdecken, denn der Film ist ihrem Blick immer schon eine Einstellung voraus. Die so geschaffene Bilddynamik bezieht das Filmpublikum unmittelbar in den rasanten Sog des Warenhandels ein. An späteren Stellen wird *DIE BÖRSE* dieses filmästhetische Vorgehen immer wieder aufgreifen und in der Darstellung des Börsenhandels im frühen 20. Jahrhundert noch einmal thematisieren.³²

Im Mittelpunkt des Filminteresses an diesen frühen Handelsprozessen und Tauschgeschäften stehen agrarische sowie produzierte Waren wie Gemüse und Kleidungsstoffe. Bei ihnen handelt es sich um die Objekte eines Ökonomiebegehrens, das neben den gegenwärtigen auch schon auf zukünftige Tauschprozesse ausgerichtet ist. Dabei wird der Mensch in diesen frühen Filmbildern als ein schon fragmentarischer Körper inszeniert. Die Hände, die Waren annehmen und fortgeben, werden zum wesentlichen Element der gezeigten Tauschgeschäfte und damit auch für das filmische Bild in *DIE BÖRSE* (vgl. Abb. 15-16).

In den gezeigten Szenen stellt der Film den Handel als einen Akt des Alltäglichen aus, an dem noch jeder Mensch teilnehmen kann. Nicht an exklusiven Orten, sondern auf öffentlichen Plätzen findet der Austausch von Waren und Gütern in den ägyptischen Reliefs der Antike statt. Erst mit der frühen Neuzeit vollziehen sich, wie der Kommentar weiter erklärt, jene Entwicklungen, die das begriffliche Konzept des Kapitals in Einklang mit einer entsprechenden Praxis bringen und zur Entstehung der Börse führen,

32 Richter steht damit sehr nah bei anderen Avantgardefilmschaffenden des frühen 20. Jahrhunderts, die mittels des neuen Mediums versuchen, die Moderne des neuen Jahrhunderts als eine Zeit des neuen Sehens erfahrbar zu machen. Siehe dazu kanonische Filme wie *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927, Walther Ruttmann) und *DER MANN MIT DER KAMERA* (CHELOVEK S KINOAPPARATOM, UdSSR 1929, Dziga Vertov).

Abbildung 15-16: DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)



die nur noch ausgewählten Menschen offensteht.³³ Dieser Entwicklung geht DIE BÖRSE in einer Collagesequenz mit verschiedenen Bildmaterialien nach, die als Scharnier zwischen Exposition und Hauptteil, der Beschäftigung mit dem modernen Börsengeschehen, funktionieren. Das in der Collagesequenz gezeigte Bildmaterial besteht vornehmlich aus Zeichnungen, Kupferstichen, Karten, Fotografien und Filmaufnahmen, die verschiedene Figuren zeigen, wie sie auf öffentlichen Märkten und Plätzen und in den sich entwickelnden Städten der europäischen Neuzeit Waren tauschen, kaufen und verkaufen. Damit versucht der Film, den Wandel vom Markttausch zum Börsenhandel zu visualisieren. Er beschäftigt sich aber auch weiter mit der Transformation vom Warentausch zu Spekulationsgeschäften, wenn die produzierten Waren allmählich zugunsten von Geldmünzen und Wertpapieren aus den Filmbildern verschwinden (vgl. Abb. 17-22).

Im Gegensatz zu seinem visuellen Vorgehen in INFLATION bedient sich Richter in dieser Sequenz von DIE BÖRSE unter anderem an historischem Quellenmaterial. Die Stiche, Skizzen und Karten dienen ihm für eine scheinbar objektive und faktuale Rekonstruktion der Börsengeschichte, die vor allem ihre Langlebigkeit, zugleich aber auch historische Verwurzelung im menschlichen Alltag verdeutlichen soll. Neben diesen Bildern fügt der Film ebenso nachgestellte Filmszenen ein, die statt eines historischen

33 Die Herausbildung von Kaufmannschaften und die beginnende, transformatorische Expansion von Handelsgeschäften aus den engen Grenzen der Städte hinaus und hinein in den Überseehandel von Westeuropa in die Welt, der sich an der Gründung zahlreicher Überseehandels-Aktiengesellschaften ablesen lässt, sind wesentliche Entwicklungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Zahlreiche Praktiken und Effekte des modernen Finanzkapitalismus haben gerade in diesen Prozessen ihren Ursprung. Der kurz darauf beginnende Börsenhandel und die gegen Personengesellschaften, da meist unter der Kontrolle einiger weniger Kaufleute stehend, gegründeten Kapitalgesellschaften sind nur zwei Beispiele (vgl. Hilger/Hölscher, »Kapital, Kapitalist, Kapitalismus«, S. 399 und Kocka, *Geschichte des Kapitalismus*, S. 42–49). »[Ü]ber die Börse und Spekulationen wurden erstmals größere Bevölkerungsschichten ganz Praktisch mit den Hoffnungen und Enttäuschungen, Gewinnen und Verlusten bekannt, die der Kapitalismus so reichhaltig bereit hält« (ebd., S. 53), heißt es entsprechend bei Jürgen Kocka.

Abbildung 17-22: DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)



Fakts vielmehr den Eindruck einer Handlung zu einem gegebenen Zeitpunkt in der Börsengeschichte vermitteln sollen. Mit diesen Einstellungen und ihrem Zusammenspiel mit den anderen Bildern nähert sich Richter erneut seiner Programmatik des essayistischen Filmemachens an: Ohne Widersprüche kann für ihn historisches Quellenmaterial neben der kostümierten, verfremdeten Inszenierung von Geschichte stehen, solange beide Bildtypen der Vermittlung einer gemeinsamen Idee, eines gemeinsamen Gedankens dienen. In *DIE BÖRSE* handelt es sich dabei um die (Re-)Konstruktion einer Geschichte des kapitalistischen Handelns, die grundlegend mit dem menschlichen Leben verbunden ist. Was heißt es aber, den Kapitalismus als ein Phänomen des Alltags auch theoretisch zu verstehen? Eine kurze Auseinandersetzung mit den Überlegungen des französischen Historikers Fernand Braudel soll das verdeutlichen, bevor der Blick im letzten Teil des Kapitels auf das moderne Börsengeschehen in Richters *DIE BÖRSE* zurückkehrt.

»Ich glaube, daß die Menschheit bis zum Hals im Alltäglichen steckt«³⁴, begründet Braudel sein Projekt einer Untersuchung des modernen Kapitalismus in Form einer Geschichtsschreibung des Alltags.³⁵ Für ihn sind die Ursprünge, Entwicklungen und Folgen des Kapitalismus entsprechend in den täglichen Praktiken der Menschen zu suchen

34 Braudel, Fernand: *Die Dynamik des Kapitalismus*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 16.

35 Braudel war einer der bekanntesten Vertreter der französischen Annales-Schule. Sein Ansatz einer Alltagsgeschichte des Kapitalismus steht daher in ihrer Tradition, welche weg von einer Ereignis- und hin zu einer Strukturgeschichtsschreibung ging, die offen war für vielfältige Methoden und Themen (vgl. Burke, Peter: *Die Geschichte der Annales. Die Entstehung der neuen Geschichtsschreibung*. Berlin: Wagenbach 2004).

und zu finden.³⁶ Zunächst hat sich für Braudel jedoch das System der Marktwirtschaft entwickelt, das sich einem Netz gleich über den menschlichen Alltag ausgebreitet hat. Austausch von Waren und Kommunikation folgten entsprechend seiner Logik von Angebot und Nachfrage. Erst daraus entstand dann ein weiterer ökonomischer und gesellschaftlicher Wandel, der gemeinhin als Kapitalismus bezeichnet wird. Was für Braudel ab diesem Moment seines Erscheinens entsteht, ist ein historischer Entwicklungsprozess des Kapitalismus, der als eine Reliefkarte gelesen werden kann. In ihr findet sich eine Abfolge von Höhen und Tiefen, die seine gesellschaftlichen Wirkungen und damit Erscheinungsweisen in einer historischen Abfolge markieren.³⁷

Richters Darstellung der Entwicklung des Handels von der ägyptischen Antike bis in die Gegenwart ähnelt Braudels Vorstellung. Auch bei Richter steht am Anfang ein marktwirtschaftliches Handeln im wortwörtlichen Sinne, das sich durch den physischen Tausch von Waren auszeichnet. Mehr und mehr weichen jedoch die tatsächlichen Konsumgegenstände symbolisch-abstrakten Stellvertretern im Tauschprozess. Neben dem Geld gehören dazu die für DIE BÖRSE besonders interessanten Spekulationssymbole wie Schuldscheine, Aktien, Anleihen, also Wert- und Devisenpapiere. An ihnen wird der kapitalistische Einbruch in gesellschaftliche Strukturen in besonderer Weise deutlich. Sie verändern den tatsächlichen Tauschhandel von Waren und Dienstleistungen zu einem spekulativen Geschäft, das sich statt auf öffentlichen Plätzen und Märkten nun in der kapitalistischsten Institution der Börse mit eigenen Zugangsregeln vollzieht. Ihr widmet sich Richter im Hauptteil seines Films. Dabei geht es ihm vornehmlich um eine ›Entzauberung‹ des Börsengeschehens: Durch die Erklärung einzelner Börsenabläufe versucht der Film dem Geschehen im spekulativen Finanzkapitalismus eine alltägliche Rationalität zuzuschreiben. Sie soll es vergleichbar machen mit den zu Filmbeginn gezeigten Marktgeschäften und den positiven Effekt der Finanzspekulation für Gesellschaften betonen.

36 Auch mit Joseph Vogl kann für eine Produktivität der Alltagsuntersuchung – und das meint Untersuchungen, die nicht nach der Wirtschaft der Gesellschaft fragen, sondern umgekehrt – argumentiert werden, da den Finanzmärkten der Gegenwart und damit dem ökonomischen Kapitalismus der Gegenwart, so Vogl, ein grundlegendes Moment von Unsichtbarkeit zugesprochen wird. Diese scheinbare Unsichtbarkeit lässt seine systemimmanenten Prozesse für Außenstehende als intransparent, mithin unnachvollziehbar und unkenntlich erscheinen (vgl. Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes 2010, S. 7). Die Analyse der ökonomischen Seite des Kapitalismus kann folglich zu keinen tiefgreifenden Erkenntnissen über diesen in Hinblick auf seine gesellschaftliche Dimension führen. »Die bürgerliche Gesellschaft, die sich als Milieu um den ökonomischen Menschen herum bildet, wird durch Intransparenz, durch ein Prinzip der Unsichtbarkeit regiert« (ebd., S. 40–41), schlussfolgert Vogl entsprechend.

37 Vgl. Braudel, *Die Dynamik des Kapitalismus*, S. 36–37. Forscher*innen des Kapitalismus erscheinen somit zugleich als dessen Kartograf*innen, eine Beschreibung, die auch Gilles Deleuze in seinem Buch über Michel Foucault in der Auseinandersetzung mit dessen Arbeiten zur Disziplinargesellschaft benutzt. Vgl. dazu Kapitel 2 dieser Arbeit.

1.3 Die kapitalistischen Hände des Alltags (Richter II)

Hände sind in Hans Richters *DIE BÖRSE* allgegenwärtig. Sie erscheinen neben den ägyptischen Reliefs auch in den Stichen mittelalterlicher Märkte, in den inszenierten Sequenzen von Tauschgeschäften sowie am Ende auf dem Parkett der Züricher Börse. Dort ringen Händler mit wilden Handgesten um Aufmerksamkeit bei ihren Aktiengeschäften. Die Hand ist in Richters Film das kapitalistische Instrument, mit dem Waren genommen, geordnet und getauscht wurden. Diese Funktion reicht von der Übergabe von Brot und Karotten aus dem Filmbeginn zu den Ordermappen, die nach den Aktiengeschäften an der Börse den Bankangestellten ausgehändigt werden. Die Hand ist die vermittelnde Instanz des Marktes, die jedes Geschäft passieren muss, um stattfinden zu können. Im letzten Teil von *DIE BÖRSE* richtet der Film seinen Blick entsprechend auf die Hände der Börse. Was dem Filmpublikum gezeigt wird, ist der Ablauf einer Handelstransaktion: Beginnend bei der Orderaufgabe eines Kunden in seiner Hausbank über die Übermittlung seines Wunsches an das Bankpersonal im Börsengebäude, dem anschließenden An- und Verkauf der Kundenaktien, dem Rücktransfer der neu erworbenen Aktienpapiere in die Bank und zuletzt der Übergabe der neuen Wertpapiere an den Kunden stehen immer wieder die tauschenden, greifenden, weiterreichenden Hände der Menschen im Fokus. Damit bezieht sich Richters Film auf eine visuelle Metapher, die bereits Jahrhunderte zuvor die stellenweise »wundersamen« Abläufe des kapitalistischen Marktgeschehens erklären sollte. Gemeint ist das Bild der »unsichtbaren Hand«.

Für den schottischen Nationalökonom Adam Smith veränderte sich im 18. Jahrhundert nicht nur das wirtschaftliche System. Er stellte ebenso einen gesellschaftlichen Wandel fest, der sich im neuen Typus der »commercial society« äußerte. Zum ersten Mal floss in dieser Zeit die Bedeutung von menschlichen Fähigkeiten im Produktionsprozess in das Verständnis der bestehenden Kapitalbegriffe ein. Die daraus resultierenden Schlagworte des »geistigen Kapitals« bzw. »human capital« sollten später noch mehr als prominent werden.³⁸ Was für Smith die »commercial society« neu machte, war der Umstand, dass der persönliche Konsum vermehrt zurückgestellt wurde. Das Ziel war es auf diese Weise Ressourcen freizusetzen, die es erlaubten, Geld als Kapital anzulegen – mit der Einschränkung, dass »das entscheidende Charakteristikum dieser Gesellschaft«, d.h. der »commercial society«, »die Entfaltung der Handelsbeziehungen«, aber »noch nicht die Erweiterung der gewerblichen Produktion«³⁹ war. Damit war folglich zumindest ein erster Schritt zum modernen Investitions- und Finanzkapitalismus getan, nämlich Geld als einen Wert mit Funktionen für die Zukunft anzusehen. Was Smith mit dem Konzept der »commercial society« weiterhin betonte, war die bewusste Verknüpfung und gleichzeitige Abhängigkeit von gesellschaftlichem Handeln auf der einen und wirtschaftlichen Prozessen auf der anderen Seite. Kapitalismus wird

38 Vgl. Hilger/Hölscher, »Kapital, Kapitalist, Kapitalismus«, S. 419.

39 Ebd., S. 405. Eine solche Erweiterung, die den Kern des sowohl populären wie auch oftmals wissenschaftlichen Verständnisses des Kapitalismus ausmacht, sollte erst mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert zutage treten.

von ihm bereits als ein System verstanden, das nicht isoliert von den Subjekten funktioniert, die in ihm existieren und interagieren, sondern sie in ihrem Leben umfänglich durchdringt.

Die menschliche Hand, so ließe sich folgern, versinnbildlicht in Richters Film dieses Verhältnis. Sie ist ebenso der visuelle Verweis auf Smiths Idee einer ›unsichtbaren Hand‹ des Marktgeschehens. Es ist das bildliche Konzept eines Markts, der ohne Einflüsse von außen, d.h. ohne staatlich-politische Intervention die Fähigkeit besitzt, sich selbst zu regulieren. Dieser Idee folgt auch das narrative Argument von *DIE BÖRSE* – womit es im Kontrast zu Richters *INFLATION* steht. Die Kehrseite von Smiths Bildmetapher der ›unsichtbaren Hand‹, mit der er lediglich das Marktgeschehen mit einfachen Worten erklären wollte, liegt darin, dass sie zu einer Abstraktion und Mystifizierung des modernen Kapitalismus beigetragen hat, die bis heute nachwirkt.⁴⁰ Die Gegenstände und Waren menschlicher Arbeit scheinen durch sie losgelöst zu werden von den produzierenden Subjekten. Richters Film bringt diese Abstraktion durch eine Transformation der Gegenstände zum Ausdruck, die von den Händen berührt werden. Sind es zu Beginn noch agrarische Erzeugnisse und handgefertigte Produkte, so verschwinden diese und werden durch das Geld in Form von Münzen ersetzt. Wie in *INFLATION* stellen sie auch in *DIE BÖRSE* bloß den symbolischen Austausch von Werten dar, deren Beziehung zum Menschen fortwährend unklarer wird. Die Hände, die das Geld in Richters Film bewegen (vgl. Abb. 21), gehören, um mit Karl Marx zu sprechen, möglicherweise nicht mehr zum produzierenden Proletariat. Im Gegenteil könnten sie bereits die ›ausbeuterischen‹ Hände einer Kapital besitzenden Bourgeoisie sein. Gerade in ökonomischen Krisen wandelt sich die ›unsichtbare Hand‹ des Marktes zu einer beschwichtigenden und häufig verwandten Metapher für die kapitalistischen Funktionsprozesse. Sie wird zur Hoffnung einer baldigen Ordnung im Moment des krisenhaften Chaos.⁴¹

40 Christina von Braun betont, dass die »unsichtbare Hand« »ab 1800 zu dem Schlagwort für den funktionierenden Markt« wurde, »ein Markt, der sich selbst überlassen und durch das Gesetz von Angebot und Nachfrage geregelt wird.« (Braun, *Der Preis des Geldes*, S. 36; Herv. i. O.) Für Christian Marazzi ist Smiths »unsichtbare Hand« hingegen als die freie Konkurrenz auf den Märkten zu verstehen (vgl. Marazzi, *Verbranntes Geld*, S. 61). Joseph Vogl verweist wiederum auf die theologischen Ursprünge der Metapher, die in diesem Kontext das Einwirken Gottes auf die Naturordnung (*oeconomia naturae*) beschreibt (vgl. Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, S. 41). Jochen Hörisch ergänzt nicht zuletzt in Hinblick auf die Rolle des Kapitalismus: »Der Kapitalismus hat ja darauf vertraut, daß einige [...] böse Impulse, die man gewähren läßt, gute Effekte freisetzen. Genauer: Er vertraut darauf, daß die unsichtbare Hand Gottes, die zur invisible hand des freien Marktes geworden ist, für die dynamischen Ordnungszustände sorgt«, um dann anzuschließen: »Es steckt unglaublich viel Theologie, Glaubens- und Bekenntnisseifer in den ökonomischen Theorien des Kapitalismus.« (Hörisch, Jochen: »Der mephistophelische Kapitalismus«. In: Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 127–139, hier S. 130)

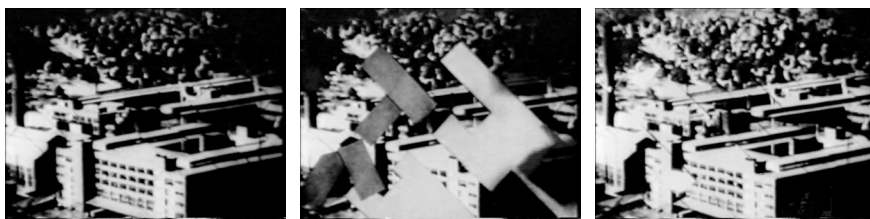
41 Vgl. Stäheli/Verdicchio, »Das Unsichtbare sichtbar machen«, S. 112. Für Vogl ist es hiervon ausgehend nur noch ein kleiner Schritt zu den Theorien einer unheimlichen Ökonomie, »in denen zirkulierende Objekte und Zeichen einen gespenstischen Eigensinn entwickeln« (Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, S. 7) – und in der die Wirtschaft als eine spektrale Parallelwelt mit eigenen Regeln und Konsequenzen erscheint.

In Richters *DIE BÖRSE* erscheint die ›unsichtbare Hand‹ nicht nur im übertragenen Sinne, sondern tatsächlich. Gemeint ist ein Moment in der Collagensequenz, in dem sich der Geldtausch zu einem Tausch von Obligationen, damit Versprechen, Hoffnungen und Spekulationen an der Börse verlagert. Die ›unsichtbare Hand‹ ist es, die das fotografische Bild einer Industriefabrik, das mittels filmischer Tricktechnik in viele kleine Stücke zerteilt wird, genauso unsichtbar wieder zusammenfügt. Richters Filmtrick erscheint hier als Versuch, Bertolt Brechts kanonisches Diktum zum Aussagewert einer Fotografie filmisch umzusetzen. Sowohl Richter als auch Brecht teilen den Glauben, dass das Kino nicht nur bloße Unterhaltung sein soll, sein kann, sondern ebenso Kunst sein muss.⁴² Die tricktechnische Ausstellung einer ›unsichtbaren Hand‹, die Wirtschaft in Form der Fabrik zerstören aber auch wieder zusammensetzen kann, soll folglich zu einer kritischen Reflexion derselben führen (vgl. Abb. 23-25). Bei Brecht heißt es bekannterweise:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹.⁴³

Es geht sowohl für Brecht als auch für Richter um die Übersetzung von Gedanken und Ideen in verschiedene Formen einer bildlichen Sichtbarkeit. Am Ende kehrt die menschliche Hand deshalb wieder in Richters Film zurück, nämlich an jenem Ort, an dem der Kapitalismus zum Finanzkapitalismus wird: der Börse.

Abbildung 23-25: *DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE* (CH 1939, Hans Richter)



Im Kontext seiner Überlegungen zu einer Verfilmung des marxschen *Kapitals*, die er zwischen 1927 und 1929 erfolglos verfolgte, notierte Hans Richters Zeitgenosse und

42 Für Richter stellen seine eigenen Filme zur Inflation und zur Börse positive Beispiele dafür dar, dass der Essayfilm »ein vom Spielfilm gesättigtes und ausschließlich zur Unterhaltung ins Kino gekommenes Publikum wirklich zum Mitgehen, Mitdenken und Mitfühlen zwingen« kann (Richter, »Der Filmessay«, S. 197).

43 Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment«. In: Brecht, Bertolt: *Werke. Schriften I. Schriften 1914-1933*. Hg. von Werner Hecht (u.a.). Berlin/Frankfurt a.M./Weimar: Aufbau-Verlag und Suhrkamp 1992, S. 448–514, hier: S. 469.

Freund Sergej Eisenstein am Beispiel der Börse zum konkreten visuellen Modus seines geplanten Films folgendes: »Die Börse darf nicht durch eine ›Börse‹ wiedergegeben werden ([wie in] ›Mabuso⁴⁴ [oder] ›St. Petersburg⁴⁵), sondern durch Tausende von kleinen Details.«⁴⁶ Die Börse stellte für Eisenstein eine jener kulturellen Institutionen des modernen Kapitalismus dar, die für ein (filmisches) Sprechen über diesen prädestiniert ist. Auf der Ebene der theoretischen Vorüberlegungen zu seinem Filmprojekt plante er jedoch ihren normalisierten und typisierten Bildvorstellungen, wie sie sich eben bei Fritz Lang und Vsevolod Pudovkin finden, entgegen zu arbeiten. Die Börse nicht als Börse darzustellen, sondern in Form mannigfaltiger Bilder und kleiner Details, sie gleich einem filmischen Kaleidoskop in den Vordergrund zu rücken, sollte heißen: nicht nur ihre scheinbar offensichtliche Materialität, ihre Architektur und Handlungsräume als alleinigen Ausdruck einer zugänglichen Sichtbarkeit des Kapitalismus zu betrachten. Es sollte ebenso der Versuch unternommen werden, ihre Unsichtbarkeit und damit unterschwelligen Wirkweisen durch die Produktion neuer, weiterer Sichtbarkeiten gezielt auszustellen. Nicht von ungefähr nimmt das von Eisenstein projektierte Vorgehen eine der originären Fähigkeiten des filmischen Mediums voraus, die Walter Benjamin nur wenige Jahre später in seinem Kunstwerk-Aufsatz als die Fähigkeit beschreiben wird, das ›Optisch-Unbewusste‹ der Welt und ihrer Wirklichkeit(en) mittels der technischen Möglichkeiten des Films sichtbar werden zu lassen.⁴⁷ Diesen Zielen und Möglichkeiten,

44 Gemeint ist DR. MABUSE, DER SPIELER (D 1922, Fritz Lang).

45 Gemeint ist DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (KONETS SANKT-PETERBURGA, UdSSR 1927, Vsevolod Pudovkin).

46 Eisenstein, Sergej M.: »Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ›Kapital‹«. In: Eisenstein, Sergej M.: *Schriften* 3. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. Hamburg: Hanser 1975, S. 289–311, hier S. 292.

47 Benjamin schreibt mit Rückgriff auf Rudolf Arnheim über die neuen Wahrnehmungsweisen durch das Filmmedium: »Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ›ohnehin‹ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, ›die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.« So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffens des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.« (Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 500) Trotz dieser für die Sinneswahrnehmung moderner Umwelt attestierten, bis dahin einzigartigen Eigenschaft des Films ist Benjamin zugleich skeptisch, ob sich der zeitgenössische Film völlig frei machen kann von den eigenen kommerziellen Produktionsbedingungen, um so zu einer auch gesellschaftlichen Veränderung beitragen zu können – ein Potenzial, das ihm Benjamin zutraut. Ausgehend vom neuen Phänomen des filmischen Medienstars schreibt er: »Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der ›personality‹ außerhalb des Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht. Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern. Wir bestrei-

die bei Eisenstein und Benjamin formuliert sind, scheint sich Richter auf der visuellen Ebene von *DIE BÖRSE* entsprechend zu verpflichten.

Für Eisenstein stand weiterhin fest, dass eine unkonventionelle Annäherung an den Kapitalismus im Film die Entwicklung eines gesellschaftlichen Bewusstseins im Sinne einer Wahrnehmungsweise des vermeintlich Unsichtbaren stärken kann. Dementsprechend schränkt Hans Richter, ausgehend von der Beobachtung, dass sich zahlreiche Themen durch die Darstellung in chronologischer Folge bereits dokumentarisch aufbereiten lassen würden, zum spezifischen Fall der Börse ein:

Aber es gibt eine Kategorie, bei der diese Methode nicht verwendbar ist. Schon bei einer Aufgabenstellung wie ›Die Funktion der Börse ist die eines Marktes‹ reicht die genaue Wiedergabe in chronologischer Folge aller noch so gut beobachteten Etappen eines Börsengeschäftes nicht mehr aus. Denn die Funktion des darzustellenden Objekts, in diesem Fall der Börse, ist im Prinzip verschieden vom Funktionieren einer Maschine. Das Funktionieren einer Maschine kann man von A bis Z von der Maschine ablesen. Um aber das Funktionieren der Börse verständlich zu machen, muß man andere Dinge beiziehen: die Wirtschaft, die Bedürfnisse des Publikums, die Gesetze des Marktes, Angebot und Nachfrage etc. Mit anderen Worten man kann sich nicht wie beim einfachen Dokumentarfilm mehr darauf verlassen, das darzustellende Objekt einfach abzuphotographieren, sondern muß, mit welchen Mitteln es auch sei, versuchen, die Idee der Sache wiederzugeben. Die Vorstellung, die man selbst von ›Börse als Markt‹ hat, muß man zu belegen versuchen.⁴⁸

Dieser notwendigen Mannigfaltigkeit des filmischen Zeigens und Erzählens der Börse widmet sich Richter gegen Ende seines Films, an dem folgender Sprecherkommentar erklingt: »Wäre der Kunde als Zuschauer zur Börse gegangen, so hätte er wahrscheinlich in dem ohrenbetäubenden Lärm die Ausführung seines kleinen Auftrages gar nicht bemerkt.« Dem wird dann hinzugefügt: »In wenigen Sekunden ist der Abschluss erledigt worden und verschwindet in dem Meer von tausend anderen Kauf- und Verkaufsabschlüssen.« Anhand eines Aktiengeschäftes, in dem ein Kunde Nestlé-Aktien in Schweizer Wehranleihen umtauschen möchte, versucht der Film den konkreten Ablauf eines Aktienhandels und damit die Funktionsmechanismen der Börse am unmittelbaren Beispiel zu erläutern. Während der Kommentar genau diese Erklärungen unternimmt, scheint sich das Bild jedoch für eine andere Ebene des Tauschgeschäfts zu interessieren.

Durch die konkrete Darstellung des Börsentreibens und den allgemeinen Funktionsweisen der Wertschöpfungs- und Wertvernichtungsprozesse moderner Ökonomien in dieser Sequenz verweist der Film in der kurzen Sequenz auf einzelne Strukturebenen, die vom Kapitalismus tangiert werden. Allgemein ist aber zunächst zu sehen, wie der Besitzer der Aktienpapiere zur Bank geht und den Auftrag für den Verkauf und

ten nicht, daß der heutige Film in besonderen Fällen darüber hinaus eine revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, ja an der Eigentumsordnung befördern kann. Aber darauf liegt der Schwerpunkt der gegenwärtigen Untersuchung ebenso wenig wie der Schwerpunkt der westeuropäischen Filmproduktion darauf liegt.« (Ebd., S. 492)

48 Richter, »Der Filmessay«, S. 196–197.

Ankauf aufgibt; wie die Bank den Auftrag an ihre Mitarbeiter*innen in der Börse telefonisch übermittelt; wie der Auftrag dem Händler am Börsenring mitgeteilt wird; wie die Aktien verkauft und die Anleihen verkauft werden; wie die Dokumente ausgetauscht und am Ende dem Kunden übergeben werden.

Die letzte Sequenz des Films arbeitet sich visuell an den Zirkulationsprozessen der Börse ab. Diese sind sowohl im Sinne einer Zirkulation von Waren und Arbeitskraft als auch im Sinne einer Zirkulation von Menschen zu verstehen. Letztere sind bei Richter fortwährend in Bewegung. Sie laufen von einem Raum der Börse in den nächsten, die allesamt unterschiedliche Funktionen besitzen: Kommunikationszentrale mit der Hausbank, Sortierbüro für Wertpapiere, Handelsplatz für Aktien. Durch ihre Bewegung beschreiben die mobilen Menschen in *DIE BÖRSE* neben den architektonischen Räumen auch kapitalistische Handlungsräume. In ihnen sind sie anhaltend mit einer Zeit konfrontiert, die nicht für, sondern gegen sie zu arbeiten scheint. Jede Sekunde, die die Menschen zu lange für einen Weg oder eine Aktion brauchen, kann den Verlust immenser Werte und Geschäfte bedeuten – auch im ritualisierten Kampf gegeneinander (vgl. Abb. 26).

Abbildung 26-27: DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)



Durch die strukturelle Verbindung zwischen den Menschen als den Elementen einer kapitalistischen Prozessualität bedingen und beeinflussen sie sich auch immer gegenseitig. Die Menschen der Börse stellen in Richters Film den Bereich dar, in dem sich der Kapitalismus als Moment eines permanenten gesellschaftlichen Austausches und Kampfes um ökonomische Gewinne ausdrückt. Jede Handbewegung, die *DIE BÖRSE* in den Blick nimmt, ist Teil einer ritualisierten, mithin kapitalistischen Geste. Die Wirkmächtigkeit des Kapitalismus liegt folglich in den Effekten einer kapitalistischen Wirklichkeit, d.h. in seinen Auswirkungen auf die Körper der kapitalistischen Subjekte, die Funktionalisierung gesellschaftlicher Räume und damit in seinem Potenzial einer substanziellen Durchdringung von Gesellschaften, die über die bloße Ökonomie hinausgeht: Das eine Mal materialisiert er sich im Film – und darüber hinaus – als ein ökonomisches System, das andere Mal als Gegenstand kultureller Auseinandersetzung, dann wieder als ein gesellschaftliches Lebensmodell. Der Kapitalismus stellt letztlich die Gesamtheit einer Fragmentierung, einer Aufsplitterung und Pluralität dar, die sich

in verschiedenen Gegenständen und Bereichen findet. Diese existieren scheinbar unabhängig von ihm, zugleich sind sie aber wesentlich durch ihn beeinflusst. Auf dieses Phänomen einer kapitalistischen Unsichtbarkeit durch Vielfältigkeit in seiner Erscheinung und Wirkung weist der Off-Kommentar des Films selber hin.

In der besprochenen Sequenz ist auf der Bildebene unter anderem das Börsenparkett der Züricher Börse zu sehen. In seiner architektonischen Anordnung erinnert es nicht zufällig an Wettkampfarenen der Antike. In seiner Mitte befindet sich ein kreisrunder, umzäunter ›Kampfplatz‹, um den das lauthals tobende Publikum dicht gedrängt steht (vgl. Abb. 27).⁴⁹ Als einen Kampf inszeniert Richters Film im Folgenden auch den Handel mit Wertpapieren. Die Off-Kommentarstimme erläutert parallel zu den Bildern, dass das sichtbare Geschehen lediglich das Ergebnis bzw. die Summe einer Vielzahl von Details darstelle – deren genaue Erklärung der Film jedoch schuldig bleibt. Davon ausgehend, so der Kommentar weiter, kann es passieren, dass man »die Ausführung seines kleinen Auftrages gar nicht bemerkt«, da das detailhafte Ereignis in der Flut all der anderen Details nur untergehen könne. Doch wie der Kommentar im Anschluss fortfährt, ist das kein Untergang im Sinne einer gewaltsamen Auslöschung. Vielmehr handelt es sich um ein verstecktes Verschwinden »in dem Meer von tausend anderen Kauf- und Verkaufsabschlüssen«. Die physische Auftragsausführung tritt an dieser Stelle für den Film in den Bereich einer visuellen Unsichtbarkeit über, die das Ergebnis des audiovisuellen Exzesses am Börsenring darstellt. Nicht weil es die einzelne Transaktion nicht wirklich gibt, sondern weil zu viele Transaktionen auf einmal zusammenkommen, scheint die einzelne Handlung unsichtbar zu sein. Die Unsichtbarkeit des einzelnen Börsengeschäfts wird so paradigmatisch zu einer Unsichtbarkeit der kapitalistischen Prozesse im Allgemeinen.

Demgegenüber ist das Tauschgeschäft als eine interaktive Praxis, als ein körperlicher Prozess am Börsenring fortwährend anwesend und sichtbar. Ausgeführt wird es als ein Teil von unzähligen anderen Abschlüssen, die sich vor und nach ihm vollziehen. Was dabei genau geschieht, kann für das ungeübte Auge (und damit für die Mehrheit des Filmpublikums, so die Narration implizit) nur als die Fügungen einer ›göttlichen Hand‹ im smithschen Sinne begriffen werden. Rasch schränkt der Kommentar jedoch ein, dass diese Feststellung nur für eine Zuschauer*in zutreffe, die physisch vor Ort sei. Sie allein würde sich in den Geschehnissen der Börse verlieren. Die Zuschauer*in des Films hingegen befindet sich in einer herausgehobenen Position. Der Film ermöglicht es mithilfe von Montagetechniken und des Kamerablicks jene Menschen und Momente dezidiert herauszustellen, die für das von Richter gewählte Beispiel des Aktientauschs relevant sind. Alles andere kann der Film ausblenden. Es geht in *DIE BÖRSE* folglich um die Hervorhebung der kleinen Details nach Eisenstein und damit darum, jenes Optisch-Unbewusste der Börsenprozesse wahrnehmbar zu machen, das in der ›Live-Betrachtung‹ vor Ort verschwunden wäre. Das Geschehen der Börse und der kapitalis-

49 Für Christina von Braun stellen die architektonischen Verweise auf Bauwerke und -stile der Antike Beglaubigungsstrategien dar, um den Glauben an die Versprechungen der Finanzwirtschaft zu legitimieren: »Bis heute dient der Finanzwirtschaft die Berufung auf den Ursprung des Geldes aus dem Tempel als Beglaubigungsstrategie. Deshalb erinnert die Architektur vieler Banken und Börsen an die Tempelarchitektur Griechenlands.« (Braun, *Der Preis des Geldes*, S. 32)

tischen Prozesse in ihrer Gesamtheit zu betrachten, würde demgegenüber nur zu einem opaken Bild derselben führen. Das Filmbild wird deshalb zu einer Fragmentierung der Börsenabläufe, um die Fragmente als die detaillierten Beobachtungen kapitalistischer Prozessualität zu offenbaren.⁵⁰

Richters Film *DIE BÖRSE* stellt den Menschen anstelle einer ›unsichtbaren Hand‹ als den eigentlichen Akteur des Börsensystems heraus. Er trägt bei Richter die volle Verantwortung für alle Entwicklungen. Sein Handeln auf dem Börsenparkett erscheint als ein Wettkampf, der mit anderen Wertpapierhändlern und Spekulanten geführt wird und sich in wenigen Sekunden vollzieht – aber Auswirkungen für die Gegenwart und Zukunft besitzt. In den Wettkämpfen der Börse zeigen sich die profitablen und verlustreichen Börsengeschäfte als Ergebnisse der körperlichen Handlungen der Teilnehmer*innen am Börsengeschehen. Es sind sich in festen Abläufen wiederholende, mithin zirkulative Körperhandlungen, durch die mit aller Kraft Entscheidungen getroffen werden. Sie folgen nicht nur einem starr-repetitiven, oder, wie Benjamin sagen würde, kultisch-rituellen Bewegungsablauf (der stets schnelle Lauf von der Order-Annahmestelle zum Börsenring; das energische, dennoch gleichförmige Gestikulieren um Aufmerksamkeit; die gemeinsam vor Anstrengungen verzerrten Gesichter während der Transaktionsrufe usw.), in dem die menschliche Hand fortwährend auftaucht und unter zahlreichen anderen Händen um Aufmerksamkeit kämpft (vgl. Abb. 28).

Die Körperhandlungen sind auch Zeichen einer kultischen Rahmung des Börsenbildes, das mithilfe verschiedener Normen und Verhaltensweisen ihre Institutionalisierung als einem ›heiligen Ort‹ des Kapitalismus mitbedingt. Nicht von ungefähr betrachtete Walter Benjamin den Kapitalismus als einen religiösen Glaubenskult, der heute auf dieselben »Sorgen, Qualen, Unruhen«⁵¹ aktualisierte Antworten zu geben scheint wie es

50 Dieses nicht nur experimentelle, sondern auch dezidiert filmische (Nach-)Denken über den Kapitalismus in Form von Fragmenten und elliptischen ›Denkeinheiten‹ findet sich knapp 70 Jahre später in Alexander Kluges Filmcollage *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE* (D 2008) wieder. Seine Arbeit kann als unmittelbare Referenz an das künstlerische Schaffen von Hans Richter gelesen werden. Siehe dazu Kapitel 3. In beinahe formelhafter Weise übersetzt in Kluges Filmcollage Tom Tykwers Kurzfilm *DER MENSCH IM DING* (D 2008) Richters Verfahren der Fragmentierung in die Gegenwart, wenn er die visuelle Momentaufnahme einer Berliner Straßenszene in ihre Einzelteile zerlegt, um so die Bedeutung menschlicher Ökonomie in jeder Faser heutiger Alltagskultur und -gegenständlichkeit zu verdeutlichen. Neben Hans Richter stellen auch Sergej Eisenstein, die Filme von Jean-Luc Godard und Komponisten bzw. Musiker der experimentellen Musik Referenzen für Kluges essayistisch-experimentelles Filmschaffen dar (vgl. Koch, Gertrud: »Undercurrents of Capital: An Interview with Alexander Kluge«. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 85, 4 (2010), S. 359–367, hier S. 361).

51 Benjamin, Walter: »Kapitalismus als Religion.« In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band VI. Fragmente. Autobiographische Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 100–103, hier S. 100. Benjamin bezieht sich mit dieser Aussage auf Max Webers These, dass der Kapitalismus letztlich ein religiös entstandenes Gebilde sei: »Einer der konstitutiven Bestandteile des modernen kapitalistischen Geistes, [...] die rationale Lebensführung auf Grundlage der *Berufsidee*, ist [...] geboren aus dem Geist der *christlichen Askese*.« (Weber, Max: »Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus«. In: Weber, Max: *Gesamtausgabe. Schriften und Reden. Band I/18. Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus. Schriften 1904–1920*. Hg. von Horst Baier (u.a.). Tübingen: Mohr Siebeck 2016, S. 101–492, hier S. 484–485; Herv. i. O.) Am Ende seines Textfragments geht

Abbildung 28: DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE
(CH 1939, Hans Richter)



vor ihm bereits die Religionen taten. Über die Perspektive einer derart religiös-universellen Rahmung hinaus ordnet, diszipliniert und kontrolliert der moderne Kapitalismus verschiedene Bereiche des Lebens und des Alltags. Während der Mensch, was Richter sichtbar werden lässt, im kapitalistischen System immer schon als ein kapitalistisches Subjekt aktiv handelt, gewinnt der Kapitalismus in seiner Entwicklung eine stetig größer werdende Verfügbarkeit über denselben. Auf diese Weise wird der Kapitalismus erst recht zu einem Machtsystem, das, wie noch zu sehen sein wird, bioökonomisch funktioniert: Menschliche Arbeitskraft wird hier nicht mehr allein für die Produktion von Waren und Dienstleistungen (aus-)genutzt, sondern sie selbst stellt eine Größe dar, die zum Gegenstand von Handel, von Spekulation und einer finanziellen Kapitalisierung des Subjektes wird.⁵²

INFLATION und DIE BÖRSE haben gezeigt, dass sich die filmische Beschäftigung mit dem Kapitalismus unterschiedlicher Mittel der Visualisierung und Diskursivierung bedienen kann. Ein wesentlicher Punkt war es für Richter, dass in der filmischen Produktion alle Möglichkeiten recht sind, solange sie zu einem gemeinsamen Ziel, einer

Benjamin sogar soweit, den Kapitalismus als eine Transformation des Christentums im Moment der Reformation zu betrachten: »Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt.« (Benjamin, »Kapitalismus als Religion«, S. 102) Siehe weiterhin zur Aktualität von Benjamins kurzem Textfragment im Kontext von Schockmomenten des Kapitalismus wie dem 11. September 2001 Lindner, Burkhardt: »Der 11.9.2001 oder Kapitalismus als Religion«. In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript 2003, S. 196–221.

52 Siehe ausführlicher zur Bioökonomie des Körpers und des Subjekts als einem Sichtbarkeitsfeld des Kapitalismus das Kapitel 4.

gemeinsamen Idee führen. Die Untersuchung beider Filme wiesen darauf hin, dass für Richter vor allem der Mensch im Fokus einer Beschäftigung mit dem Kapitalismus stehen muss. Dies entsprach auch den theoretischen Überlegungen von Fülberth und Braudel, die betrachtet wurden. Der Kapitalismus ist vor allem eine Art und Weise wie Gesellschaften funktionieren und erst in einem zweiten Schritt ein ökonomisches System. Dementsprechend sind seine Erscheinungsweisen in den Momenten des Alltags zu suchen, wo sie sich in körperlichen Handlungen und Identitätskonzepten, in der Aneignung von Räumen und dem Umgang mit Zeit, in der Ausübung von kapitalistischen Machtstrukturen und ihrer Durchdringung sowie im Umgang mit den Krisen und Exzessen des Kapitalismus äußern.

Um den Sichtbarkeiten des Kapitalismus im Film, denen der zweite Teil der Arbeit gewidmet ist, entlang der soeben skizzierten Themenfelder von *Subjekt & Körper*, *Raum & Zeit*, *Macht & Durchdringung* sowie *Krise & Exzess* näher zu kommen, sollen diese Phänomene als Elemente einer Dispositivstruktur des Kapitalismus verstanden werden. Im folgenden Kapitel, das als eine theoretisch frühzeitige Intervention zu verstehen ist, soll es daher ausgehend von Foucaults Dispositivkonzept sowie dessen Fortführungen darum gehen, das Dispositiv als ein theoretisches Konzept sowie als Modus einer kapitalistischen Sichtbarkeit zu erschließen, die in den Filmen dieser Arbeit analysiert wird.

2 Die Dispositive des Kapitals: Medientheoretische Annäherungen

Das vorliegende Kapitel versteht sich als weiterer Baustein einer Theorie zu den Konstruktionen und Repräsentationen kapitalistischer Strukturen im Film. Sie wird in den darauffolgenden Kapiteln und Lektüren an konkreten Filmbeispielen weiter ausgearbeitet. An dieser Stelle steht der Versuch im Mittelpunkt, aus der Theorie heraus das Verhältnis zwischen dem Film und dem Kapitalismus im Moment der medialen Verhandlung des letzteren zu beschreiben. Inwiefern lässt sich folglich ein theoretischer Rahmen formulieren, der die Erscheinungsweisen und Wirkungen des Kapitalismus strukturell berücksichtigt und gleichzeitig auf die Möglichkeiten des Filmmediums bezogen werden kann, diese sichtbar zu machen? Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich zunächst bei Michel Foucault beginnen.

Foucaults Überlegungen zu Fragen der Macht, des Diskurses, der Sexualität oder etwa der Überwachung tangieren immer wieder die Entwicklung des modernen Industrie- und Finanzkapitalismus. Er erscheint als zeitgenössischer Kontext, in dem sich Subjekte, Institutionen, Techniken, Wissensformationen und Wahrheiten entwickelt haben. Von Foucault wird der Kapitalismus aber nicht nur als ein historischer Umstand, sondern auch als ein akut gegenwärtiges Phänomen in Hinblick auf seine Funktionsweisen für das gesellschaftliche und individuelle Leben betrachtet: Was in der Vergangenheit war, hat Auswirkungen für die Gegenwart. Um das Zusammenspiel all der verschiedenen Elemente, die das menschliche Leben als ein soziales, ökonomisches, kulturelles, geschlechtliches, öffentliches oder etwa privates Leben definieren, für seine Untersuchungen historisch-kontingenter Phänomene theoretisch zu begreifen, schlägt Foucault das Konzept des Dispositivs vor. Scheinbar hinlänglich bekannt, entzieht es sich wie schon der Kapitalismus bei einer genaueren Betrachtung stets einer eindeutigen und damit operablen Definition.

Die Gründe, weshalb ich mich in der vorliegenden Arbeit gerade mit dem Dispositivkonzept auseinandersetze, finden sich zum einen in den konstitutiven Beziehungen, die zwischen den Entwicklungsstufen des Kapitalismus und einzelnen Dispositiven, die er hervorbringt, existieren. Zum anderen kann das Dispositiv nicht nur als eine historische Erscheinung, sondern auch als ein ›mediales‹, mithin ästhetisches Phänomen

gelesen werden: als eine Technik bzw. Apparatur im übertragenen Sinne, die durch das Verhältnis ihrer Teilelemente zueinander innerhalb eines künstlerischen Werks Sichtbarkeiten produziert und damit untersuchbar macht. Eine solche Lesweise stellt bisher größtenteils ein wissenschaftliches Desiderat dar.¹ Die Relektüren von Foucaults Beschreibungen des Dispositivs als auch ihrer Fortführungen bei Gilles Deleuze und Giorgio Agamben werden zeigen, dass das Konzept eines ästhetischen Dispositivs, das Sichtbarkeiten produziert, bereits in ihren Theorien angelegt ist – wenn auch dort nicht immer deutlich ausformuliert.

Der Kapitalismus wird im Folgenden als ein Setting wie auch als ein Produzent von verschiedenen Dispositiven verstanden, die eng mit ihm und mit seinen Subjekten verbunden sind. Das bedeutet zugleich, dass die Dispositive des Kapitalismus über die bloße Sphäre des Ökonomischen hinaus betrachten werden (müssen). In und anhand von ihnen werden die Bedingungen und Möglichkeiten für Subjekte und Gesellschaften zu einem spezifischen Moment des Erscheinens der Dispositive sowie des Kapitalismus sichtbar. Das werden die Filmuntersuchungen im zweiten Teil der Arbeit noch demonstrieren.

Wenn in dieser Arbeit von Dispositiven im Kontext des Films gesprochen wird, drängt sich unweigerlich Jean-Louis Baudrys Filmdispositivtheorie auf, die mit einer anderen Auslegung des Begriffs als der foucaultschen arbeitet. Da Baudrys Dispositiv wissenschaftshistorisch vor allem mit psychoanalytischen und technisch-apparativen Untersuchungen des Kinos und des Films in Verbindung steht, wird es für meine Untersuchungen keine weitere Rolle spielen.² Die filmischen Dispositive dieser Arbeit als

1 Als eine positive Ausnahme kann der in der Einleitung dieser Arbeit zitierte Sammelband *Ästhetik x Dispositiv* genannt werden.

2 Jean-Louis Baudry entwickelte 1975 in seinem Text »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks« ein Dispositiv-Modell, das vor allem im Nachgang einer psychoanalytisch motivierten Filmwissenschaft in den 1970er Jahren als ideologiekritische »Apparatus-Theorie« angeregt aufgenommen wurde (vgl. Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986. »Apparatus« ist im Englischen eine der gängigen Übersetzungen des französischen Dispositivbegriffs). Im Gegensatz zu anderen Untersuchungen und Konzeptionen beschäftigt sich Baudry mit dem Dispositiv als einer konkreten, zugleich universell-apparativen Anordnung des Kinos in Bezug auf die Zuschauer*in und ihre Filmwahrnehmung. Dabei greift er sowohl auf Platons Höhlengleichnis als auch auf die Ansätze der freudschen Psychoanalytik zurück, um das Bild einer passiv-immobilen Zuschauer*in im Moment der Filmvorführung und -rezeption zu beschreiben. Passivität und Immobilität sind hierbei nicht nur psychisch, sondern ebenso physisch zu verstehen. Das Publikum sitzt für Baudry unbeweglich im Kinosaal und schaut mit fixiertem Blick nach vorne, während der von ihm unbemerkte und unsichtbare, da hinter dem eigenen Kopf angebrachte, Filmprojektor Bilder in die Dunkelheit des Raums auf die weiße Leinwand wirft. Daraus resultiert, so eben die freudsche Deutung Baudrys, ein künstlicher Regressionszustand im psychoanalytischen Sinne: Das sehende Subjekt wird in der dispositiven Kinosituation seiner bewussten Kraft zu handeln völlig beraubt und befindet sich, statt wach zu sein, in einem Raum der Halluzination bzw. des Traums. Dies, so Baudrys Fazit, führe zu einem verstärkten, letztlich aber falschen Realitätseindruck des Gesehenen, indem Subjektzustände, -positionen und -wirkungen simuliert werden, die sich gerade aus der passiven Konstellation im Kino ergeben (vgl. Baudry, Jean-Louis: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«. In: Engell, Lorenz (u.a.) (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 381–404). Das

ästhetisch-narrative Erscheinungsweisen innerhalb eines Films zu lesen, heißt demnach, dass sie nicht mit den psychoanalytischen Dispositiven Baudrys, die zuvorderst im räumlichen Kontext des Kinos existieren, verwechselt werden dürfen. Für mich sind jene Analysen von Dispositiven und Strukturen des Kapitalismus interessant, die zuvorderst als Befragung und Erprobung seiner Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten innerhalb der jeweiligen filmischen Diegese zu verstehen sind. Als der Ort einer audiovisuellen und narrativen Wissensproduktion kommt dem Filmmedium entsprechend eine wichtige Funktion in der allgemeinen Verhandlung kapitalistisch-diskursiver Sichtbarkeit zu. Die nachfolgenden Modellierungen des Dispositivbegriffs bieten die Basis für solch eine Untersuchungsperspektive, die Baudrys Konzept so nicht erlaubt.

Die Symbole, Sichtbar- und Sagbarkeiten des Kapitalismus im Film müssen im Anschluss an das erste Kapitel dieser Arbeit als seine kulturellen und medialen Verhandlungen in den ›Semiosphären³ der Moderne‹ verstanden werden. Sie existieren gleichwertig neben der Ökonomie. Die vorhergehenden Analysen der Filme von Hans Richter zeigten, dass sich die kapitalistischen Effekte und Bedingungen in den Feldern von *Subjekt & Körper*, *Raum & Zeit*, *Macht & Durchdringung* und *Krise & Exzess* in besonderer Weise offenbaren. Diese Berührungspunkte lassen sich auch in den noch folgenden Filmen als ästhetisch-kulturelle Diskurs- und Aushandlungsorte kapitalistischer Gesellschaften wiederfinden. Zugleich können sie unter Berücksichtigung der folgenden Lektüren als solche Dispositivfelder verstanden werden, die durch den Kapitalismus hervorgebracht werden.

2.1 Foucault gelesen mit Foucault: Das Dispositiv

In zahlreichen Texten und Interviews legt Michel Foucault Spuren zu dem, was er unter dem Begriff des Dispositivs versteht. Typisch für sein Denken und Schreiben lässt sich dabei keine eindeutige, allgemeingültige Definition finden – ein Umstand, den er so dezidiert auch nicht gewollt hätte.⁴ Die sicherlich ausführlichste, gleichzeitig prä-

technisch-apparative Dispositiv-Konzept wurde wiederum im Nachgang zu Baudrys Text nicht nur für die Theoretiker*innen der Apparatus-Theorie um Christian Metz, Laura Mulvey und Peter Wollen zu einer wichtigen Untersuchungsgrundlage, sondern auch für zahlreiche medientheoretische Überlegungen zum Fernsehen und anderen technisch-medialen Anordnungen und Apparaturen (vgl. u.a. Hackett, Knut: »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«. In: *Montage AV*, 4, 1 (1995), S. 63–83 und Paech, Joachim: »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«. In: *Medienwissenschaft*, 4 (1997), S. 400–420).

3 Vgl. zum Begriff der Semiosphäre auch Lotman, Jurij M.: »Über die Semiosphäre«. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 12, 4 (1990), S. 287–305.

4 Foucault verstand seine Texte und besonders die jährlichen Vorlesungen am Collège de France als öffentliche Rechenschaftsberichte ohne Gültigkeitsanspruch: »Insofern fühle ich mich tatsächlich absolut verpflichtet, Ihnen in etwa mitzuteilen, was ich mache, wo ich stehe, in welche Richtung es geht; aber gleichzeitig denke ich, daß Sie mit dem, was ich sage, völlig frei umgehen sollten. Das betrifft die Forschungswege, Ideen, Modelle ebenso wie die Skizzen und Instrumente: machen Sie damit, was Sie wollen. Unter Umständen interessiert es mich, im Grunde aber geht es mich nichts an. Es geht mich insofern nichts an, als ich nicht zu entscheiden habe, was Sie damit machen.« (Foucault, Michel: »Vorlesung vom 7. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *In Verteidigung*

nanteste Stelle, an der er sich zu seinen konzeptionellen Vorstellungen des Dispositivs geäußert hat, findet sich in »Das Spiel des Michel Foucault«⁵, der Dokumentation eines Gesprächs, das er mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes 1977 geführt hat. Dort antwortet Foucault in einem Dreischritt auf die Frage von Alain Grosrichard, welcher Sinn und welche methodologische Funktion hinter dem Begriff des Dispositivs im Einzelnen stünden:

Das, was ich mit diesem Begriff [des Dispositivs, FTG] zu bestimmen versuche, ist erstens eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann.⁶

Das zweite Merkmal eines Dispositivs beschreibt Foucault folgendermaßen:

Zweitens ist das, was ich im Dispositiv festhalten möchte, gerade die Natur der Verbindung, die zwischen diesen heterogenen Elementen bestehen kann. So kann irgend ein Diskurs mal als Programm einer Institution, mal im Gegenteil als ein Element erscheinen, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen oder zu verschleiern, die selbst stumm bleibt, oder er kann als Sekundärinterpretation dieser Praktik funktionieren und ihr Zugang zu einem neuen Rationalitätsfeld verschaffen. Kurz, zwischen diesen diskursiven oder nicht-diskursiven Elementen gibt es gleichsam ein Spiel, gibt es Positionswechsel und Veränderungen in den Funktionen, die ebenfalls sehr unterschiedlich sein können.⁷

Als dritte und letzte Eigenschaft eines Dispositivs bestimmt Foucault im Interview schließlich noch:

Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art – sagen wir – Gebilde, das zu einem historisch gegebenen Zeitpunkt vor allem die Funktion hat, einer dringenden Anforderung nachzukommen. Das Dispositiv hat also eine dominante strategische Funktion.

der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 13–14) Reiner Keller und Jürgen Link betonen, dass die definitorische Ungenauigkeit des Dispositivbegriffs bei Foucault insbesondere im Kontext der alltäglichen Gebräuchlichkeit des Begriffs im Französischen betrachtet werden müsse (vgl. Link, Jürgen: »Dispositiv«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 237–242, hier S. 238; Keller, Reiner: *Michel Foucault.* Konstanz: UVK 2008, S. 92).

5 Vgl. Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979.* Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 391–429. Vgl. außerdem Foucault, Michel: »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve 1978, S. 118–175, hier S. 118. Bei letzterer Textfassung handelt es sich um die erste deutsche Übersetzung des französischsprachigen Originals »Le jeu de Michel Foucault«.

6 Foucault, »Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)«, S. 392.

7 Ebd., S. 392–393.

Dies konnte zum Beispiel die Aufnahme einer unsteten Bevölkerungsmasse sein, die eine Gesellschaft mit einer Ökonomie von im Wesentlichen merkantilistischer Art lästig fand: Es hat damit einen strategischen Imperativ gegeben, der als Matrix für ein Dispositiv fungierte, das nach und nach zum Dispositiv für Kontrolle und Unterwerfung des Wahnsinns, der Geisteskrankheit und der Neurose wurde.⁸

Für Foucault bilden die Verbindungslinien, die zwischen einem Ensemble von materiellen sowie immateriellen Dingen bestehen, das Dispositiv. Es ist somit ein Netz, das geprägt ist durch eine temporale und situative Fluidität, die in besonderer Weise von Um- und Notständen⁹, mithin Krisen bestimmt wird, auf die das Dispositiv eine Antwort geben soll. Diese drei Merkmale kennzeichnen für ihn grundlegend jedes Dispositiv und lassen es zu einem historisch-kontingenten Phänomen werden.

Die Möglichkeit von Richtungsänderungen, damit generellen Veränderungen in den Dispositivnetzen werden für Foucault vornehmlich in Momenten der Krise offensichtlich; sie sind als Knotenpunkte innerhalb eines Dispositivnetzes zu lesen. Krisen stellen Indikatoren von Zeiten und Räumen einer Sichtbarkeit dar, in denen Dispositivstrukturen durch Transformationsprozesse zu wahrnehmbaren Phänomenen werden. Foucault schreibt von einer dringenden Anforderung bzw. von besagtem Notstand, die dem Dispositiv vorausgehen und auf die es als eine Machtstrategie antwortet. Die Entstehung des modernen Sexualitätsdispositivs zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert, die im Fokus des ersten Bandes seiner unabgeschlossenen Hexalogie *Sexualität und Wahrheit* (1983) steht und später mit weiteren Machtformen und -dispositiven in den Praktiken der modernen Biopolitik kulminiert, ist für ihn ein Beispiel des konstitutiven (Schock-)Effekts der sich verändernden Produktionsweisen seit dem 18. Jahrhundert. Mit letzteren geht nach Foucault die Entwicklung des modernen Kapitalismus einher. Wie zuvor schon argumentiert wurde, bedeutet der moderne Kapitalismus neben den ökonomischen Revisionen auch einen gesellschaftlichen Umbruch, der stetig neue Machtbeziehungen zwischen Menschen und Institutionen hervorruft. Sie finden ihren Ausdruck unter anderem in der »Kategorisierung und Verdattung« von arbeitenden Körpern, damit des Lebens im Allgemeinen. Ihre Techniken sind Statistiken, Aufzeichnungs-, Kontroll- und Überwachungspraktiken. Foucault spricht entsprechend für das 18./19. Jahrhundert von einer Ökonomisierung des Sex, die als Teil einer generellen Ökonomisierung der Gesellschaft gesehen werden müsse. In ihr geht es verstärkt um die »Reproduktion der Kräfte« unter der Bedingung von »Arbeit statt Lust«.¹⁰ Nicht von ungefähr war das 18. Jahrhundert deshalb die Zeit, in der die Kategorie der Bevölkerung zum ersten Mal in ihrem gegenwärtigen Verständnis erscheint: als einer statistisch zu fassenden und für das politische Handeln zu nutzenden Größe und damit

8 Ebd., S. 393.

9 In der deutschen Übersetzung von 1978 wurde das französische »urgence«, das in den *Schriften. Band III* mit »dringende Anforderung« wiedergegeben wurde, mit dem Begriff des »Notstands« übertragen, der in Hinblick auf die Krisenfunktion zahlreicher Dispositive bisweilen passender erscheint und dementsprechend hier genutzt wird (vgl. Foucault, »Ein Spiel um die Psychoanalyse«, S. 120).

10 Vgl. Foucault, Michel: »Das Abendland und die Wahrheit des Sexes«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 96–103, hier S. 98.

als Instrument der Macht.¹¹ Der moderne Industriekapitalismus steht entsprechend in einer engen Beziehung mit der Entstehung und dem Wandel verschiedener Dispositive des Wissens und der Macht. Daran haben auch seine jüngsten Erscheinungsweisen in Form des Finanz- und Biokapitalismus nicht viel verändert.

Wovon sich Foucault in diesem Zusammenhang an verschiedenen Stellen in seinem Werk abgrenzt, sind Karl Marx' Untersuchungen der kapitalistischen Arbeits- und Gesellschaftsprozesse im England der Industriellen Revolution. Seine Analysen geraten allein schon aufgrund der historischen Parallelität mit Foucaults Untersuchungsgegenständen in den unmittelbaren Blick des letzteren. Foucault geht es in seiner Abwehr nicht darum, die Bedeutung der marxischen Analysen für die Gegenwart und damit das politische Denken allgemein zu negieren. Im Gegenteil fordert Foucault dazu auf, die marxischen Analysen als einen Ausgangspunkt für die Analyse und Politisierung der eigenen Zeit, damit das Historische für das Gegenwärtige nutzbar zu machen – und dadurch nicht bei Marx als dem Säulenheiligen einer allgemeingültigen Wahrheit stehen zu bleiben.¹² Dessen historischen Beschreibungen zugeneigt, die sowohl kritische wie auch progressive Betrachtung seiner Zeit waren, lehnt Foucault Marx' prophetische Schlussfolgerungen, die »fast alle falsch waren«¹³, strikt ab. Wie schon in seiner Kritik an Hegel, sieht Foucault auch bei Marx einen Totalitätsanspruch am Werk, nach dem die ökonomische Sphäre mitsamt den in ihr vorherrschenden Produktionsverhältnissen als grundlegende Struktur von sowohl materieller Realität wie auch Diskurssphäre verstanden werden. Für Foucault stellt das jedoch eine Annahme dar, die am Ende nicht einzulösen ist.¹⁴ Denn auch die Ökonomie, so muss Foucaults Kritik ergänzt werden,

11 Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 31.

12 Foucault schreibt: »Zuerst ist Marx [...] eine historische Existenz und, so gesehen, nur ein Antlitz mit derselben Geschichtlichkeit wie andere historische Existenzen. Dieses Antlitz von Marx gehört klarerweise zum 19. Jahrhundert.« (Foucault, Michel: »Methodologie zur Erkenntnis der Welt: Wie man sich vom Marxismus befreien kann (Gespräch)«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 748–775, hier S. 756)

13 Ebd., S. 768.

14 Vgl. Pillen, Angelika: »G.W.F. Hegel und Karl Marx«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 169–172, hier S. 172. Alex Demirovic betont in diesem Zusammenhang, dass es Foucault um den Versuch ginge, gegen die Idee einer Natürlichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse vorzugehen, die Marx impliziere: »Dort, wo Marx als natürlich erscheinende, wie naturgesetzlich gegebene Phänomene durch Begriffe als gesellschaftliche Verhältnisse bestimmt, unter denen Menschen frei handeln, die sie als solche aber nicht gewählt haben und die deswegen immer noch Naturgeschichte sind – eben dort geht die Anstrengung Foucaults dahin, Machtbeziehungen erkennbar werden zu lassen.« (Demirovic, Alex: »Das Wahr-Sagen des Marxismus: Foucault und Marx«. In: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 38, 2 (2008), S. 179–201, hier S. 190) Auch Deleuze betont in seiner Beschäftigung mit Foucaults historischen Dispositiven die stetige Notwendigkeit einer kritischen Lektüre der Macht und ihrer Strukturen: »Denn das Universale erklärt nichts; es ist selbst das, was erklärt werden muß.« (Deleuze, Gilles: »Was ist ein Dispositiv?«. In: Ewald, François; Waldenfelds, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 153–162, hier S. 157)

ist durchdrungen von vielfältigen Machtstrukturen – und damit Veränderungen ausgesetzt, die sie wie andere Bereiche des menschlichen Lebens betreffen. Folglich kann für Foucault der Marxismus nicht funktionieren, ist er doch theoretisch und ideologisch zu sehr mit der Zeit von Marx selbst verknüpft,¹⁵ in der er »als Ausdruck einer politischen Partei fungiert hat«¹⁶.

Angelika Pillen weist schließlich darauf hin, dass Foucault im Kontext seiner eigenen Machtmodellierung nur wenig von der Idee hielt, Freiheit durch Versöhnung zu erlangen, wie es bei Marx in der Tradition Hegels prominent vertreten wird. Für Foucault stellt eine so gewonnene Freiheit im Gegenteil den Ausdruck einer Gefangenschaft dar, denn statt stärker und mobiler zu werden, komme Freiheit im Moment der Versöhnung vielmehr zum Stillstand.¹⁷ In Foucaults Schriften lassen sich immer wieder derart explizite und implizite Stellen finden, die die Beobachtungen von Marx als Ausgangspunkt nehmen, mit diesen aber brechen, indem ihnen neue historische Beobachtungen der Macht hinzugefügt werden.¹⁸ Beide sprechen folglich in vielfältiger Weise über den Kapitalismus und seine Beziehung zu den Menschen, doch ihre Auslegungen können stellenweise nicht verschiedener sein.

Foucaults Überlegungen gehen stets mit einem starken Interesse an den Auswirkungen historischer Erscheinungsweisen von Macht für die Menschen einher. Im Manuskript seiner Vorlesung vom 14. Januar 1976 am Collège de France schreibt er zur Frage der Durchdringung von Macht und Subjektivität im Konnex der Dispositive entsprechend:

Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation [= das Dispositiv, FTG]. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewußte Zielscheibe dieser Macht, sie

15 »In der Tiefe des abendländischen Wissens hat der Marxismus keinen wirklichen Einschnitt erbracht [...]. Der Marxismus ruht im Denken des neunzehnten Jahrhunderts wie ein Fisch im Wasser. Das heißt: überall sonst hört er auf zu atmen.« (Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 320)

16 Foucault, »Methodologie zur Erkenntnis der Welt«, S. 757.

17 Vgl. Pillen, »G.W.F. Hegel und Karl Marx«, S. 172. Alex Demirovic sieht Foucaults Zweifel an Marx' Erwartung bzw. Hoffnung in dieser Frage vor allem durch die eigene Auseinandersetzung mit den Prozessen und Effekten der Biomacht begründet: »Foucault, der für die Erzeugung des Menschen durch den Menschen in aller Freiheit plädiert, scheint [...] die Sorge zu haben, dass eine neue Form der Macht, die Bio-Macht, die Möglichkeit des neuen Menschen selbst blockieren könnte, indem sie das Leben in die Hand nimmt, um es »zu kontrollieren und im gesamten zu regulieren««. (Demirovic, »Das Wahr-Sagen des Marxismus«, S. 187)

18 Foucaults »Kritik« an Marx kann auch im Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit der Funktion eines Autors im Diskurs gesehen werden wenn er schreibt: »Marx, der existiert für mich nicht. Ich meine damit diese Art Größe, die man rund um einen Eigennamen aufgebaut hat, und die sich mal auf ein bestimmtes Individuum, mal auf die Totalität dessen, was es geschrieben hat, mal auf einen gewaltigen Geschichtsprozess bezieht, der von ihm ausgeht.« (Foucault, Michel: »Fragen an Michel Foucault zur Geographie (Gespräch)«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 38–54, hier S. 52. Siehe außerdem Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?« In: Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 7–31)

sind stets ihre Verbindungselemente. Mit anderen Worten: die Macht wird nicht auf die Individuen angewandt, sie geht durch sie hindurch.¹⁹

Der Kapitalismus als ein spezifischer Typus von Macht tangiert daher nicht nur verschiedene Bereiche des Lebens. Er durchdringt mit Foucault vielmehr selbiges und schreibt sich damit nicht nur der Umwelt des Menschen, sondern ihm selber unmittelbar ein. Dispositive im Allgemeinen und die Dispositive des Kapitalismus im Besonderen sind mit Foucault gelesen immer auch Orte und Netzwerke, in und an denen Macht in eine Beziehung mit Subjekten gerät. Im Moment dieser Interaktion erhalten die unterschiedlichen Dispositivstrukturen eine Ebene der Sichtbarkeit, die an den Subjekten des Kapitalismus selbst ablesbar wird. Wesentlich erscheint dabei, dass jedes Subjekt, das in die einzelnen Dispositive des Kapitalismus eingebunden ist, in einem wechselseitigen Austausch mit ihnen steht, d.h. nicht nur angesprochen wird, sondern sie auch diskursiv adressiert. Der Austausch mit der Macht manifestiert sich im Kapitalismus besonders in den Handlungen und Gegenständen des Alltags. Das wurde zuvor schon herausgearbeitet. Nachfolgend soll nun die Fortführung des Dispositivkonzepts bei Gilles Deleuze genauer betrachtet werden. In seiner Auslegung von Foucaults Theorie wird in besonderer Weise das Potenzial einer Sichtbarkeitsproduktion durch Dispositive betont.

2.2 Wunschmaschinen und Lichtlinien (Deleuze)

»Foucault ist dem zeitgenössischen Kino außerordentlich nah«²⁰, konstatiert Gilles Deleuze in einem kleinen Büchlein über das Werk seines verstorbenen Freundes Michel Foucault. Dies ist nicht nur als Hinweis auf ein kulturelles Interesse Foucaults am Medium des Films zu verstehen. Auch in seinen Überlegungen und Beschreibungen zu den historischen Formationen des Sichtbaren und des Sagbaren, der Überwachung und der Kontrolle sowie in seinen Ausführungen zu verschiedenen Dispositiven der Macht wird diese von Deleuze attestierte und von begeisterter Sympathie getragene Nähe Foucaults ebenso theoretisch ersichtlich.²¹ Wenn Deleuze mit Foucault über die

19 Foucault, Michel: »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin. Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 75–95, hier S. 82. Neuere, jeweils aber unterschiedliche Übersetzungen des Textes findet sich in den Schriften. Band III sowie in *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*, die jedoch den Verweis auf das Dispositiv als umgebende, zugleich aber auch hervorbringende Netzstruktur nicht auf gleiche Weise deutlich werden lassen (vgl. Foucault, Michel: »Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 231–250, hier S. 238 sowie Foucault, Michel: »Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 37–57, hier S. 44–45).

20 Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 94.

21 Vgl. zu seiner Rolle als Filmzuschauer Foucaults kleine Rezension zu Pier Paolo Pasolinis GASTMAHL DER LIEBE (COMIZI D'AMORE, IT 1964) in der er über den Filmbeginn schreibt: »Pasolini als Interviewer bleibt undeutlich: Pasolini als Cineast schaut mit allen seinen Ohren.« (Foucault, Michel: »Die grauen Morgen der Toleranz«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III*.

Strukturen und Bedeutungen von Dispositiven nachdenkt, dann kann in seinen Annahmen und Schlussfolgerungen fortwährend auch das Mediale des Films mitgedacht werden, das sich immer wieder in den Metaphern und Bildern seiner Theorie andeutet. Es erscheint nicht nur zum Zweck einer metaphorischen Beschreibung, sondern wird zu einem konkreten Ort, an dem die Dispositive des Kapitalismus zu einer diskursiv-sensuellen Sichtbarkeit gelangen können. Im Folgenden soll es daher besonders um Fragen von Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten im Dispositiv gehen. Als ›fantastische Produktionsmaschinen‹ bringen Dispositive beide Bereiche stets hervor. Dazu werden zunächst kurze Querverbindungen zu Deleuzes Konzept der Wunschmaschine nachgezeichnet, die eine Maschine der imaginären Produktion darstellt. Daraufhin soll es um die Skizzierung der Sichtbarkeitsproduktion in Deleuzes Sprechen über Dispositive gehen, bevor das Fantastische als ein Scharnier zwischen Dispositiv, Kapitalismus und filmischem Medium abschließend betrachtet wird.

In Deleuzes Beschreibungen der foucaultschen Dispositive, die vielmehr eine Weiterentwicklung darstellen, zeichnen sie sich in besonderer Weise durch die Eigenschaft aus, Dinge und Ideen zu visualisieren: Die Dispositive sind für Deleuze Techniken der Sichtbarmachung im wörtlichen Sinne. Sie rücken in der Analyse audiovisueller Medienartefakte entsprechend die Frage einer medialen *Sichtbarkeit durch Bildlichkeit* in den Mittelpunkt.

Für Deleuze funktionieren Dispositive allgemein als gesellschaftliche und kulturelle Maschinen, die weniger in einem konkreten bzw. technologischen, sondern vielmehr in einem abstrakten und philosophischen Sinne operieren, »um sehen zu machen oder sehen zu lassen, [...] um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen.«²² Das ›Sehen‹ und ›Sprechen-Lassen‹ sowie ihr ›Machen‹, d.h. die Produktion von Sichtbarkeit und Sagbarkeit stellen für Deleuze die sinnlichen Möglichkeiten der Dispositive vermittels ihrer Elemente dar. Dass dabei gerade die Beziehung zu ihren negativen ›Spiegelbildern‹, dem Nicht-Sichtbaren sowie dem Nicht-Sagbaren, konstitutiv ist, darf nicht unberücksichtigt bleiben. Beide Bereiche bedingen sich gegenseitig, indem sie in einem permanenten Austausch stehen.²³ Wie schon Foucault vor ihm, so unterscheidet auch Deleuze zwischen Sichtbarem und Sagbarem. Getreu dem Tractatus 4.1212 von Ludwig Wittgenstein, »Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden«²⁴, schreibt Mirjam Schaub dem Sichtbaren bei Deleuze deshalb eine genuine Unsagbarkeit zu: Nicht das Bild spricht, sondern über es wird gesprochen. Doch das Sprechen kann nie vollends die Visualität des Bildes, seinen Bedeutungsüberschuss adäquat wiedergeben.²⁵

1976-1979. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 354–356, hier S. 355)

22 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, S. 154.

23 Vgl. Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003, S. 12.

24 Wittgenstein, Ludwig: »Tractatus logico-philosophicus«. In: Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe. Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 7–85, hier S. 34; Herv. i. O.

25 Wörtlich heißt es: »Ein Bild spricht nicht. Wohl aber gibt es Anlaß zum Sprechen, Anlaß zu Interpretationen, die immer zurückbleiben hinter der Bedeutungsüberschüssigkeit von Bildern. Diese Bedeutungsüberschüssigkeit ist der zeitlichen Struktur von Bildern geschuldet: der Simultaneität verschiedener Zeitlichkeiten in ein- und demselben Bild, die wir nicht zugleich erfassen können.« (Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 11)

Das Kino wird deshalb zu einem produktiven Ort, an dem eine Reflexionen der bildlichen Unsagbarkeit im Moment dispositiver Sichtbarmachung vollzogen werden kann. Die Vorstellung von ihm als einer abstrakten Maschine, die nicht nur Wissen, sondern auch Wahrnehmungsweisen hervorbringt, während sie nicht mit einem technisch-materiellen Objekt physischer Arbeit verwechselt werden darf, findet sich schon in der Zusammenarbeit zwischen Deleuze und Félix Guattari.

In ihrem gemeinsamen Text »Programmatische Bilanz für Wunschmaschinen« schreiben Deleuze und Guattari zu den kulturellen Modi abstrakter Maschinen: »Die künstlerische und literarische Imagination entwirft zahlreiche absurde Wunschmaschinen: durch Unbestimmtheit des Antriebs [...], durch physikalische Unmöglichkeit einer Organisation der arbeitenden Teile, durch logische Unmöglichkeit des Übersetzungsmechanismus.«²⁶ Die Maschine-als-Wunschmaschine erscheint im Konnex von Ästhetik, Kunst und Medien als eine »Wahrscheinlichkeit des weniger Wahrscheinlichen«²⁷, eine Quelle der Variation und Abstraktion, die einen Bruch mit dem Realen, dem Bestehenden und dem Faktischen markiert. Deleuze und Guattari weisen damit auf die Produktivität der Maschinenkonzeption für eine gezielte Arbeit an ästhetisch-kulturellen Gegenständen hin; mehr noch geht es aber darum, in den Produkten der Imagination selbst das Maschinelle als eine »logische Unmöglichkeit« zu entdecken. Damit meinen sie Momente der Störung des bislang Erwartbaren: Es geht sowohl um Provokation wie auch um ein Spiel mit ihm. Die ästhetischen sowie narrativen Möglichkeiten des Films lassen in den Verhandlungen kapitalistischer Wirklichkeiten ein vergleichbares Untersuchungspotenzial erkennen. Indem die kapitalistischen Dispositive im Film zu ästhetischen Produktionsmaschinen werden, stellen sie die wahrnehmbaren Ausdrucks- und Denkweisen einer kapitalistischen Sichtbar- und Sagbarkeit dar. Filme über den Kapitalismus sind demnach mit der Aufgabe konfrontiert, die medialen Möglichkeiten der Imagination und Aushandlung von kapitalistischen Dispositivstrukturen permanent auszuloten und sie in der Konsequenz als ästhetische Wunschmaschinen zu betrachten.

In diesem Kontext sind Deleuzes Ausführungen zu den foucaultschen Dispositiven zu verorten. Es geht um die Produktion einer im Alltag ansonsten unmöglich erscheinenden Sicht- und Sagbarkeit von Dingen. Das Dispositiv wird für Deleuze zu einer Maschine von Sichtbar- und Sagbarkeiten, weil es die Netzstruktur, die das Dispositiv

26 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: »Programmatische Bilanz für Wunschmaschinen«. In: Engell, Lorenz (u.a.) (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 421–425, hier S. 421. Mario Wimmer hebt den besonderen Einfluss von Foucault und Lacan auf das Wunschmaschinenkonzept im Zeichen des Kapitalismus hervor: »Am Leitfaden von Foucaults Dispositiv- und Jacques Lacans psychoanalytischen Maschinenbegriff haben Gilles Deleuze und Felix Guattari eine Analyse von »Wunschmaschinen« des Kapitalismus entwickelt. Dort wird Dispositiv als Apparat aufgefasst, der nicht vornehmlich technisch definiert ist« (Wimmer, Mario: »Dispositiv«. In: Frietsch, Ute; Rogge, Jörg (Hg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript 2013, S. 123–128, hier S. 124). In ihrem Buch *Anti-Ödipus* führen Deleuze und Guattari die Überlegungen zur Wunschmaschine als einer Alternative zum Unterbewusstsein der freudschen Psychoanalyse im Kontext des Kapitalismus fort (vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974).

27 Deleuze/Guattari, »Programmatische Bilanz für Wunschmaschinen«, S. 423.

zwischen seinen Elementen spannt, ermöglicht. Ohne eine solche Netzstruktur ist das Dispositiv »ein Durcheinander, ein multilineares Ensemble. Es ist zusammengesetzt aus Linien verschiedener Natur.«²⁸ Getreu der ebenso mit Guattari zusammen entwickelten Idee des Rhizoms stellt das Dispositivnetz folglich eine gleichermaßen rhizomatische, damit hierarchielose Struktur dar. Ihre Linien umkreisen kein festgeschriebenes System und sie beschreiben auch kein ebensolches. Sie werden zum Ausdruck von Prozessen, die sich permanent vollziehen, deren Entwicklung aber einen bisweilen scheinbar arbiträren Charakter besitzen. Deleuze spricht von einem stetigen Ungleichgewicht, das im Dispositiv vorherrscht.²⁹ Auch Foucault weist in seinen zuvor zitierten Definitionen auf die Flexibilität der dispositiven Strukturen und Elemente hin. Für Deleuze stellen die Dispositive bei Foucault so bereits abstrakte Gebilde dar, die sich trotz der augenscheinlichen Konkretheit ihrer Entstehungsbedingungen in einem stetigen Fluss befinden.

Zurück bei der Idee vom Dispositiv als einem visuellen, damit auch medial lesbaren Netzwerk schreibt Deleuze weiter, dass dispositive Sichtbarkeit nicht bedeute, dass schon existierende Objekte erst im Licht des Dispositivs enthüllt würden; im Gegenteil meine er mit der dispositiven Sichtbarkeit »Lichtlinien [...], die variable, von diesem oder jenem Dispositiv nicht zu trennende Figuren bilden.«³⁰ Hierin findet sich ein weiteres Mal die Idee des Dispositivs als einer Produktionsmaschine. Erst durch sie ist es möglich, eine genuine, sich stetig anpassende Form der Sichtbarkeit von Kräften und Verhältnissen hervorzubringen. Für die Untersuchungen von kapitalistischen Dispositivstrukturen im Film ist das bedeutend. In Deleuzes Beschreibung findet sich nämlich, übertragen auf den filmischen Kontext, die Aufforderung, visuelle Abstraktionen, Bildvariationen, filmische Metaphern³¹ und andere Störungen der gewöhnlichen Sichtbarkeit, d.h. auch das Spiel mit Sehgewohnheiten sowie narrativen Erwartungen als Ausdrucksweisen und damit eben Sichtbarkeiten kapitalistischer Dispositivstrukturen im Film zu lesen. Es geht ihm letztlich um die Varianz von Dispositiven.

Denkt man nun an das Optisch-Unbewusste bei Benjamin als Eigenschaft des Filmmediums zurück, der alltäglichen Wahrnehmung verborgene Dinge in eine visuelle und somatisch-affektive Sichtbarkeit zu bringen, werden Deleuzes folgende Überlegungen als Aktualisierungen dieser Vorstellung lesbar: »Jedes Dispositiv hat seine Lichtordnung – die Art und Weise, in der dieses fällt, sich verschluckt oder sich verbreitet und so das Sichtbare und das Unsichtbare verteilt und das Objekt entstehen oder verschwinden lässt, welches ohne dieses Licht nicht existiert.« Es deutet sich an, dass die Sichtbarkeiten der Dispositive zwischen einem historisch abhängigen Bewusstsein und Unbewusstsein oszillieren. Auch ihre Bildlichkeit in einem spezifischen Gegenstand, Me-

28 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, S. 154.

29 Vgl. ebd. Siehe zum Rhizom wiederum Deleuze/Guattari, *Rhizom* und leicht überarbeitet Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 11–42.

30 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, S. 154.

31 Zur Metapher des Kapitals sagt auch Kluge mit der deutlichen Vorahnung der kapitalistischen Dispositivnetz- und -strukturen: »Eine Metapher ist die Herstellung eines Netzes an Vorstellungen. [...] Metaphern vereinigen Tatsachen zu einem Korallenriff.« (Kluge, Alexander; Stollmann, Rainer: *Ferngespräche. Über Eisenstein, Marx, das Kapital, die Liebe und die Macht der zärtlichen Kraft*. Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 19)

dium und Zusammenhang muss als kontingentes Phänomen gelesen werden, das in historisch-kulturellen Dimensionen zahlreiche Variationen aufweist. Das ist davon abhängig, auf welchen Um- bzw. Notstand es zu antworten hat. François Ewald merkt zur strukturellen Unsichtbarkeit der Dispositive, die im Sprechen über ihre Sichtbarkeitsproduktion als Kehrseite immer implizit ist, an, dass sie nicht die Folge ihrer eigenen Natur sei. Vielmehr stelle sie das Ergebnis eines differenzierten und komplexen, diskursiven Prozesses der Verschleierung und Naturalisierung dar.³² Das moderne Überwachungsdispositiv wäre ein Beispiel, in dem dieses (Un-)Bewusstsein – und damit die (Un-)Sichtbarkeit – von Dispositivselementen im öffentlichen Raum als zeitgebundene Existenzen zu erkennen sind.³³

Auch Deleuze benutzt das Überwachungsdispositiv, um das Modell der Sichtbarkeitsproduktion und des Maschinellen in Dispositiven zu erklären. Dabei bedient er sich des foucaultschen Beispiels des Panoptismus im Gefängnis. Foucault hat Jeremy Bentham's Panopticon nicht nur selbst als eine architektonische Maschine beschrieben, sondern es zugleich als das »Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus«³⁴ bezeichnet. Die Zusammenführung von Funktion (Macht) und Materie (Architektur) im Diagrammkonzept wird daraufhin von Deleuze um den wichtigen Aspekt der Sichtbarkeits- und Aussagenproduktion ergänzt. Er schreibt:

Das *Diagramm* ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie, koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine. Indem sie sich durch informelle Funktionen und Materien definiert, ignoriert sie jede Formunterscheidung zwischen einem Inhalt und einem Ausdruck, zwischen einer diskursiven Formation und einer nicht-diskursiven Formation. Es ist eine beinahe stumme und blinde Maschine, obgleich sie es ja ist, die zum Sehen und Sprechen bringt.³⁵

Das Diagramm kann demnach eindeutig als eine konzeptuelle Variante des Dispositivs gelesen werden. Das zeigt sich auch in Deleuzes Beschreibungen der Gefängnisarchitektur in *Foucault*, die sprachlich kongruent mit der Lichtlinienkonzeption des Dispositivs

32 Vgl. Ewald, François: »Einleitung. Foucault – Ein vagabundierendes Denken«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 7–20, hier S. 10.

33 Im Alltag großstädtischer Architektur mittlerweile unerkannt, da allzu bekannt, zeigt sich gerade an den medialen Schnittstellen, mit Foucault auch Knotenpunkten, von gegenwärtigen Überwachungstechnologien wie CCTV-Kameras unweigerlich die Netzstruktur des Dispositivs. Das Gesamtbild einer Überwachung besteht z.B. am Ort ihrer Ausübung aus einem Zusammenspiel diverser Einzelelemente: Einzelmonitore und -medien, die über-, neben- und untereinander positioniert sind, bilden das Netz der Kontrolle. Das Beispiel der geordneten, visualisierenden Monitore im modernen Überwachungsdispositiv, die einen vermeintlich globalen und objektiven Zugriff auf eine medial vermittelte Welt außerhalb des Kontrollraums ermöglichen, verdeutlicht weiterhin, dass das Dispositiv ein Netz von Sichtbarkeiten (das heißt hier: der Bildwerdung durch die Monitore) ist. Dispositive und Medien sind im Moment der Sichtbarwerdung eng verschaltet (vgl. zur Verschaltung von räumlicher Organisation, Videoüberwachung und Monitoring auch Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, dort insbesondere Kapitel 5 »Der Kontrollraum als Ort überwachender Praxis« (S. 143–226); außerdem der Schwerpunkt »Überwachung und Kontrolle« der *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 13 (2015)).

34 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 264.

35 Deleuze, *Foucault*, S. 52; Herv. i. O.

tivs bei ihm ist. Schlagworte der Opazität und Transparenz, die in den Beschreibungen fallen,³⁶ spielen auch in Deleuzes Auseinandersetzungen mit dem Kino und seinen Bildern eine Rolle.³⁷ Sie zeigen noch einmal die grundlegende Verwandtschaft für Deleuze zwischen dem Dispositivkonzept auf der einen und dem Kino bzw. dem Film auf der anderen Seite auf.

»Es sind also weder Subjekte noch Objekte, sondern Ordnungen, die es für das Sichtbare und für das Aussagbare zu definieren gilt – mit ihren Abweichungen, ihren Transformationen und ihren Mutationen«³⁸, lautet das programmatische Zwischenfazit von Deleuze in Bezug auf die Untersuchung von Dispositiven. Dabei muss neben den Ebenen der Sichtbarkeiten und der Aussagen nicht zuletzt ein weiterer, gerade für das Gesamtwerk von Foucault wesentlicher Bereich berücksichtigt werden, nämlich die Frage der Macht: »Unsichtbar und unsagbar ist sie eng mit anderen vermischt und kann doch entmischt werden.«³⁹ Eine Untersuchung von filmimmanenten Dispositiven des Kapitalismus kann folglich mit Deleuze als ein Verfahren verstanden werden, das die ästhetisch-narrativen Sichtbarkeiten desselben untersuchen möchte, so wie sie das filmische Medium als ein diskursives Wissen konstruiert. Der wesentliche Punkt von Deleuze liegt darin, dass die Dispositive eng mit Medien verbunden sind, wenn beide als produktive Techniken und ›Maschinen‹ von Wahrnehmungen verstanden werden.

2.3 Ordnungen des Fantastischen

Für den modernen Kapitalismus konstatiert Fernand Braudel eine Steigerung seiner Wirkungen und Erscheinungen in Bereiche des Fantastischen.⁴⁰ Die von ihm daraufhin nicht weiter bestimmte Zusammenführung von Kapitalismus und Fantastik ist gerade für das vorliegende Forschungsinteresse produktiv, die Dispositive des Kapitalismus als (filmisch-)mediale Netze seiner Sichtbarkeit zu betrachten. Diese Setzung betont, dass mit der Entwicklung des modernen Kapitalismus gleichzeitig eine Transformation seiner Dispositivstrukturen zu Orten der Sichtbarkeit einhergeht, die als Imaginationen einen Ausdruck im Fantastischen finden.

Zunächst setzt das Fantastische grundsätzlich eine Grenzüberschreitung voraus, die mit der (Re-)Modellierung von Realitätskonzepten korreliert.⁴¹ Im Kontext der Mo-

36 In der Auseinandersetzung mit *Überwachen und Strafen* heißt es: »Wenn beispielsweise die Architekturen Sichtbarkeiten sind, Orte der Sichtbarkeit, so deshalb, weil sie nicht nur Steinformen sind, das heißt Anordnungen von Dingen und Verbindungen von Qualitäten, sondern zunächst Formen des Lichts, die Helligkeit und Dunkelheit verteilen, das Opake und das Transparente, das Gesehene und das Ungesehene usw.« (Ebd., S. 82)

37 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.

38 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv«, S. 154.

39 Ebd., S. 155.

40 Er schreibt: »[D]er Kapitalismus von heute hat auf *phantastische* Weise seinen Umfang und seine Proportionen verändert. Er hat sich damit den ebenfalls *phantastisch* ausgeweiteten Tauschbeziehungen und Finanzressourcen angepasst.« (Braudel, *Die Dynamik des Kapitalismus*, S. 97; Herv. FTG)

41 Vgl. Krah, Hans; Wünsch, Marianne: »Phantastisch/Phantastik«. In: Barck, Karlheinz (u.a.) (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien – Populär*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 798–814, hier S. 798.

derne und insbesondere der Postmoderne ist das Fantastische dabei eng gekoppelt an die Entwicklung der Medien und Medienkultur. Sie bedingen weniger eine für das fantastische Empfinden genuin klassische Grenzüberschreitung als vielmehr eine Grenzauflösung bzw. Grenznivellierung, indem die mediale Simulation und Fiktion zu Phänomenen des Alltags werden.⁴² Ein fantastischer Kapitalismus der Gegenwart muss somit als ein medial produziertes wie auch medial wirkendes Phänomen gelesen werden. Er ist damit – inklusive seiner Dispositive – nicht mehr weit von Deleuzes Idee einer abstrakten Wunschmaschine entfernt. Beiden geht es um die Transgression von Wirklichkeit, von Realitäts- und Wahrnehmungskonzepten durch Prozesse der Imagination: finanzwirtschaftlich auf der einen, künstlerisch und medial auf der anderen Seite. Besonders die audiovisuellen und narrativen Medien können diese Überschreitung gesondert zum Ausdruck bringen.⁴³

Wie schon das Dispositiv in der Definition Foucaults, so erscheint auch das Fantastische in seiner historischen Diskursbestimmung als ein Indikator für Krisensituationen und damit für (Neu-)Verhandlungen der Verhältnisse zwischen Individuen und ihren Gesellschaften.⁴⁴ Gerade Transgressionen durch Medien sowie in Medien, d.h. in medialen Werken des Fantastischen bieten die Möglichkeit, die kulturell und gesellschaftlich kontingenten Brüche einer Zeit deutlich zu machen.⁴⁵ Dementsprechend sind auch die von Deleuze diagnostizierten Richtungsänderungen der dispositiven Lichtlinien als Zeichen für Veränderungen bzw. Notstände einer Zeit zu lesen. Die Dispositive als fantastische Maschinen zu lesen, betont nicht nur die Produktivität ihrer Kennzeichnungs- und Beschreibungsfunktionen. Es fordert ebenso dazu auf, in medialen Produktionen die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der Transgression in den Blick zu nehmen, um so vorhandene Sichtbarkeiten eines zuvor vermeintlich Unsichtbaren zu erkennen. Schon Deleuze deutet das an:

Die Dispositive sind also zusammengesetzt aus Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräftelinien, Subjektivierungslinien, Riß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen und von denen die einen die anderen wiedergeben oder durch Variationen oder sogar durch Mutationen in der Verkettung wieder andere erzeugen.⁴⁶

Um das Dispositiv in dieser Verschachtelung und permanenten Transformation zu entwirren und zu analysieren, schlägt Deleuze letztlich einen sehr visuellen Untersuchungsakt vor, nämlich den der Kartografie.⁴⁷ Für die Arbeit an den Dispositiven des gegenwärtigen Kapitalismus scheinen somit die audiovisuellen und narrativen

42 Bei Krah und Wünsch heißt es: »Zur Aufhebung der Grenzen trägt also die Medialisierung der Welt bei, die, insbesondere durch die neuen Medien, zu einer prinzipiellen Virtualisierung und alltäglich gewordenen Simulationserfahrung führt.« (Ebd.)

43 Vgl. ebd., S. 801–804.

44 Vgl. ebd., S. 799.

45 Krah und Wünsch konstatieren: »Insofern das Phantastische als »textuelles« Phänomen an das Denksystem gebunden ist, können sich Aussagen über das Phantastische jeweils nur auf den zugrundeliegenden Kulturkreis beziehen. Sie sind somit [...] temporal nicht zu verabsolutieren und jederzeit revidierbar.« (Ebd.)

46 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, S. 157.

47 Vgl. ebd., S. 153.

Medien prädestiniert zu sein, stellen sie doch selbst immer wieder ›visuelle Karten‹ für ihr Publikum her. Und doch, so schränkt Deleuze ein, kann man auch auf diese Weise niemals zu einem abschließenden Ergebnis kommen. Die anhaltenden Veränderungen und stetig fortlaufenden Dispositivlinien durchkreuzen beständig bestehende Umgrenzungen und führen so zu immer neuen Ausgestaltungen und Verhandlungen.⁴⁸ Genau darin liegt die Kraft eines Dispositivs: »Jedes Dispositiv wird so durch seinen Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität definiert, womit gleichzeitig seine Fähigkeit bezeichnet ist, sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten«⁴⁹. Der Film bietet die Möglichkeit, dieses Kreativitätspotenzial fortwährend aufzuzeigen. Entsprechend soll nun anhand von Giorgio Agambens Dispositivitätstheorie der Fokus noch einmal stärker auf die Frage des Medialen in diesem Zusammenhang gelegt werden.

2.4 Alltägliche Dispositive und mediale Subjektkonstruktionen (Agamben)

Immer wieder wird in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Foucault betont, dass auch die Wirkung von Dispositiven die grundlegenden Bereiche des menschlichen Alltagslebens berühren.⁵⁰ Wenn ich zuvor kurz angemerkt habe, dass die Konstitution einer Subjektidentität abhängig von der kapitalistischen Umwelt ist, die sie umgibt, so muss diese Abhängigkeit nachfolgend als ein Austausch präzisiert werden, der in den Dispositivnetzen des Kapitalismus stattfindet. In ihnen operieren verschiedene Formen von Wissen und Macht, die die wirksamen Bedingungen von Subjektivität in Zeiten des Kapitalismus darstellen. Ausgehend von Deleuzes Beschreibungen des Dispositivs als einer Maschine der Sichtbarmachung und Sichtbarkeit soll es nun um die Frage gehen, inwiefern Subjektkonstitution, Subjektivierungsweisen und moderner Kapitalismus mit ästhetischen wie auch künstlerischen Mediendispositiven des Alltags in einem Zusammenhang stehen. Davon ausgehend interessiert weiterhin, wie das ›Alltagsmedium‹ Film sowohl Wahrnehmungen als auch ein mediales Wissen von den Dispositiven des Kapitalismus in Bildern und Narrativen produzieren kann.

Das Dispositiv, so Giorgio Agamben in seiner Fortführung des foucaultschen Konzepts, ist ein *terminus technicus*, der trotz seines durch den Gebrauch intendierten Anwendungscharakters seltsam leer bleibe.⁵¹ Wie der Kapitalismus für Joseph Vogl, so

48 Vgl. ebd., S. 155.

49 Ebd., S. 159.

50 Vgl. Bührmann, Andrea D.; Schneider, Werner: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. 2. unveränderte Auflage. Bielefeld: transcript 2012; Dalman-Eken, Sibel; Klein, Anne; Tamayo Korte, Miguel; Waldschmidt, Anne: »Diskurs im Alltag – Alltag im Diskurs: Ein Beitrag zu einer empirisch begründeten Methodologie sozialwissenschaftlicher Diskursforschung«. In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 8, 2 (2007), Art. 15, <www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/251/554>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020 und Link, Jürgen: »Dispositiv und Interdiskurs. Mit Überlegungen zum Dreieck Foucault – Bourdieu – Luhmann«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf (Hg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 219–238.

51 Vgl. Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?* Berlin/Zürich: Diaphanes 2008, S. 7.

führt auch das Dispositiv für Agamben ein in Teilen gespenstischen Eigenleben.⁵² Aus diesem Grund versucht er sich an einer Fortschreibung des Konzeptes, die zu einer Konkretisierung desselben führen soll.

Die Bedeutung des Dispositivkonzepts für Foucaults Arbeiten habe, so Agamben, früher angesetzt als es das eigentliche Erscheinen des Begriffs in seinen Texten vermuten lasse. In Anlehnung an Jean Hyppolite, der in der Auseinandersetzung mit Hegels *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* den Begriff der Positivität geprägt hat, fänden sich bereits in Foucaults *Archäologie des Wissens* konzeptuelle Überlegungen unter derselben Bezeichnung Hyppolites, die an das Dispositiv erinnern – und wie dieses von Foucault nicht weiter konkretisiert werden.⁵³ Bei Hegel/Hyppolite umfasst die Positivität, die dort im religiösen Kontext erscheint, »die Gesamtheit der Glaubenssätze, Vorschriften und Riten, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt den Individuen von außen auferlegt sind.«⁵⁴ Historische Kontingenz, individuelle Interaktion sowie die Summe einzelner Elemente, die als Gesamtheit erscheint, werden in ihrem Zusammenkommen zum Kennzeichen der Verwandtschaft zwischen Positivität und Dispositiv. Beide Begriffe können in einer größeren Perspektive deshalb synonym und theoretisch kongruent gelesen werden. Davon ausgehend verweist für Agamben die Positivität/das Dispositiv – als Element des Historischen, das zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Kontext erschienen ist – auf ein allgemeines Problem, nämlich auf »das Verhältnis, in dem die Individuen als Lebewesen mit dem historischen Element [d.h. Dispositiv, FTG] stehen, wobei dieser Ausdruck die Gesamtheit der Institutionen, Subjektivierungsprozesse und Regeln, in denen sich die Machtverhältnisse konkretisieren, bezeichnet.«⁵⁵

In Foucaults Gebrauch der Positivität – und später auch des Dispositivs – sieht Agamben eine »Begriffsglobalisierung« am Werk, die für ihn dezidiert nicht auf eine einzelne, spezifische Machttechnologie bezogen werden dürfe.⁵⁶ Hiervon ausgehend unternimmt er den Versuch, das Dispositiv selbst zu definieren und es als verbindendes

52 Mit Bührmann und Schneider kann man wiederum das theoretische Umherwandern des Dispositivs in verschiedenen Disziplinen wie Kulturwissenschaft, Medienwissenschaft, Soziologie und Philosophie auch als eine »analytische Fruchtbarkeit dieses Begriffs« (Bührmann/Schneider, *Vom Diskurs zum Dispositiv*, S. 11) deuten.

53 Vgl. Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, S. 11. In Agambens Lesweise von Hyppolites Auseinandersetzung mit Hegel erscheint die Positivität bei Letzterem allein im Gebrauch einer positiven Religion, die sich von einer natürlichen abgrenze. Erst durch die Versöhnung von Positivität und Vernunft erscheine für Hegel die Differenz aufhebbar und ein besseres Leben möglich zu sein (vgl. ebd.). Dass Foucault an derartigen Vorstellungen einer Versöhnung nicht interessiert gewesen ist, wurde zuvor schon besprochen.

54 Ebd., S. 12.

55 Ebd., S. 14.

56 Ebd., S. 15. Agamben verweist außerdem auf eine Ambivalenz des Dispositiv-Begriffs, wenn es um die Frage seiner Singularität im Verhältnis zu einer allgemeineren, globaleren Bedeutung geht: »In Foucaults Strategie tritt dieser Ausdruck [Dispositiv, FTG] an die Stelle jener Begriffe, die er kritisch »die Universalien« (*les universaux*) nannte. Bekanntlich hat es Foucault immer abgelehnt, sich mit eben jenen allgemeinen Kategorien oder Vernunftwesen zu beschäftigen, die er als »Universalien« bezeichnet, wie der Staat, die Souveränität, das Gesetz, die Macht. Das bedeutet jedoch nicht, daß es in seinem Denken keine operativen Begriffe allgemeinerer Art gäbe. In der Foucaultschen Strategie nehmen die Dispositive eben genau die Stelle der Universalien ein: nicht einfach diese

Element zwischen heutigen Medientechnologien, ökonomischen Subjekten und dem Kapitalismus zu charakterisieren.

Agamben beginnt zunächst mit dem Begriff der Ökonomie, dem er sich aus seinem Interesse an einer theologischen Genealogie desselben nähert. In dieser sollte die Ökonomie die Problemstellung der Dreifaltigkeitslehre lösen, indem sie als vermittelndes Element im theologischen Diskurs zwischen einem einigen und einzigartigen Gott auf der einen und seiner Aufteilung in den Vater, Sohn und Heiligen Geist auf der anderen Seite fungiert.⁵⁷ Die Ökonomie in ihrer wortwörtlichen Übersetzung aus dem Altgriechischen als die Führung des Hauses ist somit im Kontext der Kirchenlehre als auch des Weltlichen, Alltäglichen zu lesen. Sie wurde zu einem Ort des praktischen Handelns, an dem erst die Dreifaltigkeit Gottes wirksam sein konnte. Schon Aristoteles betonte, so Agamben, dass die Ökonomie kein »epistemisches Paradigma« sei, sondern »eine Praxis, eine praktische Tätigkeit, die sich jeweils einem spezifischen Problem oder einer konkreten Situation konfrontiert sieht.«⁵⁸ Ökonomie ist in dieser Herleitung mit einem Praxisverständnis verbunden, das ich in der Verbindung des Kapitalismus mit den Bereichen der konkreten Alltagskultur sehe.

Durch die Herleitung des Ökonomiebegriffs aus der christlichen Dreifaltigkeitslehre und dessen Übertragung bzw. Übersetzung in das lateinische Wort *dispositio* gelangt Agamben zu einer ersten, eigenen Definition des Dispositivbegriffs:

Der Terminus Dispositiv bezeichnet also etwas, in dem und durch das ein reines [transzendentes, FTG] Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein realisiert wird. Deshalb schließen die Dispositive immer einen Subjektivierungsprozess ein, da sie ihr Subjekt selbst hervorbringen müssen.⁵⁹

Stärker und direkter als es Foucault in seiner Dispositivdefinition formuliert, betont Agamben ihre grundlegende Bedeutung für die Konstitution von Subjekten. Schaut man jedoch in seine Diskursstudien, so hat Foucault dort schon dezidiert auf einen solchen Konstitutionscharakter hingewiesen. In der *Archäologie des Wissens* schreibt er, dass jeder Diskurs seinen Gegenstand, von dem er spricht, erst selbst hervorbringe und bis zum Moment seiner Transformation, an dem dieser zu einem neuen Gegenstand werde, bearbeite.⁶⁰ Für Agamben trifft diese Wechselbeziehung zwischen dem Diskursgegenstand und dem ihm überlagerten, operativen Diskursnetz auch für das Dispositiv zu. Es kann so als eine Produktionsmaschine gelesen werden, die neben ihren diskursiven und nicht-diskursiven Elementen auch die Subjekte, die von ihr durchdrungen werden, hervorbringt. Wie fundamental diese Hervorbringungs- und Transformationskraft der Dispositive unter dem Einfluss des modernen Kapitalismus sein kann, zeigen Foucaults bereits erwähnte Untersuchungen zum Sexualitätsdispositiv sowie zur Kategorie der »Bevölkerung« auf.

oder jene Polizeimaßnahme, diese oder jene Machttechnologie, jedoch ebensowenig eine durch Abstraktion gewonnene Allgemeinheit.« (Ebd.; Herv. i. O.)

57 Ebd., S. 19–20.

58 Ebd., S. 19.

59 Ebd., S. 23–24.

60 Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 50.

Agamben bleibt bei dieser Definition jedoch nicht stehen. Er geht weiter und fragt, wie sich das Dispositiv auf die Subjekte in ihrem (alltäglichen) Leben auswirkt: »Als Dispositiv bezeichne ich alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.«⁶¹ Ganz in Tradition seines Werkes *Homo sacer*⁶² sind es für Agamben die Merkmale moderner Biomacht und Biopolitik, die er in den mittelbaren und unmittelbaren Wirkungen des Dispositivs sieht – und die Foucault noch nicht im gegenwärtigen Ausmaß begreifen konnte. Das Dispositiv macht sich ihre Prozesse zu eigen, während es gleichzeitig ein Instrument derselben darstellt. Beide Seiten stehen in einem fortwährenden Austausch.

Wie radikal Agamben den Einfluss der Dispositive auf die Lebewesen in und durch ihre Alltagskultur sieht, wird an seiner nachfolgenden Ausweitung des Dispositivbegriffs deutlich. Er bezieht dafür Bereiche ein, die Foucault in seiner klassischen Machtanalyse nicht genauer betrachtet hat, nicht kennen konnte oder unter anderen Gesichtspunkten untersucht hat:

Federhalter, die Schrift, die Literatur, die Philosophie, die Landwirtschaft, die Zigarette, die Schifffahrt, die Computer, die Mobiltelefone und – warum nicht – die Sprache selbst, die das vielleicht älteste Dispositiv ist, von dem sich vor Abertausenden von Jahren ein Primat – wahrscheinlich ohne sich über die ihm daraus wachsenden Konsequenzen im klaren gewesen zu sein – allzu leichtfertig hatte gefangennehmen lassen.⁶³

Es geht Agamben in der Erweiterung des Konzepts um Gegenstände und Gegenstandsbereiche der Produktion, die vorwiegend kultureller, technischer und medialer Natur sind. Deleuze würde sie teilweise als Wunschmaschinen bezeichnen. In Abgrenzung zur deleuzeschen Definition des Dispositivs betont Agamben jedoch die auffällige Beziehung zwischen Dispositiven und Medien, der er einen repressiven Modus zuschreibt. Dispositive können nicht nur als Medien und Maschinen der Sichtbarmachung wie bei Deleuze gelesen werden, sondern Medien müssen, so die Betonung Agambens, ebenso als Dispositive betrachtet werden, die ihre Nutzer*innen subjektivieren, d.h. ihnen bestimmte Identitäts- und Rollenkonzepte zuschreiben. Das Filmmedium ist als Produzent einer diskursiven Dispositivsichtbarkeit, d.h. von Dispositiven, die filmisch-diegetisch operieren, ebenfalls an der Konstruktion von Subjekten und Identitäten im Kapitalismus beteiligt. Damit kann und wird er zu einem Machtinstrument. Eine derartige Ambivalenz der Produktion, Funktion, Wirkung und Instrumentalisierung meinte schon Foucault, als er von den Positions- und Funktionswechseln der Dispositive und ihrer Elemente schrieb. Doch welchen Ort nehmen die Subjekte im Netz der Dispositiv Elemente ein und wie verhalten sie sich?

Für Agamben stehen den Dispositiven im Prozess der Subjektivierung zunächst lebende Körper gegenüber, die er in die zwei Kategorien ›Lebewesen‹ und ›Substanzen‹

61 Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, S. 26.

62 Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

63 Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, S. 26–27.

aufteilt. Wichtig ist für ihn, dass sie trotz ihrer kategorischen Differenzierung gleichwertig und ohne einen qualitativen Unterschied betrachtet werden. Es geht Agamben nämlich um das Leben an sich, das in grundlegender Opposition zu den Dispositiven steht und sich lediglich in seinen Erscheinungsformen unterscheidet. In einem nachträglichen zweiten Schritt kommen dann die menschlichen Subjekte in diese Konstellation als ein drittes Element hinzu. Wie schon in Agambens Genealogie der christlichen Ökonomie entsteht auch hier ein triadisches Modell. In ihm scheinen das Dispositiv, die Lebewesen und das Subjekt die Plätze des Heiligen Vaters, des Sohns und des Heiligen Geistes einzunehmen. Sind letztere noch aus einem gemeinsamen Ursprung hervorgegangen, so stellen die Subjekte für Agamben das Ergebnis eines »Nahkampfes« zwischen den Lebewesen, d.h. dem Leben und den Dispositiven dar.⁶⁴ Der Notstand, den Foucault noch als Grundlage für die Entstehung und Veränderungen von Dispositiven postuliert hat, wird bei Agamben zu einem selbstverantworteten Effekt in der Auseinandersetzung zwischen repressiven und souveränen Machtmechanismen auf der einen und dem nackten Leben auf der anderen Seite. Subjektivität in Zeiten ökonomisch-kapitalistischer, d.h. für Agamben insbesondere medial-biopolitischer Dispositivität stellt das Ergebnis einer nicht nur auf Dauer gestellten, sondern sich fortwährend »rhizomatisch« multiplizierenden Verhandlung dar.⁶⁵ Diese Verhandlungen als grundlegende Verbindungen von Dispositiven und Kapitalismus in der Gegenwart zu betrachten, bezeichnet Agamben daraufhin als einen wesentlichen Faktor heutiger Dispositivität im Allgemeinen. In Zeiten globaler Finanzströme und eines zirkulierenden »Humankapitals« können für ihn Dispositive nur noch in kapitalistischen Kontexten gedacht werden. Umso interessanter erscheint so die Frage, auf welche Weise ästhetisch-narrative Medien wie der Film diese Verbindung von Dispositiven und Kapitalismus verhandeln, an ihr partizipieren oder untersuchen und welche medialen »Nahkämpfe« der Subjektivierung sie damit am Ende hervorbringen?

Sowohl Foucault als auch Deleuze betonen, dass das Dispositiv nicht als Universalität, sondern als historische Kontingenz betrachtet werden muss. Für die kapitalistische Gegenwart sieht Agamben davon ausgehend eine Omnipräsenz verschiedener Dispositive am Werk, derer man sich nicht entziehen könne:

Es ist gewiß nicht abwegig, das äußerste Entwicklungsstadium des Kapitalismus, in dem wir leben, als eine gigantische Anhäufung und Wucherung von Dispositiven zu bestimmen. Natürlich gibt es Dispositive, seit der *homo sapiens* auf den Plan getreten ist. Heute jedoch scheint es keinen einzigen Augenblick im Leben eines Individuums mehr zu geben, der nicht von irgendeinem Dispositiv geformt, kontaminiert oder kontrolliert wäre.⁶⁶

Die Entwicklung des Kapitalismus zu einem globalen und digitalen, damit virtuellen, ohne Stillstand prozessierenden und zirkulierenden Finanzkapitalismus, in dem eine

64 Vgl. ebd., S. 27.

65 Agamben schreibt weiter: »Deshalb entspricht dem maßlosen Anwachsen der Dispositive in unserer Zeit eine ebenso maßlose Vermehrung der Subjektivierungsprozesse. [...] [E]ine Disseminierung, die den Aspekt der Maskerade, der jeder personalen Identität schon immer anhaftete, zum Äußersten treibt.« (Ebd.)

66 Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, S. 29; Herv. i. O.

Börse schließt, während die nächste schon ihren Handelstag wiedereröffnet hat, geht mit einer rasanten Entwicklung der Medientechnologien einher, die zu seinem Merkmal wird. Der Kapitalismus produziert eine beständige Vielzahl von Dispositiven, die aus immer neuen Medienkomplexen hervorgehen, sich dieser bedienen und von diesen genutzt werden.

»Am Ursprung jedes Dispositivs steht also ein allzumenschliches Glücksverlangen. Daß es dieses Verlangen in einen abgetrennten Bereich einschließt und subjektiviert, verleiht dem Dispositiv seine besondere Macht.«⁶⁷ Auf dem Weg des Menschen zum »Menschen« sind die Dispositive für Agamben nicht zufällig entstanden. Sie sind die Effekte einer »Homonisierung«, einer Menschwerdung, die in Abgrenzung zum tierischen Leben steht. Sie hat zu einer Spaltung des Lebens geführt, »die in gewisser Weise die von der *oikonomia* in Gott bewirkte Spaltung von Sein und Handeln reproduziert.«⁶⁸ Das Glücksverlangen der Menschen, dessen Einlösung in den Dispositiven zu ruhen scheint, liegt demnach genau in der Überwindung dieser Spaltung, »die das Lebewesen von sich selbst«⁶⁹ trennt. Doch statt Einlösung und Erlösung machen sich die Dispositive die Spaltung und das Verlangen auf Zusammenführung zunutze, sie »[bevölkern] das Offene mit Apparaten, Gegenständen, *gadgets*, Firlefanz und technischem Gerät aller Art«⁷⁰. Agambens grundsätzliche Dispositivkritik trifft an dieser Stelle seiner Ausführungen auf eine deutliche Kritik heutiger Medien, deren Nutzen er negiert. Weder in den Dispositiven noch in den Medien sieht er z.B. durch Subversion ein mögliches Mittel der Ermächtigung und des Widerstands. Lediglich die Unterdrückung des Menschen tritt in den Medien für ihn zutage. Die Subjektivierungsweisen moderner Dispositive bringen für Agamben ausschließlich Subjekte hervor, die unfrei und stets in den multiplen Netzen der Macht gefangen sind, die sie mit Freiheitsversprechen ohne eine wirkliche Erfüllung zu lähmen wissen. An diesem Punkt ist Agamben wieder sehr nah bei Foucault, wenn es um die Ablehnung eines Freiheitsversprechens durch scheinbare Versöhnung geht. In einer deleuzianischen Wendung, womit sich ein weiterer Kreis für den Moment schließt, bezeichnet Agamben am Ende seiner Überlegungen das Dispositiv als eine Maschine, die vornehmlich Subjektivierungsweisen produziere und in diesem Sinne zu einer Regierungsmaschine und Machttechnologie werde.⁷¹

Deleuzes Wunschmaschine wird bei Agamben zu einer Maschine, die auf Subjektseite den falschen, d.h. nicht zu verwirklichenden Wunsch nach Versöhnung und Zusammenführung erfüllen soll. Doch in Anbetracht ihres kapitalistischen Ursprungs füh-

67 Ebd., S. 31.

68 Ebd., S. 30; Herv. i. O.

69 Ebd.

70 Ebd.; Herv. i. O. Im Kontext der psychoanalytischen Filmtheorie und Baudrys Filmdispositiv wurde eine im Ansatz vergleichbare Idee medialer Zusammenführung unter dem Namen der »Suture«-Theorie in den späten 1970er Jahren diskutiert. Ausgehend von Jacques Lacans Gebrauch des Begriffs »Suture« lag der Fokus auf der Frage, wie der klassische Hollywoodfilm diegetische Welt und außerfilmische Wahrnehmung, Rezeption und Identifikation mit dem Filmgeschehen mithilfe diverser Filmtechniken zusammenführen und damit ein Vergessen der eigenen Situation im baudryschen Kinodispositiv herbeiführen kann (vgl. u.a. Heath, Stephen: »Notes on suture«. In: *Screen*, 18, 4 (1978), S. 48–76 und Oudart, Jean-Pierre: »Cinema and suture«. In: *Screen*, 18, 4 (1978), S. 35–47).

71 Vgl. Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, S. 35.

ren für ihn die Dispositive am Ende seiner Überlegungen zu etwas grundsätzlich anderem: »Was die Dispositive, mit denen wir es im momentanen Stadium des Kapitalismus zu tun haben, ausmacht, ist [...] weniger, daß sie die Produktion eines Subjekts bewirken. Sie zeichnen sich vielmehr durch Prozesse der – wie wir es nennen könnten – Desubjektivierung aus.«⁷² Nicht ein neues, in sich geeintes Subjekt entsteht am Ende, sondern vielmehr ein fragmentiertes, zerstörtes. Die Desubjektivierung ist nicht von den Mechanismen und Existenzweisen gegenwärtiger Biopolitik und -macht zu trennen, die zu den Existenzbedingungen des Kapitalismus werden, der sie gleichzeitig ermöglicht und hervorruft.⁷³ Dieser Gedanke, der sich bei Agamben mehr andeutet als von ihm ausformuliert zu werden, setzt sich explizit bei Christian Marazzi fort. Mit Bezug auf Agambens *Homo sacer* schreibt er über den Biokapitalismus der Gegenwart: »Um funktionieren zu können, muss dieser Kapitalismus gewissermaßen auf das nackte Leben setzen, auf Menschen, die keinerlei Garantien vorzuweisen haben und nichts einbringen können als sich selbst: Das nackte Leben wird in eine unmittelbare Quelle des Profits verwandelt.«⁷⁴

Davon ausgehend stellt sich die Frage, wie die Dispositive des Kapitalismus, besonders jene, die im Medium des Films nicht nur aufgerufen, sondern auch medial konstruiert werden, in Bezug auf die Subjektivierung des menschlichen Lebens funktionieren und welche konkreten Subjektivierungsweisen aufgerufen werden. Das ist ein wesentlicher Punkt in Agambens Dispositivdiskussion. Dispositive, so ein mögliches Fazit seiner Ausführungen, sind für ihn medial strukturiert und visualisiert, eingebunden in das Alltagsleben der Menschen. Zugleich bestimmen sie es und greifen es in ihren Wirkweisen auf. Sie sind das Produkt des heutigen Kapitalismus, mit dem sie in einem fortwährenden Austausch stehen und dadurch zu spezifischen Subjektivierungsprozessen führen. In Anbetracht einer durchgehend vorhandenen Machtkritik Agambens, die die Dispositive des Kapitalismus als Repressionsmaschinen einer ansonsten freien Subjektivität sieht, stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten einer Subversion derselben, die es ebenso in ihren Analysen zu berücksichtigen gilt. Damit werden sich die Analysen des zweiten Teils dieser Arbeit noch ausführlicher beschäftigen.

72 Ebd., S. 36.

73 Deleuze konstatiert dementsprechend einen Wandel von Individuen zu Dividuen im gegenwärtigen Kapitalismus. Darauf wird später noch etwas genauer eingegangen (vgl. Kapitel 6 dieser Arbeit).

74 Marazzi, *Verbranntes Geld*, S. 39.

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

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

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

1 Siehe dazu Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. Mit dem Konzept der Diskursökonomie versucht sich Winkler an einer ökonomischen Medientheorie, die die Zirkulation von (medialen) Zeichen analog zum Tausch und zur Zirkulation von Waren setzt, damit ökonomische Theorien als Medientheorien zu lesen versucht: »Der Begriff des *Tauschs* scheint mir geeignet, symbolische und außersymbolische Prozesse ins Verhältnis zu setzen« (ebd., S. 12).

2 Kinkle, Jeff; Toscano, Alberto: »Filming the Crisis. A Survey. Jeff Kinkle and Alberto Toscano analyze Films about Financial Meltdown«. In: *Film Quarterly*, 65, 1 (2011), S. 39-51, hier S. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. dazu Kapitel 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Marx, *Das Kapital*, S. 237–238.

14 Ebd., S. 448–449.

15 Vgl. ebd., S. 443.

16 Vgl. ebd., S. 445.

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

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

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

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

Kluge: Es ist also Dichtkunst.

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

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

Negt: Wäre möglich.

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

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

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

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

19 Richter, »Der Filmessay«, S. 197.

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

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

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

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

3.2 Essayistisches Filmdenken: Sichtbarkeit im Unsichtbaren (Adorno)

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

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

21 Vgl. zu verschiedenen filmwissenschaftlichen Problematisierungen und Definitionsversuchen des Filmessays auch Rascaroli, Laura: »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments«. In: *Framework*, 49, 2 (2008), S. 24–47. Zum Verhältnis von Essay- und Dokumentarfilm außerdem Balke, Friedrich: »Theorie des Dokumentar- und Essayfilms«. In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer 2017, S. 1–18, <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-3-658-09514-7_10-1.pdf>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020. Angelos Koutsourakis kommt zu einem vergleichbaren Schluss: »[Kluges *NACHRICHTEN*] can be seen as part of the essay film genre which has largely been influenced by Theodor Adorno's view of essay-writings as an antisystematic form of writing that refuses the doubling of existing reality.« (Koutsourakis, Angelos: »Brecht Today: Interview with Alexander Kluge«. In: *Film-Philosophy*, 15, 1 (2011), S. 220–228, hier S. 221)

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

23 Ebd., S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

35 Stanitzek, *Essay – BRD*, S. 311.

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

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

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

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

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

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

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

39 Stanitzek, *Essay – BRD*, S. 299.

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

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

42 Ebd., S. 146.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Ebd., S. 86.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

»Quermetamorphosen«: Ein Warenwert verwandelt sich in einen anderen⁵⁰ ist bei Kaufman/Kluge zu lesen. Die menschliche Produktionsgeschichte hinter einer einzelnen Ware scheint in *DER MENSCH IM DING* stets mit den Geschichten anderer Dinge verwoben zu sein. Gemeinsam bilden Sie ein dispositives Netz, in dem die menschliche Arbeit hinter den Waren zunächst nicht zu erkennen ist, dann aber durch den beständigen, sich immer wieder überlagernden Kommentar von Tykwer als Schichten der alltäglichen Dingwelt sichtbar gemacht wird. Anschließend an Agambens Kritik, dass Dispositive Fragmentierungsmaschinen von Subjekten seien, zeigt Tykwers Film, dass auch die menschliche (Waren-)Geschichte eine im Alltag ebenso fragmentierte Erzählung darstellt. Dieser kritische Zugriff des Films offenbart dadurch, dass die Fragmentierung des Subjekts nach Agamben zugleich als eine Verschleierung des Menschen in der alltäglichen Objektwelt verstanden werden kann. In der Gleichzeitigkeit der Objektgeschichten und damit ihrer filmischen Verhandlung schafft Tykwers Kurzfilm eine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 Vgl. ebd., S. 222.

55 Vgl. ebd., S. 223.

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

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

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

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

3.5 Medienarchäologische Analysen des Kapitals

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Ebd., S. 15.

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

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

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

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

66 Deleuze, *Foucault*, S. 27.

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

68 Ebd.

69 Ebd.

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

71 Ebd., S. 189.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Teil II

Einzeldispositive des Kapitalismus

4 Körper & Subjekt: Performativität im flexiblen Kapitalismus (NICHT OHNE RISIKO, PARIS IS BURNING, TOKYO SONATA, YELLA)

Tokyo im Jahr 2008. Sasaki Ryūhei,¹ Ehemann und Vater von zwei Kindern, arbeitet als Abteilungsleiter in der Verwaltung eines japanischen Medizinunternehmens. Als dessen langjähriger Mitarbeiter ist es für ihn eine finanziell gute Anstellung. Sie beschert ihm ein regelmäßiges Einkommen und einmal im Jahr sogar eine Bonuszahlung. Mit ihr können die zumindest kleinen Wünsche des Angestellten und seiner Familie verwirklicht werden: Für Ryūheis Frau Megumi sind es derzeit neue Heizkörper für das kleine Eigenheim, das in ›praktischer Nähe‹ zu den Gleisen der lokalen Vorortzüge liegt. Veränderungen zum Besseren sind im Leben dieser typischen japanischen Mittelklassefamilie immer möglich. Auch ein neues Familienauto wäre für Familie Sasaki vorstellbar, denn erst vor Kurzem hat Megumi die Führerscheinprüfung bestanden. Die Fahrerlaubnis weckt in ihr den Traum von Mobilität und Unabhängigkeit in einem Alltag, der streng durchgeplant ist und in dem Lohnarbeit und Hausarbeit den Takt vorgeben.

Kurosawa Kiyoshis Film TOKYO SONATA (JP 2008) erzählt die zunächst wenig aufregende Geschichte einer japanischen Angestellten-Familie in der Gegenwart. Ihre Träume und Wünsche sind auf die einfachen Konsumgüter einer modernen Alltagskultur ausgerichtet. Für deren Erfüllung gehen die Familienmitglieder deshalb jeden Tag ihren sichtbaren sowie unsichtbaren Tätigkeiten nach. Sehr schnell wird dieser alltägliche Lebensrhythmus der Sasaki jedoch gestört, denn die Handlung von TOKYO SONATA spielt nicht in irgendeinem beliebigen, sondern im globalen (Finanz-)Krisenjahr 2008. Dessen Auswirkungen treffen besonders Ryūhei hart:

Während es für die Angestellten in Kurosawas Film in finanzieller Hinsicht gut läuft, sieht die ökonomische Realität für das Führungspersonal im Unternehmen anders aus. Für die Kosten eines einzelnen japanischen Angestellten, so erfährt das Filmpublikum

1 Wie in Ostasien üblich, folge ich hier und im Weiteren der Reihenfolge von Familienname Vorname.

in den ersten Handlungsminuten, können im chinesischen Dalian drei lokale Arbeitskräfte angestellt werden. Schon mit ihren Japanischkenntnissen können sie es ohne Probleme mit Ryūhei und seinen Kolleg*innen im Arbeitsalltag aufnehmen. Das beweist der Besuch einer kleinen chinesischen Delegation vor Ort in Tokyo eindringlich. Von Beginn an spielt der Film mit einem beängstigenden Topos moderner Arbeitswelten: der profitorientierten Austauschbarkeit von Angestellten. Die Transformation des arbeitenden Individuums zum strategisch operationalisierbaren ›Humankapital² wird zum Ausdruck einer ökonomisierten und globalisierten Welt, in der verschiedene Rationalisierungs- und Automatisierungsprozesse die bestehenden Wirtschaftsweisen grundlegend verändert haben. Wie im Falle der materiellen Warenproduktion geht es in Kurosawas Film gleichermaßen um eine Skalierung von menschlicher Arbeitskraft in den wirtschaftlichen Bereichen, in denen Maschinen noch nicht tätig sein können. Dort muss das einzelne Individuum stetig damit rechnen, dass seine Tätigkeit von einem anderen Menschen auf der Welt deutlich kostengünstiger ausgeübt werden kann.

Im Anschluss an den Besuch der chinesischen Delegation wird deshalb mit der Frage seines Vorgesetzten, was Ryūheis weitere Qualitäten seien und welche Talente er neben seiner derzeitigen Arbeit eigentlich besitze, recht schnell das Ende seiner langjährigen Karriere besiegelt. Innerhalb von nur wenigen Augenblicken ist Ryūhei das Opfer eines strategischen, kostenreduzierenden und global funktionierenden Downsizing-Prozesses geworden. Die sich daraus ergebenden Konsequenzen für sein öffentliches und privates Leben stellen den Erzählfokus von TOKYO SONATA dar.

Szenenwechsel. In Christian Petzolds YELLA, der ein Jahr vor Kurosawas Film entstand, wird der vermeintliche Aufstieg einer jungen Frau aus der provinziellen Prekariät der neuen deutschen Bundesländer beschrieben. Während der Film direkt auf Harun Farockis essayistisch-dokumentarischer Filmbeobachtung NICHT OHNE RISIKO (D 2004) sowie indirekt auf Herk Harveys Low-Budget-Horrorfilmklassiker CARNIVAL OF SOULS (USA 1962) basiert, beginnt Petzolds ›Berliner Schule‹-Finanzökonomiedrama³ mit der Krise eben dieser Frau:

Getrennt von ihrem Ehemann Ben lebt Yella seit Kurzem wieder zusammen mit ihrem Vater im brandenburgischen Wittenberge. Vor ihrer Trennung hat sie als Buchhalterin in einem mit Ben gemeinsam geführten Bauunternehmen gearbeitet. Doch aufgrund einer geplatzten Auftragsspekulation, die Ben mitverschuldet hatte, musste dieses in die Insolvenz gehen, sodass Yella ihren Job verlor. Um für sich eine neue Perspektive im Leben zu finden, beschließt sie deshalb, ihre Heimatgemeinde zu verlassen. Sie erhält schnell das Angebot, als Assistentin bei einem Unternehmer in Hannover zu arbeiten – ein für sie nicht nur ökonomischer, sondern auch persönlicher Hoffnungs-schimmer.

2 Richard Sennett beschreibt das Humankapital im Zusammenhang mit dem mittlerweile kanonischen Schlagwort der »Flexibilität« als eine dominante Arbeitsmaxime des gegenwärtigen Kapitalismus (vgl. Sennett, *The Corrosion of Character*, passim).

3 YELLA stellt zugleich den Abschluss von Petzolds sogenannter Gespenster-Trilogie dar, der noch die beiden Filme DIE INNERE SICHERHEIT (D 2000) und GESPENSTER (D 2005) angehören. Vgl. dazu auch Hinrichsen, Jens: »Im Zwischenreich«. In: *Filmzentrale*, <www.filmzentrale.com/essays/ge-spenstertrilogiejh.htm>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

Am Tag ihrer Abreise trifft Yella ein letztes Mal Ben. Während er sie mit dem Auto zum Bahnhof fährt, beginnen beide einen Streit, woraufhin Ben den Wagen von einer Brücke in einen Fluss steuert. Auf wundersame Weise scheint Yella diesen Unfall jedoch unbeschadet zu überleben. Unbekümmert reist sie weiter nach Niedersachsen, wo sie Philipp kennenlernt, der für eine Risikokapitalgesellschaft arbeitet. Deren Geschäft besteht darin, Geld mit profitablen Rückzahlungsbedingungen an insolvente Unternehmen zu verleihen, die mithilfe einer kurzfristigen Kapitalaufstockung möglicherweise einer drohenden Insolvenz entkommen können. Yella fängt schließlich als seine Assistentin an, da sich ihr ursprünglicher Arbeitgeber in Hannover bereits selber mit einer Pfändung und einem anhängigen Insolvenzverfahren konfrontiert sieht.

Mit dem Beginn der – nicht nur – geschäftlichen Beziehung zu Philipp findet sich Yella in mehrfacher Hinsicht in der fiktionalen Welt der spekulativen Risikofinanz wieder. Ihre Handlungsräume zeigen sich im Film in den grauen, funktionalen Konferenzräumen mittelständischer Unternehmen, die in anonymen Industriegebieten in der (westdeutschen) Provinz liegen. In zähen Verhandlungen über virtuelle, zumal auch meist rein fiktive Unternehmenswerte und Gewinnversprechen wird sowohl verbal als auch körperlich-performativ um das Geld von Philipps Private-Equity-Firma gerungen. Am Ende bestimmen aber nicht überzeugende Argumente den Verhandlungsausgang, sondern allein die Performance der Beteiligten. Im Film sind der Erfolg kapitalistischer Handlungen und Geschäfte sowie ihre Sichtbarkeit wesentlich mit den körperlichen Praktiken von Subjekten verknüpft.

Sowohl TOKYO SONATA als auch YELLA stehen aus mehreren Gründen im Fokus der folgenden Untersuchungen. Zum einen sind sie als facettenreiche Krisenfilme lesbar, die exemplarisch für einen ästhetischen Umgang mit den Krisenkräften der gegenwärtigen Ökonomie stehen. In beiden Beispielen ist es aber nicht die globale Finanzkrise von 2007/08, die explizit thematisiert wird. Vielmehr sind es die individuellen Krisen einzelner Menschen, die gezeigt werden. Sie offenbaren sich als Folgewirkungen eines flexibilisierten und neoliberalen Kapitalismus, in dem die Anforderungen, die das kapitalistische Körper- und Subjekt-Dispositiv stellt, nicht erfüllt werden können. Die Sichtbarkeiten des Kapitalismus und seines Dispositivs werden bei Petzold und Kurosawa zu Alltagserscheinungen, die sich in der Interaktion der Protagonist*innen mit anderen Figuren sowie in der Konstruktion ihrer kapitalistischen Subjektidentität zeigen.

Während die ästhetisch-narrativen Inszenierungsverfahren von ökonomischen Krisen an anderer Stelle in dieser Arbeit im Fokus stehen,⁴ werden im Folgenden vor allem die Wirkungen eines flexiblen Kapitalismus auf die Körper und Verhaltensweisen von Subjekten von Interesse sein. Insbesondere das Phänomen der ›Arbeit‹⁵, d.h. sowohl

4 Vgl. dazu Kapitel 7 dieser Arbeit.

5 Der Begriff der Arbeit ist an dieser Stelle bewusst offengehalten. Neben der für den ökonomischen Sektor wichtigen Lohnarbeit spielen auch emotionale Arbeit, Care-Arbeit, immaterielle Arbeit etc. immer wieder eine Rolle in den Analysen. Diese produktive Uneindeutigkeit ist zum Teil dem Arbeitsbegriff an sich geschuldet, der bis heute keine vollends eindeutige Begriffsgeschichte besitzt (vgl. Conze, Werner: ›Arbeit‹. In: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 1, A-D. Stuttgart: Klett-Cotta 1972, S. 154–215, hier S. 154). Entsprechend changieren seine Bedeutun-

die Arbeit der menschlichen Körper als auch die Arbeit *an den* menschlichen Körpern stellen Aus- und Verhandlungsfelder dar, die in den folgenden Untersuchungen in den Blick genommen werden.

Während TOKYO SONATA den arbeitenden Körper und die kapitalistische Subjektivität im Kontext der Globalisierung und von gesellschaftlich-familiären Rollen fokussiert, betont Petzolds Film die eingeforderte Notwendigkeit der kapitalistischen Gegenwart, gesellschaftliche und ökonomische Idealvorstellungen von Körpern und Subjektidentität performativ zur Aufführung zu bringen. Der aktive, d.h. aktiv handelnde und arbeitende Körper erscheint in beiden Beispielen als eine Angriffsfläche für die Körperdispositive des Kapitalismus.⁶ Als ein kapitalistischer ist der Körper nicht schon von Beginn an existent, sondern er wird erst als ein ebensolcher geschaffen, indem er sich verschiedene Performanzstrategien antrainiert. Davon sprechen beide Filme auf anschauliche Weise.

In einem ersten Schritt wird zunächst geklärt, was es bedeutet, vom Humankapital sowie von der Arbeit desselben zu sprechen. Damit gehen die Fragen einher, wo sich potenzielle Anfänge ihrer Entstehung finden lassen und wie sie sich in der Gegenwart gegenüber der sogenannten Bioökonomie verhalten, die das Subjekt und seinen Körper explizit adressiert. Dabei beschäftigen sich die Filme von Petzold und Kurosawa mit dem individuellen Körper als einem Objekt von im/materiellen Wirtschafts- und Subjektivierungsprozessen: Die immaterielle Körperarbeit erscheint als das individuelle Kapital der Gegenwart. Sie entscheidet über Gewinn oder Verlust in der neoliberalen ›New Economy‹.

Zugleich ist dieses ›neue Humankapital‹ diversen Praktiken, Diskursen und Institutionen ausgesetzt, die die Filmbeispiele dieses Kapitels audiovisuell wie auch narrativ in Szene setzen. Im zweiten Schritt wird das an verschiedenen Beispielen aus Kurosawas Film untersucht, in denen die körperliche und geistige Arbeit Ryūheis als ein unternehmerisches Projekt erscheint. Besonders nach seiner Entlassung begleitet der Film ihn dabei, wie er seine Arbeitslosigkeit vor seiner Familie zu verstecken versucht, indem er noch deutlicher als zuvor in der Rolle eines idealen kapitalistischen Angestellten auftritt.

Dem schließt sich die Untersuchung von YELLA an, in der es an zahlreichen Stellen darum geht, dass der kapitalistische Erfolg eines Individuums, beruflich sowie privat,

gen zwischen Mühe, Last und Qual auf der einen und der »bejahten und gesuchten Anstrengung um eines Zieles willen« (ebd.) auf der anderen Seite. Arbeit heißt demnach, bewusst zu handeln, um alltägliche Bedürfnisse zu befriedigen. Zugleich gilt sie als ein Teil, eine Handlung der menschlichen Daseinserfüllung (vgl. ebd.). Dieser Zustand zwischen Zweck und Sinn führt jedoch in der Konsequenz zu einer Paradoxie der Arbeit, die stets zwischen Freiwilligkeit und Notwendigkeit bzw. Zwang oszilliert (vgl. Krempf, Sophie-Thérèse: *Paradoxien der Arbeit. Oder: Sinn und Zweck des Subjekts im Kapitalismus*. Bielefeld: transcript 2011, S. 11).

- 6 Wie eine rote Linie zieht sich das Motiv auch durch weitere Filme. Ein anderes Beispiel ist dafür Alexander Kluges GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN (BRD 1973). 1974 produzierte Farocki den 22-minütigen Beitrag ÜBER »GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN« für den Westdeutschen Rundfunk, der jedoch, so Farocki, »[n]icht gesendet [wurde], da ich jede Metakritik vermied« (Farocki, Harun: »Über »GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN«. In: <www.harunfarocki.de/de/filme/1970er/1974/ueber-gelegenheitsarbeit-einer-sklavin.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020).

vor allem von einer überzeugenden Körper-Performance abhängig ist, die bestimmten Codes folgt, die der Kapitalismus vorgibt.⁷ Dass diese Regeln nicht nur für die diegetische Welt in Petzolds Film gültig sind, wird ein Vergleich seines Films mit Farockis Dokumentation NICHT OHNE RISIKO zeigen. Denn für YELLA stellt er eine explizite, d.h. narrative sowie visuelle Referenz dar.

Von dort aus wird die Untersuchung ein weiteres Mal zu Kurosawas Film zurückkehren. Über die Relektüren einiger kanonischer Thesen von Judith Butler in *Gender Trouble*⁸ bzw. *Bodies that Matter*⁹ sowie des Dokumentarfilms PARIS IS BURNING (USA 1990, Jennie Livingston) wird das Verhältnis von kapitalistischer und geschlechtlicher Performativität genauer betrachtet. Die Konzepte des *Readings* und des *Passings* werden als zwei Verfahren herausgearbeitet, die entscheidend dafür sind, ob geschlechtliche bzw. kapitalistische Körper- und Subjekt-Performances im Hinblick auf die dispositiven Bedingungen, die an sie gestellt werden, erfolgreich sind oder nicht – und ob sie es überhaupt sein können.

Zum Schluss wird der vermeintlich gescheiterte Kapitalismuskörper, der sich in den beiden Hauptfiguren von TOKYO SONATA und YELLA findet, im Kontext eines ermüdeten und erschöpften Körpersubjekts betrachtet, das gerade in diesem Zustand das Potenzial der Subversion und Widerständigkeit gegenüber den kapitalistischen Dispositivanforderungen in sich trägt.

4.1 Humankapital und körperliche Bioökonomie

Im *Kapital* beschreibt Karl Marx immer wieder, wie der Fabrikalltag und die maschinelle Arbeit während der Industriellen Revolution in den Produktionsprozessen, den Körpern und den Waren ihre Spuren hinterlassen haben. Neben den Veränderungen, die die technologischen und strukturellen Erneuerungen in den Fabriken betreffen, interessiert Marx besonders der Wandel des menschlichen Arbeitskörpers, der sich in der Entstehung einer Arbeiter*innen-Identität genauso äußert wie in der Entwicklung der Arbeit zu einem zielgerichteten Wert. An dieser historischen Stelle der modernen Kapitalismusgeschichte lässt sich deshalb eine bedeutende Transformation der Arbeit erkennen. Sie reicht von einer materiellen Arbeit an Objekten und Gegenständen über eine materielle Arbeit an den menschlichen Körpern hin zu einer immateriellen Arbeit am Subjektselbst sowie an seinen sozialen Beziehungen. Diese letzte Stufe der immateriellen Arbeit, die bezeichnend für die Gegenwart in den Filmen dieses Kapitels ist, deutet sich bei Marx an, ohne dass sie jedoch allzu konkret ausformuliert wird. So

7 Vittoria Borsò schreibt, dass deshalb auch der Markt »zum Regulativ [wird], weil sich dessen natürliche Mechanismen zu Wahrheitsstandards transformieren.« (Borsò, Vittoria: »Biopolitik, Bioökonomie, Bio-Poetik im Zeichen der Krisis. Über die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften««. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«*. Bías zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013, S. 13–35, hier S. 21; Herv. i. O.)

8 Vgl. Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London/New York: Routledge 1990.

9 Vgl. Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*. London/New York: Routledge 1993.

schreibt er, dass der Gebrauch der Arbeitskraft die Arbeit selbst sei. Ihr Käufer werde zu ihrem Konsumenten, während die Konsumtion darauf basiere, dass er den Verkäufer der Arbeitskraft für sich arbeiten lasse. »Letzterer«, so Marx, »wird hierdurch actu sich betätigende Arbeitskraft, Arbeiter, was er früher nur potentia war.«¹⁰

Der Mensch wird als ein arbeitendes Subjekt im Kapitalismus also erst zur Arbeiter*in gemacht, nämlich dann, wenn die eigene Arbeitskraft von fremden Interessen erworben wird. Die Arbeit des Kapitals, die darin besteht, menschliche Arbeitskraft zu erwerben, um sie der materiellen Waren- und Güterproduktion zuzuführen, verfolgt über den Mittelweg des Körpers daher zugleich das Ziel einer immateriellen Arbeit des Menschen an seiner eigenen kapitalistischen Subjektidentität: Seine Arbeitskraft wird dort nicht mehr zum Zweck einer selbst gerichteten Produktion eingesetzt, sondern sie wird zum veräußerten (*actu*) wie auch veräußerbaren (*potentia*) Eigentum eines Anderen. Die gesamte kapitalistische Produktion basiert für Marx deshalb auf dem Verkauf der Arbeitskraft durch die Arbeiter*innen als einer Ware.¹¹ Der Mensch sorgt von sich aus dafür, dass er zum kapitalistischen Humankapital wird. An dieser Stelle sei an Marx' bekannte Auseinandersetzung mit der Fabrikarbeit erinnert, in der er beschreibt, wie »die Maschinerie das menschliche Exploitationsmaterial des Kapitals vermehrt« und »die ganze Lebenszeit des Arbeiters konfisziert durch [u.a.] maßlose Ausdehnung des Arbeitstags«¹². Ebenso angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt, ist damit eine Dimension des kapitalistischen Körper- und Subjektdispositivs, die über den räumlichen und zeitlichen Bereich der reinen Lohnarbeit hinausgeht. Sie tangiert das Individuum in der gesamten Breite seines Lebens und macht es so zu einem kapitalistischen Subjekt. Die immer stärker werdende Untrennbarkeit von Arbeit und Freizeit in der Gegenwart, die sowohl Kurosawa als auch Petzold kongenial beschreiben, kann daher als ein Beispiel dieser Entwicklung gelesen werden.

Vielleicht noch deutlicher als Marx beschreibt Friedrich Engels die körperlichen Dimensionen des Kapitalismus seit der industriellen Produktion. In *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* aus dem Jahr 1845 schildert er eindrücklich, welche negativen Seiten die rasante Fabrikproduktion für die Lebensumstände der Menschen besitzt. Wie später auch zahlreiche Stellen im *Kapital*, so liest sich sein Bericht weniger als eine ökonomische oder soziologische Untersuchung, denn vielmehr als die scharfe Beobachtung eines Literaten und Flaneurs, der sich aufmerksam durch die Alltagswelten der Industriellen Revolution und des modernen Kapitalismus bewegt. Mit beinahe kinematografischer Genauigkeit beschreibt Engels die Abgründe der städtisch-industriellen Topografie, ohne dabei die für seinen wie auch für Marx' literarischen Duktus immamente Subjektivität zu vergessen, die vielfach an einen bitteren Sarkasmus gemahnt: In Manchesters Arbeitervierteln führten beispielsweise, so Engels,

10 Marx, *Das Kapital*, S. 192.

11 Vgl. ebd., S. 454. Worauf Marx nicht weiter eingeht, ist der wichtige Prozess der Vergeschlechtlichung von Arbeit, welcher gerade in der Gegenwart unter den Stichworten der Care-Arbeit oder des Gender-Pay-Gaps an Bedeutung gewonnen hat. Siehe dazu auch Degele, Nina: »Arbeit konstruiert Geschlecht. Reflexionen zu einem Schlüsselthema der Geschlechterforschung«. In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung*, 11, 16 (2005), S. 13–40.

12 Marx, *Das Kapital*, S. 441.

eine Menge überbauter Zugänge von der Hauptstraße in die vielen Höfe ab, und wenn man hineingeht, so gerät man in einen Schmutz und eine ekelhafte Unsauberkeit, die ihresgleichen nicht hat – namentlich in den Höfen, die nach dem Irk hinabführen und die unbedingt die scheußlichsten Wohnungen enthalten, welche mir bis jetzt vorgekommen sind. In einem dieser Höfe steht gleich am Eingange, wo der bedeckte Gang aufhört, ein Abtritt, der keine Tür hat und so schmutzig ist, daß die Einwohner nur durch eine stagnierende Pfütze von faulem Urin und Exkrementen, die ihn umgibt, in den Hof oder heraus können; es ist der erste Hof am Irk oberhalb Ducie Bridge, wenn jemand Lust haben sollte, nachzusehen [...].¹³

In diesen detaillierten Beschreibungen stehen für Engels die Auswirkungen des Kapitalismus im Fokus, die sowohl die städtische Umgebung als auch den arbeitenden Menschen und seinen arbeitenden Körper betreffen. Letzterer rückt als eine sichtbare und sichtbarmachende Angriffsfläche der kapitalistischen Dispositivstrukturen in den Fokus einer kritischen Betrachtung, die sich in den Gegenwartsfilmen von Petzold und Kurosawa wiederfinden lässt. Für ihre Analysen muss jedoch weiterhin geklärt werden, welche Veränderungen die Arbeit und der menschliche Körper in der kapitalistischen Moderne erfahren haben.

Für Eva Horn und Ulrich Bröckling kulminieren im Feld der Arbeit vielfältige anthropologische Fragen und Wissensformationen: Durch Arbeit erschaffe der Mensch erst seine Lebenswelt, er mache sie lebbar; andererseits besitze Arbeit aber auch eine Wirkung auf den Menschen, indem sie seine soziale Existenz, sein Selbstverständnis und nicht zuletzt seine körperliche Verfassung und Konstitution wesentlich mitpräge.¹⁴ Körper und Subjektivität, kulturelle Identität sowie gesellschaftliche Verortung eines Individuums sind, wenn man Bröckling und Horn folgt, wesentlich von der Arbeit abhängig, die der Mensch ausführt. Während in der industriellen Produktion Linearität und Vorhersehbarkeit noch prägend waren, sieht sich das moderne Kapitalismussubjekt mit Instabilität und Fragmentierung konfrontiert – sowohl in Hinblick auf die persönliche Erwerbsbiografie als auch im Privatleben.¹⁵ Richard Sennett schreibt, dass sich beispielsweise die amerikanische Mittelklasse trotz Wohlstand und Fürsorge stets fürchte, kurz vor einem gefühlten Kontrollverlust über das eigene Leben zu stehen. Diese Angst, so Sennett weiter, schreibe sich deutlich erkennbar in ihre jeweilige Arbeitsbiografie ein.¹⁶

13 Engels, Friedrich: »Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen«. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: *MEW. Band 2*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED Berlin: Dietz 1957, S. 225–506, hier S. 281–282. Das Ziel seiner Untersuchung beschreibt Engels wie folgt: »Ich werde nun zu beweisen haben, daß die Gesellschaft in England diesen [...] sozialen Mord täglich und stündlich begeht; daß sie die Arbeiter in eine Lage versetzt hat, in der diese nicht gesund bleiben und nicht lange leben können; daß sie so das Leben dieser Arbeiter stückweise, allmählich untergräbt und sie so vor der Zeit ins Grab bringt« (ebd., S. 325).

14 Vgl. Bröckling, Ulrich; Horn, Eva: »Einleitung«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 7–16, hier S. 7.

15 Vgl. Sennett, *The Corrosion of Character*, S. 31.

16 Vgl. ebd., S. 19.

Aber nicht nur Arbeitsformen ändern sich durch die Anforderungen einer modernen Flexibilität der Ökonomie. Sie produzieren auch sichtbar veränderte, fragmentierte Subjektidentitäten, die auf die Formen konkreter Arbeitsweisen der Gegenwart zurückzuführen sind.¹⁷ Arbeit wird zu einem beherrschenden Ereignis, das neben der klassischen Erwerbsarbeit auch im Privaten als Subjektarbeit, d.h. Arbeit an der eigenen Subjektidentität aktiv ist. Ihr Ziel ist die Illusion einer Ganzheitlichkeit von Identität, die unter gegenwärtigen kapitalistischen Bedingungen nicht mehr dauerhaft aufrechterhalten werden kann. Was Sennett demnach nicht weiter ausführt, die Filmbeispiele aber eindrücklich zeigen, ist ein Zirkelschluss kapitalistischer Subjektivierungsprozesse. Das Oszillieren von Arbeit als einer Praxis, die nicht mehr allein materiell-ökonomisch funktioniert, besitzt den Effekt, dass ihre Definition komplexer wird:

Im Verlauf der Handlung von TOKYO SONATA fällt es Sasaki Ryūhei wiederholt schwer, genau sagen zu können, worin die konkrete Tätigkeit besteht, die er täglich als Teil seiner (Lohn-)Arbeit ausführt. Auch davon ausgehend zu beschreiben, worin seine entsprechenden Talente liegen, fällt ihm nicht leicht. Kurosawas Film produziert hier narrativ ein Wissen über Arbeit und Subjektivität in Zeiten des gegenwärtigen Kapitalismus, das die marxistische Beobachtung einer ›entfremdeten Arbeit‹ mit Phänomenen einer ›entfremdeten Subjektivierung‹ gleichsetzt: Indem sich ein Individuum nicht mehr unmittelbar mit seiner Arbeit identifizieren kann, kann es sich auch nicht mehr erfolgreich ›subjektivieren‹. Die Ausübung immaterieller Lohnarbeit im nicht-produzierenden Sektor (Büroberufe, Spekulationsgeschäfte, das ökonomische Handeln mit dem sogenannten Humankapital, ...) ist von den materiellen Erscheinungen einer körperlichen Produktion entkoppelt.¹⁸ Analog ist dadurch auch der allgemeine Subjektivierungsprozess eines Individuums vom konkreten Phänomen menschlichen Handelns losgelöst: Hat sich die Klasse der Arbeiter*innen im Industriekapitalismus sozial wie auch politisch noch durch ihre körperliche Arbeit in den Fabriken definiert – und sich damit im Sinne der Selbstwahrnehmung als ein Kollektiv gesehen – ist das für die immaterielle Arbeit nicht mehr so einfach möglich.¹⁹

17 Die spätere Beschäftigung mit Judith Butler in diesem Kapitel wird jedoch noch zeigen, dass bereits die Annahme einer allgemeinen Kohärenz von – bei Butler zuvorderst geschlechtlicher – Identität per se angezweifelt werden muss.

18 Das heißt jedoch nicht, dass die Beispiele einer nicht-produktiven bzw. immateriellen Arbeit dadurch keine körperlichen Auswirkungen auf die Arbeiter*innen besitzt. Im Gegenteil zeugen Rückenleiden, Verspannungen, Sehschwächen oder Burn-outs von den fortbestehenden Folgen von Arbeit auf die menschlichen Körper.

19 Davon ausgehend stellen für die Medienwissenschaft der Begriff der Klasse sowie die Prozesse der Klassifizierung produktive, noch nicht erschöpfend bearbeitete Forschungsfelder dar (vgl. Bergermann, Ulrike; Seier, Andrea: »Klasse – Einleitung in den Schwerpunkt«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10, 2 (2018), S. 10–21). Ihre Entstehung als einen wesentlich performativen Akt zu begreifen, zeigt die unmittelbare Nähe zwischen dem Klassenbegriff, dem Akt der Klassifizierung und den Medien auf: »Klassifizieren heißt die Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem bzw. Wahrnehmbarem und Nichtwahrnehmbarem zu bearbeiten. Einteilen und zuordnen, Kategorien bilden und voneinander abgrenzen finden nicht jenseits, sondern stets innerhalb von Milieus statt, die diese Vorgänge ermöglichen, nahelegen, mehr oder weniger wahrscheinlich machen und von ihnen zugleich verändert werden.« (Ebd.) Dass es sich bei den Milieus in der Gegenwart vermehrt auch um Medienräume handelt, zeigen die Analysen dieser Arbeit auf.

Die Basis einer kapitalistischen Subjektidentität wandert so in den Bereich der Abstraktion. Identität ist dort das Ergebnis einer produktiven Fiktion. Gleichzeitig findet im Moment der Fiktion der Versuch einer Rückführung zu einem scheinbar materiellen Kern von Identität statt. Die Illusion einer scheinbar zu erreichenden, konkreten und kohärenten Identität kapitalistischer Subjekte wird zur Aufforderung, zur systemischen Maxime, fortwährend im vollen (körperlichen) Einsatz für die nie zu erreichende Realisierung derselben zu sein: »Fake it till you make it«. Die Filme von Kurosawa und Petzold zeigen das in zahlreichen Sequenzen auf. Sie beschreiben die zum Scheitern verurteilten Versuche ihrer Hauptfiguren, durch körperliche Handlungsweisen die scheinbar perfekte Illusion eines unmöglichen, kapitalistischen Subjektideals zu realisieren. Dieses orientiert sich an den Schlagworten der Flexibilität, der Performativität und der Spekulation – nicht zuletzt auch in Hinblick auf den Erfolg und Misserfolg der Realisierungsversuche. Dabei nimmt der Film als ein diskursives Medium eine wichtige Rolle ein. Er macht die performativen Handlungen der Subjekte sichtbar: er inszeniert sie, setzt sie in Szene und zeigt ihre Möglichkeiten und Grenzen auf. Sowohl die Figuren wie auch der Film werden zu handelnden Akteur*innen, mithin Arbeiter*innen in der im/materiellen Auseinandersetzung mit den Körper- und Subjektvorstellungen des Kapitalismus.

Die Arbeit der immateriellen Ökonomie der Gegenwart lässt den Körper und die Subjektidentität zum eigentlichen Objekt der produktiven Kreation werden. Nicht der Körper produziert eine Ware, sondern er selbst wird zu dieser; er wird hervorgebracht, geformt und gewandelt; er transformiert zum Kapital einer immateriellen Spekulation der Menschen. Das eigene Ich bildet jenen Ort der Arbeit, der ohne ein Ende ist. Er ist Ausdruck einer Ökonomie, die anhaltend mit Rationalisierungsprozessen, Optimierungen, Zukünftigkeiten und Möglichkeiten operiert. Ihre Produktionstechniken und Arbeitsformen erlauben es, den gesamten Menschen zum Zwecke des ökonomischen Profits nutzbar zu machen.²⁰ Damit wird der kapitalistische, gleichzeitig aber auch kapitalisierte Mensch der Gegenwart über Marx' Diagnosen hinaus zum Rohstoff einer Ökonomie, die jederzeit und überall Zugriff auf ihn besitzt – nicht nur im Kontext der Lohnarbeit. Christian Marazzi schlägt für eine solche Wirtschaftsweise, die das Ökonomische zu einem grundlegenden Wert des Lebens macht, an dem sich auch das Private und Gesellschaftliche/Soziale ausrichten, den Begriff der Bioökonomie vor. Marazzi schreibt: »In der Bioökonomie ist der Markt das Dispositiv, das den Körper eines jeden Einzelnen und den Körper der gesamten Bevölkerung diszipliniert.«²¹ Kapitalakkumulation funktioniert in der Bioökonomie deshalb durch einen verstärkten Einsatz von Investitionen in verschiedene Dispositive, die einen Wert nicht nur abschöpfen, sondern ihn gerade abseits des direkten Produktionsprozesses erst erzeugen.²² Ökono-

20 Vgl. Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas: »Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–40, hier S. 26.

21 Marazzi, Christian: »Bioökonomie und Biokapitalismus«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«*. *Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*. Bielefeld: transcript 2013, S. 39–51, hier S. 40; Herv. i. O.

22 Vgl. ebd., S. 48.

misches Marktdispositiv und kapitalistisches Körper- und Subjektdispositiv stehen in der Bioökonomie in einem untrennbaren Verhältnis zueinander. Der daraus entstehende Biokapitalismus muss deshalb als eine Stufe des Kapitalismus verstanden werden, auf der Wertschöpfung nicht mehr die Produktion und Verarbeitung von Rohstoffen mithilfe menschlicher, d.h. körperlicher Arbeitskraft bedeutet. Vielmehr wirkt der Biokapitalismus auf den Organismus, den Geist, die Beziehungen und die Gefühle der Menschen ein.²³ Der Beginn von Kurosawas Film deutet das an. Dort wird der Mensch entgegen eines industriell-kapitalistischen Prozesses der Rationalisierung nicht durch Maschinen ersetzt, sondern an seine Stelle tritt, durch Investitionen in ein »günstigeres« Humankapital, schlicht ein anderer Mensch.

4.2 Biokapitalismus und die Arbeit am »Ich« (Kurosawa I)

Eine gut gekleidete Frau betritt das Großraumbüro der Verwaltung des Tanita-Unternehmens. Zusammen mit einem Kollegen durchschreitet sie schweigend die Bürogänge, vorbei an den kleinen, mit hüfthohen Wänden eingerahmten Arbeitsplätzen. In einer dieser »Arbeitszellen« steht Sasaki Ryūhei und schaut gefesselt der Delegation hinterher. Vor allem die voranschreitende Frau hat seinen Blick auf sich gezogen. In einem Besprechungsbüro stellt sie sich nachfolgend einem Vertreter der Firmenleitung vor: »We're here from Dalian, China. My name is Shao Yen. Pleased to meet you.«²⁴ Auf seine Bemerkung hin, dass ihr Japanisch exzellent sei, betont sie, dass alle Arbeitskräfte vor Ort in Dalian Tag und Nacht an der Optimierung ihrer Fähigkeiten arbeiten. Stellte für Adam Smith die Trennung von Arbeitsplatz und häuslicher Sphäre, damit von Produktions- und Freizeit noch eine wichtige Entwicklung in der modernen Arbeitsteilung dar,²⁵ ist die Unterscheidung an den chinesischen Orten der globalisierten Kostenoptimierung und Gewinnmaximierung nicht mehr zu erwarten.²⁶ »As soon as the telephone lines to Dalian are installed, you can hire three locals like

23 Vgl. ebd., S. 40. Zur modernen Affektökonomie des Kapitalismus schreibt Eva Illouz: »Der emotionale Kapitalismus ist eine Kultur, in der sich emotionale und ökonomische Diskurse und Praktiken gegenseitig formen, um so jene breite Bewegung hervorzubringen, die Affekte einerseits zu einem wesentlichen Bestandteil ökonomischen Verhaltens macht, andererseits aber auch das emotionale Leben – vor allem das der Mittelschichten – der Logik ökonomischer Beziehungen und Austauschprozesse unterwirft.« (Illouz, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 13) Dass Biokapitalismus heute nicht nur in diesem Verständnis benutzt, sondern auch im Sinne eines ökologischen Kapitalismus gelesen wird, sei hier nicht weiter ausgeführt (siehe dafür z.B. das eher populistische Buch von Weber, Andreas: *Biokapital. Die Versöhnung von Ökonomie, Natur und Menschlichkeit*. Berlin: Berlin Verlag 2008).

24 Dieses und nachfolgende Direktzitate basieren auf den englischen Untertiteln des Films, der 2012 bei Eureka Entertainment auf DVD und Bluray erschienen ist.

25 Vgl. Sennett, *The Corrosion of Character*, S. 36.

26 Hans J. Pongratz und Günter G. Voß stellen dazu in Hinblick auf den globalen Westen fest: »[S]eit Anfang der [19]80er Jahre wird eine Flexibilisierung und Deregulierung von Arbeitszeiten und Beschäftigungsformen forciert, die schon früh eine weitergehende Diskussion um »New Forms of Work« auslöste: Werkverträge, Arbeitsbefristung, Leiharbeit, Teilzeitarbeit, neue Heimarbeit, Subunternehmertum, Outsourcing, neue Selbständigkeit usw.« (Pongratz, Hans J.; Voß, G. Günter:

her for what you pay one Japanese employee here«, informiert Shao Yens Begleiter den beeindruckten Firmenvertreter. Dieser nennt es, kurz und knapp, einen exzellenten Plan, keine weiteren Fragen scheinen mehr notwendig zu sein.

Nachdem die Delegation das Besprechungszimmer verlassen hat, tritt Ryūhei ein, um mit seinem Vorgesetzten zu sprechen. »I'm aware of the tremendous job you've done as director of admin. So, Sasaki-san ... what will you do after you leave administration?«, fragt sein Vorgesetzter vorausdeutend. Mit diesen mehr impliziten denn direkten Worten ist Ryūheis berufliche Zukunft entschieden und eine offizielle Verlautbarung nicht mehr notwendig: Sasaki Ryūhei ist soeben – auf japanische Weise – entlassen worden. So schnell wie die chinesischen Arbeitskräfte zuvor eingestellt wurden, so schnell wurde Ryūheis Anstellung beendet. Wie kann nun die filmische Verhandlung der Entlassung in eine Theorie der kapitalistischen Bioökonomie eingeordnet werden?

Körper und Subjektivität sind in TOKYO SONATA stets an die Zukunft gebunden.²⁷ Der Wert menschlicher Arbeitskraft als einem ›biologischen Rohstoff‹ orientiert sich nicht nur im Film an den Möglichkeiten und Fähigkeiten, die dieselbe für eine ökonomische Profitmaximierung bereithält.²⁸ Die Potenziale der Arbeit werden in ihrer Funktion als eigentliche ökonomische Größen in einem permanenten Futur und damit eben Potenzialis betrachtet. Sie sind somit ausschlaggebend für die berufliche (Nicht-)Zukunft der Subjekte. »What skills do you have? I want you to consider how best you can contribute to Tanita Corporation's development«, wird Ryūhei entsprechend gefragt. Die Zukunft des Unternehmens ist nicht nur mit der Entwicklung und der Arbeit am eigenen Ich der Angestellten verbunden, sondern wesentlich von dieser abhängig. Die immaterielle Arbeit der Menschen im Privaten ist fortwährend eine Arbeit für das Unternehmen, rund um die Uhr. Mit der Frage nach den persönlichen Fähigkeiten und Qualitäten wird eine bioökonomische Forderung adressiert, die das einzelne Individuum in eine universelle Kosten-Nutzen-Rechnung stellt. Diese geht über die Grenzen der eigentlichen Lohnarbeit hinaus. Adressiert wird vom Film hier eine Ökonomie des Lebens, die sämtliche Bereiche einschließt: sei es der Beruf, das Private/Familiäre, das Soziale, das Psychische usw. Die Ökonomie des Lebens wird zur Maxime der alltäglichen Lebensführung, zu einem Ordnungsprinzip. An diesem orientiert und imaginiert das Subjekt zugleich die Produktivität seines Lebens.²⁹

Ryūheis Antwort wird nicht verbal geäußert. Der Film zeigt sie anhand seines Körpers und seiner Handlungen vielmehr visuell: Schweigend läuft er durch das Büro zu seinem Arbeitsplatz. In zwei Tragetaschen, bei Kurosawa das Pendant zu Pappkartons, die typisch für solche Situationen im US-amerikanischen Kino sind, füllt er alles, was von seinem bisherigen Arbeitsleben wert ist, aufbewahrt zu werden. Beide Taschen wird

»Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?« In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 127–156, hier S. 131)

27 Wie wichtig Zukünftigkeit für die Funktionsweisen der kapitalistischen Gegenwart ist, wird in Kapitel 5 dieser Arbeit noch genauer thematisiert.

28 Für Byung-Chul Han sind die neoliberalen Machttechniken deshalb »nicht prohibitiv, protektiv oder repressiv, sondern prospektiv, permissiv und projektiv.« (Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 55)

29 Vgl. Borsò, »Biopolitik, Bioökonomie, Bio-Poetik im Zeichen der Krisis«, S. 19.

er jedoch, noch bevor er zu seiner Familie am selben Abend zurückkehrt, in einen großen Müllcontainer werfen. Flexibilität hört bei den Erinnerungen nicht auf.

Im Film folgt ein harter Schnitt. Ryūhei betritt einen unscheinbaren, mehr aus Beton denn aus Natur bestehenden Park außerhalb seines Büros. Zahlreiche andere Geschäftsmänner verbringen dort scheinbar ihre Mittagspause. Ryūhei lässt sich auf einem Betonklotz nieder und beobachtet die Szenerie (vgl. Abb. 1). Die Geschäftsleute, die gerade noch neben ihm saßen, erheben sich plötzlich und schließen sich einer Gruppe von Menschen an, die im Bildhintergrund in einer Reihe stehen und auf etwas warten. Schnell macht der Film klar: In diesem Park wird eine kostenlose Armenspeisung für Obdach- sowie Arbeitslose angeboten.

Für Vittoria Borsò wird das Leben, sobald es selbst zum Kapitalobjekt eines ökonomischen Handelns und Spekulierens wird, ein prekäres Kapital; es sieht sich jederzeit der Gefahr ausgesetzt, seinen Status als Wertobjekt zu verlieren und im Sinne von Giorgio Agamben in ein wertloses, mithin »nacktes Leben« umzuschlagen.³⁰ Noch in ihre ansehnlichen Anzügen gekleidet, bilden die Geschäftsleute – und mit ihnen nun auch Ryūhei – ein solchermaßen prekär gewordenes Kapital. Seine Besonderheit liegt darin, was der Film deutlich zeigt, dass es als solches im visuellen Alltag unscheinbar und unkenntlich ist.

In ihrer spezifischen Inszenierung erscheinen die Geschäftsleute im Film weiterhin als ein Humankapital, das förmlich geisterhaft geworden ist: Sie sind noch da, im sichtbaren Bild anwesend und gut gekleidet in ihren teuren Anzügen. Im ökonomischen Sinne sind sie jedoch bereits längst fort und tot, indem sie als ein produktives Humankapital für die Ökonomie, der sie ihr Leben gewidmet haben, wertlos geworden sind. Ihre (filmische) Existenz stellt ein Oszillieren dar. Es ist ein Dazwischen-Sein in einer gewinnorientierten, bioökonomischen Gesellschaft, die Leben machen und sterben lassen kann, solange es für sie profitabel erscheint.

Abbildung 1: TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)



30 Vgl. ebd., S. 21.

In *Marx' Gespenster* konstatiert Jacques Derrida, dass die menschliche Arbeitskraft als ein symbolisches Kapital immer schon gespenstisch sei.³¹ Das Gespenst ist für ihn die Figur und der Ausdruck einer Ökonomie, die allein auf die Zukunft hin ausgerichtet ist. Ihr *Movens* ist die Spekulation; ein Akt, der für sich ebenso gespenstisch ist wie das Kapital, das er hervorbringt – und gleichzeitig zu vernichten in der Lage ist.³² Obwohl die Geschäftsmänner – Frauen sind nicht zu sehen – in dieser Szene scheinbar auf die sozialen Netze wohlthätiger Organisationen angewiesen sind, sind ihre Körper und die materiell-sichtbaren Selbstkonzepte, die sich in Kleidung und Verhalten äußern, weiterhin mit einer für sie nicht mehr gegenwärtigen Vergangenheit verbunden. »Die Zukunft kann nur den Gespenstern gehören. Und die Vergangenheit.«³³ Über die Gegenwart sagt Derrida nichts. Ihr gespenstisches Wesen im spekulativen Finanzkapitalismus liegt jedoch gerade darin begründet, dass sie immer schon von der Zukunft und ihren Gespenstern heimgesucht ist.

Die Angestellten in Kurosawas Film haben folglich eine Wandlung durchgemacht, in der die 1930 von Siegfried Kracauer vorgelegten Beobachtungen zum Typus des Angestellten nahezu potenziert werden. Kracauer schreibt:

Es gibt eine Menge phantastischer E.T.A. Hoffmann-Figuren unter den Angestellten vorgerückten Alters. Irgendwo sind sie steckengeblieben und erfüllen seitdem ununterbrochen banale Funktionen, die alles andere eher als unheimlich sind. Dennoch ist es, als seien diese Menschen in eine Aura des Grauens gehüllt. Sie strömt von den verwesten Kräften aus, die innerhalb der bestehenden Ordnung keinen Ausweg gefunden haben.³⁴

Was Ryūhei und die anderen Figuren in dieser Szene zum Ausdruck bringen, ist die gespenstische Simulation einer vormaligen Arbeitsroutine, die laut Kracauer bereits selbst eine grauenhafte ist. Für den Film beginnt an dieser Stelle bzw. »Schwelle« deshalb Sasaki Ryūheis zweites Leben. Er wird zu einem vergegenwärtigten Gespenst des Kapitals. Um die für ihn schamvolle Kündigung gegenüber seiner Familie nicht eingestehen zu müssen, beginnt Ryūhei ein geisterhaftes Doppelleben. Er täuscht seiner Familie vor, dass er weiterhin einen Job hat, indem er die kapitalistisch-immaterielle Arbeit am eigenen Ich zu einem expressiven, performativen Unternehmen werden lässt, das perfektioniert werden muss. Dazu gehört der Anschein eines alltäglichen Arbeitsrhythmus, die Aneignung eines performativ-geschäftigen Auftretens sowie der anhaltende monatliche Gehaltseingang auf dem Familienkonto. Die gespensterhafte Erscheinung Ryūheis ist so der Ausdruck seiner Unfähigkeit, einen Ausweg aus den kapitalistischen Ordnungen des Lebens zu finden. In seinen folgenden Versuchen, eine neue Sichtbarkeit für

31 Vgl. Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 123. Siehe zum Status des Symbolischen und Spekultativen in der Ökonomie und der Kunst auch Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München: Fink 1993.

32 »Die Spekulation ist immer vom Gespenst fasziniert, von ihm behext«, schreibt Derrida auch (Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 123).

33 Ebd., S. 59.

34 Kracauer, Siegfried: »Die Angestellten«. In: Kracauer, Siegfried: *Werke. Band 1. Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 211–310, hier S. 267.

seine geisterhafte Identität als ein Angestellter des Kapitals zu produzieren, bringt der Film die Wirkungen des bioökonomischen Körperdispositivs auf wahrnehmbare Weise zur Verhandlung.

4.3 So zu sein, wie man sich macht (Kurosawa II)

Die Antizipation der Blicke von Anderen auf einen selbst stellt für Bröckling die Voraussetzung dafür dar, sich zu dem zu machen, was man noch nicht ist, aber gerne sein möchte.³⁵ Mit dem Konzept des »unternehmerischen Selbst« formuliert er dazu das passende Theorieprogramm, das den Menschen als ein Objekt der modernen Ökonomie betrachtet.³⁶ Dadurch offenbart es zugleich, dass ein ökonomisches Handeln eine Praxis darstellt, die in allen Bereichen des Lebens wirksam ist. Der Körper und die Identität werden zu Waren, die fortwährend kapitalisiert, maximiert und optimiert werden sollen. Jedes Handeln basiert auf den Ergebnissen von Kalkulationen, die es sich zum Ziel setzen, Gewinne unterschiedlicher Art hervorzurufen. Während ein ökonomisches, profitorientiertes Handeln als Aspekt des alltäglichen Lohnerwerbs bereits als unabdingbar erscheint, besteht die Neuerung von Bröcklings Konzept darin, dass es auch Alltäglichkeit, soziale Beziehungen, individuelle Subjektivierungsprozesse und kulturelle Produktionen mit einem unternehmerischen Denken verbindet. Das unternehmerische Selbst, ohne dass es von Bröckling ausformuliert wird, zeigt in seiner Konstitution sowie Ausführung die Auswirkungen kapitalistischer Dispositivstrukturen für Körper und Identitätskonzepte auf.³⁷ Für Hendrik Hansen geht damit »das Ideal des erfolgreichen Menschen in einer pluralistischen Gesellschaft«³⁸ einher, das die biopolitische wie auch gouvernementale Vorstellung bedingt und unterstützt, dass die ökonomische, körperliche, soziale und kulturelle Optimierung des individuellen Selbst immer auch eine Optimierung der Gesellschaft im Ganzen bedeutet. Es sind »neue Menschen«, die ökonomisch ganzheitlich funktionieren und seit den 1990er Jahren in den globalen Unternehmen der Wirtschaft sowie in den gesellschaftlichen und kulturellen

35 Vgl. Bröckling, Ulrich: »Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 131–167, hier S. 154.

36 Vgl. Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007. An anderer Stelle umschreibt er es so: »Niemand ist es, aber jeder kann und soll dazu gemacht werden beziehungsweise sich selbst dazu machen.« (Bröckling, Ulrich: »Diktat des Komparativs. Zur Anthropologie des »unternehmerischen Selbst««. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 157–173, hier S. 158)

37 Bezeichnend für die Andeutung von Dispositivstrukturen hinter dem Modell in Bröcklings Text sind Ausführungen wie folgende: »Subjektivierungsregime bilden Kraftfelder, deren Linien [...] in institutionellen Arrangements und administrativen Verordnungen, in Arbeits- und Versicherungsverträgen, in Trainingsprogrammen und Therapiekonzepten, in technischen Apparaturen und architektonischen Anordnungen, in medialen Inszenierungen und Alltagsroutinen wirksam sind.« (Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 39; Herv. FTG)

38 Hansen, Hendrik: »Das Ideal des Neuen Menschen im Kapitalismus«. In: Kauffmann, Clemens; Sigwart, Hans-Jörg (Hg.): *Biopolitik im liberalen Staat*. Baden-Baden: Nomos 2011, S. 83–97, hier S. 94.

Bereichen des Lebens gefordert werden. Sie sind die Vertreter*innen des neuen Typus einer modernen, zukunftsorientierten Arbeiter*innenschaft im flexiblen, neoliberalen Kapitalismus.³⁹ Die stetige Neuerfindung des Subjekts zeigt sich in seiner ›Permaflexibilität‹, d.h. einer unaufhörlichen Flexibilisierung und Anpassung, die sich vom Beruf in das Private fortsetzen muss: Nur wer bereits im sozialen Leben flexibel ist, kann das auch im wirtschaftlichen sein. Die Arbeit des Individuums und seines Körpers gehen nach dem Verlassen der Fabrik und des Büros weiter. Räumlich und zeitlich greift die Arbeit als eine Arbeit am Subjektideal auf weitere Bereiche des Lebens über.⁴⁰ Dass es sich dabei um ein globales Phänomen des Kapitalismus in der ›Ersten Welt‹ handelt, zeigt TOKYO SONATA:

Ryūheis performative Selbstdarstellung und -produktion stellen einen aufschlussreichen Gegenstand für die Untersuchung der filmischen Sichtbarmachung von kapitalistischen Körper- und Subjektdispositiven in der globalisierten Gegenwart dar. An ihnen demonstriert der Film die stetig neu zu verhandelnden Anforderungen und Zwänge für Körper und Identitätskonzepte im Kontext von Arbeit und lebensweltlicher Ökonomisierung auf. Bröcklings These, dass die Sicht von außen auf das Selbst einen Performativität stiftenden Moment von Subjektivierung darstellt, wird vom Film ebenso verhandelt wie die Überlegung, dass Subjektivierungsprozesse zum Mittelpunkt von Diskursarbeit und Handlungsprozessen werden, die sich außerhalb der Lohnarbeit fortsetzen. Obwohl es Ryūhei zunächst um die Produktion einer Lüge, d.h. um die Illusion einer fortbestehenden Lohnarbeit gegenüber seiner Umwelt geht, stellen die Auführungsrituale des entlassenen White-Collar-Workers in Kurosawas Film die Selbsttechnologien eines unternehmerischen Selbst dar. Unter veränderten Vorzeichen geht es darum, den Verlust des eigenen Arbeitsplatzes zum Anlass neuer, performativer Körper- und Subjektkonstruktionen zu nehmen. Darin liegt die perfide Logik der Praktiken des unternehmerischen Selbst: Noch im Moment seines ökonomischen Scheiterns kann das Subjekt dem kapitalistischen System zu Diensten sein, indem es an der persönlichen Optimierung der performativ-kapitalistischen Subjektideale weiterarbeitet.

An dieser Stelle sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der im Film dargestellten Arbeitswelt die strukturellen Merkmale des Postfordismus zugrunde liegen. Ihm wird die Auflösung der letzten Trennlinie zwischen Arbeit und Freizeit beim Verlassen des Arbeitsplatzes zugeschrieben.⁴¹ Verantwortlich dafür war u.a. die Einführung des Kon-

39 Vgl. Martin, Emily: »Flexible Körper. Wissenschaft und Industrie im Zeitalter des flexiblen Kapitalismus«. In: Duden, Barbara; Noeres, Dorothee (Hg.): *Auf den Spuren des Körpers in einer technologischen Welt*. Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 32–54, hier S. 45.

40 Vgl. Bröckling, »Totale Mobilmachung«, S. 155 sowie Krempel, *Paradoxien der Arbeit*, S. 19.

41 Als dem Postfordismus historisch vorgängige Produktionsmodelle förderten und forderten der Fordismus und der Taylorismus zunächst die Automatisierung sowie prozesshafte Steuerung von Arbeit, während sie dabei an der Trennung von Arbeit und Freizeit fest- und diese damit aufrechterhielten. Auch wenn die Arbeitsprozesse am Fließband ineinander übergingen, somit die Herstellung eines kontinuierlich fließenden Vorgangs bedeuteten, hörte die aktive Produktion und Arbeit mit dem Verlassen der Fabrik noch auf (vgl. zum Fordismus, Taylorismus und dem dazugehörigen Menschenbild u.a. Hirsch, Joachim; Roth, Roland: *Das neue Gesicht des Kapitalismus. Vom Fordismus zum Postfordismus*. Hamburg: VSA 1986; Taylor, Frederick W.; Wallich, Adolf: *Die Betriebsleitung insbesondere der Werkstätten*. 3. überarbeitete Auflage. Berlin/Heidelberg/New York: Springer 2007; Kanigel, Robert: *The One Best Way. Frederick Winslow Taylor and the Enigma of Efficiency*.

zepts einer produktiven Flexibilität in der Fabrikproduktion: Planung, Organisation und Ausführung von Arbeit stellten nunmehr Felder dar, die immer wieder von immer neuen Arbeiter*innen übernommen werden konnten und sollten.⁴² In Hinblick auf den individuellen Prozess der Subjektkonstitution durch Arbeit kann Subjektivität somit nicht mehr allein als das Ergebnis einer einzelnen Arbeitstätigkeit gesehen werden. Vielmehr gilt sie als das Ergebnis multipler (Arbeits-)Prozesse mit vielfältigen Ausgangsmöglichkeiten: »Subjektivierung ist nicht *eine*, sondern eine Vielzahl von Selbsterfindungen«⁴³. Die Verwirklichung des einzelnen Menschen auf dem Weg vom Individuum zum Subjekt findet folglich mit dem Postfordismus immer und überall statt. Gerade im privaten und gesellschaftlichen Bereich hat das zur Entstehung von neuen Formen der Arbeit geführt.⁴⁴

Entlang verschiedener Stationen beobachtet Kurosawas Film, wie Ryūhei versucht, von einem gewöhnlichen, unauffälligen und unbedeutenden Arbeitnehmer zu einem, wie ich vorschlagen möchte, performativen ›Superarbeiter‹ zu werden. Bei diesem handelt es sich um eine fantastische Idealvorstellung davon, was und wie ein Arbeiter sein soll. Er produziert keine Waren und Dienstleistungen, sondern eine sichtbare kapitalistische Identität, die von seiner Umwelt erkannt wie auch anerkannt werden soll.⁴⁵ Diese Form des arbeitenden Menschen widmet sich zeitlich unbegrenzt der persönlichen Erwerbstätigkeit als einem individuellen Selbstkonzept und -bild. Das Engagement bzw. die ›Investition‹ darin macht er zu einem persönlichen ›Projekt‹, das von anderen wahrgenommen wird.⁴⁶ Der ›Superarbeiter‹ soll in seiner performativen Tätigkeit sichtbar und materiell werden, indem er im wortwörtlichen Sinn einen körperlichen Ausdruck erhält. So verbinden sich in ihm rhetorische Rituale mit körperlichen Verhaltensweisen, die stetig wiederholt werden (müssen). Auf diese Weise wird ein Wissen produziert, das

Cambridge (Mass.): MIT Press 2005; Stiegler, Bernd: *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*. Paderborn: Fink 2016).

- 42 Vgl. Lazzarato, Maurizio: »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«. In: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag 1998, S. 39–52, hier S. 42.
- 43 Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 35; Herv. i. O.
- 44 Vgl. Reichert, Ramón: »Das persönliche Verhältnis zur Arbeit. Zum Subjektbegriff im ›Postfordismus‹«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 175–192, hier S. 178.
- 45 In seinem Essayband über Tokyo schreibt Stephan Wackwitz zu den Angestellten der Stadt: »Sie scheinen auf einer Flucht nach vorn. Da sie sich nie mehr den Apparaten werden entziehen können, die ihren Körper, ihre Zeit, ihre Familie, ihre Gedanken, ihre Begierden, ihre Freundschaftssehnsucht so völlig für sich eingespannt haben, weil jeder Rückweg versperrt zu sein scheint in ein Zimmer, das jeder der Männer für sich hätte und das ihnen vielleicht im Traum immer wieder erscheint, müssen sie beschlossen haben, sich völlig in die Beschleunigung hineinzuwurfen, die sie und die alte Welt verzehrt, nichts zurückzuhalten: Keins der Distanz-, Salon-, Fremdheitsgefühle soll übrigbleiben, jedenfalls nicht heute abend, bis sie gegen zwölf zu Hause ankommen und ins Bett fallen werden, bis um fünf der Wecker klingelt, sie halb schlafend in die Anzüge steigen und den Rückweg ins Büro antreten werden, sechs Tage die Woche.« (Wackwitz, Stephan: *Tokyo. Beim Näherkommen durch die Straßen*. Zürich: Ammann 1994, S. 66; ich danke Florian Lehmann für den Hinweis)
- 46 Vgl. zum Stellenwert des »Projekts« in diesem Kontext auch das gleichnamige Kapitel bei Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 248–282.

nicht nur Ryūheis Subjektkonstitution als einem ›Superarbeiter‹ inhärent ist, sondern das zugleich auch durch Andere von außen an ihn herangetragen und erkennbar werden kann.

Die wiederkehrende Aufführung der Subjektidee stellt im Film den Versuch dar, die Fiktionalität der neu gewonnenen Identität zu verstetigen, sie in ein soziales Reales zu überführen und damit am Ende ›wahr‹ zu machen. Dem Konzept des unternehmerischen Selbst entsprechend, erscheint das körperliche Subjekt in TOKYO SONATA letztlich als eine institutionelle, gesamtgesellschaftliche und, wie ergänzt werden kann, dispositive Konstruktion. Es stellt eine Fiktion dar, die permanent bedroht ist, zu scheitern – und sich selbst nach dem Scheitern noch fortsetzt. Gerade weil es sich bei der Subjektvorstellung um das Produkt einer diskursiven Fiktion handelt, muss es stetig erzählt und performativ aufgeführt werden, um sich selbst aufrecht zu erhalten.⁴⁷ Diese performative Erzählung gilt es deshalb in einer kritischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ausdrucksweisen des unternehmerischen Selbst zu untersuchen:

Einige Tage nach seiner Entlassung begegnet Ryūhei einem alten Schulkameraden in jenem Betonpark, in dem sich das geisterhafte Humankapital in Gestalt der entlassenen Angestellten täglich versammelt. Wie Ryūhei, so wurde auch Kurosuo vor einigen Monaten aus Rationalisierungsgründen aus seinem Unternehmen entlassen. Während ersterer noch immer damit ringt, diesen Umstand mit einer normalisierten Leichtigkeit vor seinen Mitmenschen und insbesondere vor sich selbst zu verbergen, scheint Kurosuo das performative Projekt des ›Superarbeiters‹ bereits gemeistert zu haben. Er tritt vor seinem Freund mit einem eleganten Anzug, einer mit Arbeitspapieren vollgepackten Aktentasche und weiteren Unterlagen auf, die er geschäftig unter dem Arm eingeklemmt hat. Kurz nach ihrer Begrüßung entschuldigt er sich, um mit seinem Mobiltelefon ein angeblich wichtiges Telefongespräch mit einem Kunden entgegenzunehmen, bei dem es um potenzielle Baugeschäfte im Tokyoter Rathaus gehe. Seine Performance lässt für Außenstehende folglich keinen Verdacht aufkommen, dass auch er nur versucht, den materiellen Schein eines ›Superarbeiters‹ aufrechtzuerhalten. Doch was heißt das genau?

Der ›Superarbeiter‹ stellt in der Sichtbarmachung des Films eine spezielle Erscheinungsform des modernen, unternehmerischen Selbst dar. Obwohl seine eigentliche Lohnarbeit aufgrund ökonomischer Rationalisierungsprozesse beendet wurde, hört für ihn die neoliberale Arbeit nicht auf. Neben der Produktion einer Sagbarkeit und eines Wissens kapitalistischer Subjektidentität zeigt sie sich in Kurosawas Film in Form einer performativ-visuellen Zurschaustellung.⁴⁸ Das Ziel der ›Superarbeiter‹ ist die Produktion eines Wissens über sich selbst, das für andere ein wahres Wissen ist. Es geht um eine Legitimation ihres ökonomischen sowie gesellschaftlichen Status, der allein auf der Sichtbarkeit für andere basiert: Der ›Superarbeiter‹ tut so, als ob; wodurch er hofft,

47 Vgl. ebd., S. 38. Für Lazzarato heißt immaterielle Produktion, für die das unternehmerische Selbst phänotypisch steht, daher eine entsprechend fortwährende »[a]udiovisuelle Produktion. Werbung, Mode, Software bis hin zu den Formen der Organisation des Territoriums und so weiter« (Lazzarato, Maurizio: »Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion«. In: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag 1998, S. 53–65, hier S. 57).

48 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 10.

am Ende das zu werden, was er für andere vorgibt, bereits zu sein. Die Praxis der sozialen, damit visuellen Versicherung, ein bestimmtes Kapitalismussubjekt zu sein – sei es über Kleidung, Eigentum, Gesten oder Mimik, die der Film detailliert in den Fokus nimmt – hört für ihn nicht mit dem Verlust seines Arbeitsplatzes auf. Es setzt sich vielmehr als ein anhaltendes Projekt vor. Das körperliche Identitätsprojekt ist sowohl nach innen wie auch nach außen gerichtet: die Transsubstantiation des Subjekts im Modus einer Ökonomie des sichtbaren Scheins.

Der Diskurs des ›Superarbeiters‹ in TOKYO SONATA markiert gleichzeitig die materielle sowie immaterielle Verkörperung einer persönlichen Krise. In ihr legt der Film die zumeist unerfüllbaren Bedingungen von kapitalistischen Körper- und Subjektivitätsdispositiven offen, die sich als reine Phantasmen offenbaren: Der Glaube an einen sicheren, damit lebenslänglichen Arbeitsplatz, der zur Voraussetzung für ein körperlich wie auch seelisch unerschütterliches kapitalistisches Subjekt in der neoliberalen Gegenwart wird. Doch diese Voraussetzung ist unter den Bedingungen der finanzkapitalistischen Bioökonomisierung von Arbeit und Identität stets kurz davor oder bereits im aktiven Verzug zu scheitern. Das potenzielle Scheitern erscheint somit im Kern der neoliberalen Flexibilität. Für ihr Funktionieren ist es als eine notwendige Möglichkeit dauerhaft angelegt.⁴⁹

Erst weil Ryūhei und Kurosu entlassen wurden, widmen sie sich ihrem Identitätsprojekt auf vollumfängliche Weise. Als ein kommunikativer, nach außen gerichteter Prozess wird er stetig neu artikuliert. Kurosus Verhalten bei der ersten Begegnung mit Ryūhei ist daher reines ›business as usual‹, das unter sich ständig verändernden Parametern vollzogen wird. Doch es gibt eine Besonderheit im Umgang mit seinem Freund: Seine Aufführung findet vor einem Publikum statt, das den Trick schon längst durchschaut hat. Ihr Scheitern befähigt beide Figuren dazu, sich gegenseitig zu erkennen, was zugleich als ein entblößendes Anerkennen zu verstehen ist: »Are you by any chance unemployed, Kurosu?« »You can tell? Right ... You are, too, right?« Frage und Rückfrage. Mehr braucht es nicht, um das jeweilige Scheitern gegenseitig anzuerkennen, sichtbar zu machen. Der Erfolg von Ryūheis und Kurosus ›Projekt‹ ist nur möglich, wenn die reale Gefahr einer Aufdeckung und damit Verwerfung besteht.⁵⁰ Beides zeigt sich zwischen den zwei Freunden deutlich, wenn sie sich gegenseitig demaskieren.

Im Anschluss an das Aufeinandertreffen der beiden arbeitslosen White-Collar-Worker folgt eine Sequenz, in der Kurosu die performativen Techniken des ›Superarbeiters‹ zu vermitteln versucht. Während sie in der Lesecke einer öffentlichen Bücherei sitzen, erfährt Ryūhei von seinem Freund, dass man dort den ganzen Tag verbringen könne ohne befürchten zu müssen, hinausgebeten zu werden. Ihr gesellschaftlich-ökonomischer Subjektstatus wird dort nicht infrage gestellt. Interessant wird diese Szene aber auch aus einem weiteren Grund. Auf visueller Ebene adressiert der Film sein Publikum mit Fragen nach performativer (Un-)Sichtbarkeit, ihrem (Nicht-)Gelingen sowie eines Readings guter/schlechter Performativität. Neben Ryūhei und Kurosu sitzen nämlich zahlreiche weitere Menschen, die wie sie aufgrund ihrer Kleidung – Anzüge

49 Lazzarato konstatiert, dass Fiktionalität-als-Virtualität »alle[n] Charakteristiken postindustrialisierter produktiver Subjektivität« zu eigen ist (Lazzarato, »Immaterielle Arbeit«, S. 45).

50 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 12.

und Business-Kostüme dominieren den Kader – als Geschäftsleute markiert sind. Wie die beiden Protagonisten verbringen sie die Zeit damit, Bücher und Zeitschriften zu lesen. Wer von ihnen womöglich dasselbe Schicksal wie die Hauptfiguren des Films teilt, wird geschickt offengehalten. Das Filmpublikum muss selbst die körperliche Performance jeder einzelnen Figur untersuchen (vgl. Abb. 2). Darin liegt die Pointe in Kurosawas Film: Je besser die kapitalistische Performance einer Figur ist, desto zweifelhafter wird ihr tatsächlicher, ökonomisch-sozialer Status. Wer nämlich in Lohnarbeit angestellt ist, hat weniger Zeit, die eigene Performance derart bewusst zu perfektionieren, wie es Ryūhei und Kurosawa tun.

Abbildung 2: TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)



Nachdem Kurosus Mobiltelefon erneut klingelt, gesteht dieser, dass auch das ein simpler Trick sei und er sich dafür einer technischen Funktion bedient: fünf Mal in der Stunde lässt er sein Telefon automatisiert klingeln, ohne dass ihn jedoch tatsächlich jemand anruft. »It's just for show. I do it to calm my nerves«, erklärt er an anderer Stelle im Film. Daraufhin instruiert er Ryūhei über die nächsten Schritte, die er unbedingt befolgen müsse, damit niemand etwas herausfinden könne, insbesondere nicht seine Frau und Familie. So müsse er zunächst weiterhin das monatliche Haushaltsgeld pünktlich seiner Frau geben, dann ein Zweitkonto für die Abfindungszahlung einrichten und zuletzt die Formulare für die Arbeitslosenversicherung gründlich ausfüllen und pünktlich einreichen. Solange zumindest das Geld kontinuierlich fließt, so die Botschaft, wird Ryūhei schon nichts passieren. Das Projekt des ›Superarbeiters‹ kann, obwohl es vor allem performativer und subjektiv-immaterieller Art ist, nur so gut sein, wie es die ökonomischen Rahmenbedingungen der Aufführung zulassen. »You're really something else!«, erwidert Ryūhei bewundernd.

Bröckling bezeichnet das unternehmerische Selbst auch als ein Regierungskonzept, das sich außerhalb von politischer Lenkung und wissenschaftlicher Konzeptualisierung vollzieht: »Das Subjekt ist [...] zugleich Wirkung und Voraussetzung, Schauplatz, Adressat und Urheber von Machtinterventionen. Eine Entität, die sich performativ erzeugt, deren Performanzen jedoch eingebunden sind in Ordnungen des Wissens, in

Kräftespiele und Herrschaftsverhältnisse.«⁵¹ Dass sich das Wissen des unternehmerischen Selbst als Produkt einer immateriellen Arbeit über Praktiken des Körpers vollzieht, macht zusätzlich Petzolds YELLA im Rückgriff auf Harun Farockis Dokumentation NICHT OHNE RISIKO deutlich. In NICHT OHNE RISIKO nimmt Farocki als stummer Beobachter an einer mehrtägigen Verhandlung teil, in der die Vertreter eines kleinen, mittelständischen Unternehmens um die finanzielle Beteiligung einer Risikokapitalgesellschaft ringen. Für den Ausgang wesentlich, das zeigt Farockis filmischer Blick, scheinen nicht nur die inhaltlichen Argumente zu sein, die Zahlen und Bewertungen, über die verhandelt und gestritten werden. Auch die körperlich-performativen Handlungsweisen aller Beteiligten sind wichtig für das (Nicht-)Gelingen. Diesen Fokus greift wiederum Petzolds Film auf und verbindet ihn mit einem Nachdenken über körperliche Handlungspraktiken in der gegenwärtigen Ökonomie.

4.4 Performative Subjektpraktiken finanzökonomischer Traumwelten (Farocki, Petzold)

Für Derrida stellt das Gespenst die Zukunft dar. An ihm wird ablesbar, was geschehen wird und was geschehen ist. Es ist die Figur einer potenziellen Neuentwicklung wie auch die Wiederholungen des bereits Geschehenen in einer noch zu kommenden Zeit.⁵² Damit ist das Gespenst der figürliche Ausdruck einer Ambivalenz. Nicht nur temporal, indem es verschiedene Zeitdimensionen sowohl überschreitet als auch miteinander verbindet, sondern auch topografisch. Das Gespenst steht an mehreren Punkten: zwischen einem Dies- und einem Jenseits, zwischen einem Raum des *Ante* und des *Post*. Für Petzolds Film ist es vor allem das Durchschreiten diskursiver und dispositiver Wissensräume, das die Hauptfigur Yella im derridaschen Sinne zu einer Gespensterfigur macht. Es sei kurz daran erinnert, dass sie nach der Trennung von ihrem Mann Ben einen persönlichen und beruflichen Neustart in Westdeutschland wagt, der für sie aber vielmehr zu einem Eintritt in die fiktive Welt der Finanzspekulation wird. Während die entlassenen Angestellten bei Kurosawa bloß metaphorische Gespenster der Krisenökonomie gewesen sind,⁵³ stellt Yella das in der diegetischen Gegenwart tatsächlich materialisierte, d.h. wiedergekehrte Gespenst einer zukünftigen Ökonomie des Todes dar. Indem der Film der Rahmenhandlung von CARNIVAL OF SOULS folgt, enthüllt er am Ende einen Plot-Twist, der die vorhergehende Handlung als den mutmaßlichen Traum von Yella im Moment ihres Todes entlarvt. Wie die Protagonistin Mary Henry in Harveys Film, so hat auch Yella den Autounfall mit Ben auf dem Weg zum Bahnhof nicht überlebt.⁵⁴ Petzolds Zuschauer*in sieht am Ende in einer den Filmbeginn wiederholenden

51 Ebd., S. 21.

52 Vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 61.

53 Mit Blick auf das weitere Œuvre von Kurosawa ist das besonders interessant, da seine frühen Filme wie KAIRO (JP 2001) und LOFT (JP 2005) unmittelbar dem Genre des fantastischen Horrorfilms zugeneigt waren, in denen Gespenster zum feststehenden Figurenensemble gehören.

54 Immer wieder gibt YELLA im Laufe der Narration Hinweise, »cues« im neoformalistischen Sinne (vgl. Thompson, Kristin: »Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden«. In: *Montage AV*, 4, 1 (1995), S. 23–62), die auf eine fantastische Erzählebene hinweisen. Übersteigerte Na-

Einstellung, wie am Unfallort von den anwesenden Rettungskräften eine Decke über die regungslos am Flussufer liegende Yella gelegt wird. Ihrer erneuten Wiederauferstehung erteilt der Film damit eine visuell eindeutige Absage.

Was YELLA mit und an seiner Hauptfigur in den übrigen Filmminuten vollführt, ist eine Hauntologie der etwas anderen Art.⁵⁵ Während es für Derrida darum ging, das ›Gespenst‹ als ein theoretisches und ideologisch-kulturelles Erbe von Marx zu betrachten, wandelt Petzold das Gespenst zu einem Hilfsmittel, um die Finanzökonomie der Moderne als ein fantastisches, ebenfalls gespenstisches Konstrukt und System zu beschreiben. Dadurch, dass YELLA am Ende als eine ›Berliner Schule‹-Gespenstergeschichte offenbart wird, ist es dem Film möglich, die Körper und Subjekte des (Finanz-)Kapitalismus in stellenweise stilisierten und überspitzten, zugleich aber auch realistischen und dokumentarischen Darstellungsweisen sichtbar zu machen.⁵⁶ Die Handlungsfiguren zeigen sich als reale Bewohner*innen einer unheimlichen Gegenwart.

Die gespenstische Pointe des Films liegt jedoch woanders. Die deutlich performativen und sich ständig wiederholenden Handlungen der Filmgespenster und ihrer Körper⁵⁷ erscheinen in Anbetracht von Farockis Dokumentarfilm NICHT OHNE RISIKO als überaus realistische Darstellungen von Körperperformanzen in Zeiten der gegenwärtigen Finanzökonomie. Was bei Petzold als ein Gespensterreich konstruiert wird, wird bei Farocki als die tatsächliche Wirklichkeit deutscher Mittelstandsökonomie offenbart. Yellas Filmtod markiert deshalb kein finales Ende, sondern muss vielmehr symbolisch gelesen werden.⁵⁸ Durch ihn wagt sie den Schwellenübertritt in die finanzkapitalistische »New Economy«, die Farocki als außerfilmische Realität von gespenstischen Subjekten und Körpern sichtbar macht.

Nachdem Yella Philipp kennengelernt hat, willigt sie ein, als seine Assistentin zu arbeiten. Während sie früher allein für Buchführungstätigkeiten zuständig war, muss sie sich für die Tätigkeit im Risikokapitalmanagement ein für sie unbekanntes Wissen

turerfahrungen der Figuren, übersteuerte Geräusche von Wasser sowie der wiederkehrende Einsatz der Mondscheinsonate auf der Tonebene und nicht zuletzt das geisterhafte Auftauchen und Verschwinden verschiedener Figuren wie Yellas Ehemann Ben, der sie durch den ganzen Film hindurch zu verfolgen scheint, sind nur einige Beispiele für Vorausdeutungen auf das Filmende.

55 Vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, passim. Mark Fisher, der Derridas Konzept der Hauntologie in besonderer Weise für die moderne (Pop-)Kultur adaptiert hat, beschreibt es wie folgt: »Is hauntology, then, some attempt to revive the supernatural, or is it just a figure of speech? The way out of this unhelpful opposition is to think of hauntology as *the agency of the virtual*, with the spectre understood not as anything supernatural, but as that which acts without (physically) existing.« (Fisher, *Ghosts of my Life*, S. 18; Herv. i. O.)

56 Vgl. zum dokumentarischen Pseudorealismus der ›Berliner Schule‹ als einem Effekt seiner Rezeptionsweisen: Kirsten, Guido: »Fiktionale Authentizität und die Unterklausel im Zuschauervertrag. Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers *Klassenfahrt*«. In: Ebbrecht, Tobias; Schick, Thomas (Hg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 105–120 sowie Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren 2013.

57 Derrida formuliert treffend zum gespenstischen Akt der Wiederholung: »Frage der Wiederholung: Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.« (Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 26; Herv. i. O.)

58 Vgl. Nessel, Sabine: »Gespenster des Spätkapitalismus in Christian Petzolds Film YELLA«. In: Frölich, Margrit; Hüser, Rembert (Hg.): *Geld und Kino*. Marburg: Schüren 2011, S. 203–216, hier S. 206.

aneignen wie auch ihrem Körper ein neues Repertoire an Handlungs- und Sprechweisen antrainieren. Geschäfte werden im Feld der Risikoökonomie nicht nur mit Worten entschieden, sondern mit vollem Körpereinsatz. Wie das performative Subjekt, so ist die monetäre Transaktion stetig gefährdet zu scheitern. Ihre Bedrohung zeigt der Film in einer paradigmatischen Sequenz auf:

Auf dem Weg zu einem Verhandlungsgespräch mit einem mittelständischen Motorenzulieferer instruiert Philipp Yella, auf drei Dinge, namentlich Blickrichtungen im Gespräch zu achten, damit es für beide erfolgreich ausgeht. Zunächst soll sie ihre volle Aufmerksamkeit auf die Gegenpartei richten, wobei dort der Geschäftsführer im Fokus stehen muss. Wenn sich ihre Blicke treffen, soll Yella bewusst den Blickkontakt halten, d.h. aushalten, um dann zur zweiten Blickrichtung überzugehen, die auf den Laptop-Monitor vor ihr gerichtet ist. Auf diesem stehen die Bilanzen und damit ökonomischen »Wahrheitswerte« des Unternehmens. Ohne zu sprechen soll allein mithilfe des Blicks auf ihre Existenz aufmerksam gemacht werden. Die letzte und für Philipp wichtigste von allen drei Blickrichtungen ist der Blick auf ihn selbst. Er erklärt Yella, dass er irgendwann zum sogenannten Broker-Posing übergehen wird, das oft bei »so junge[n] Anwälte[n] in beschissenen Grisham-Filmen« zu beobachten sei, wenn sie die Hände hinter dem Kopf verschränken. Sobald dies geschieht, soll Yella ihm ins Ohr flüstern. Was genau, sei völlig irrelevant. Für Philipp zählen hier allein die Geste und die damit zusammenhängende Wirkung des körperlichen Ausdrucks auf die gegnerische Verhandlungsseite. Es sei wie bei einer Gerichtsverhandlung, so Philipp weiter, in der einem Anwalt ein Zettel gereicht wird und sich alle fragen, was dort geschrieben steht. Das Ziel ist eine gefährliche Unaufmerksamkeit als ein Effekt des Broker-Posings. Zuletzt bittet Philipp Yella, eine Brille aufzusetzen. Nach einigen prüfenden Blicken entscheidet er sich jedoch dagegen. Geplante Performanz und optisch-modisches Auftreten scheinen – im Gegensatz zum *Business Look* der *homini oeconomici* in TOKYO SONATA – bei Yella nicht zu harmonisieren (vgl. Abb. 3).

Abbildung 3: YELLA (D 2007, Christian Petzold)



Was der Film in dieser Szene verhandelt, ist die Bedeutung einer Körper-Performativität, die für das nachfolgende Geschäftstreffen wesentlich ist. Verhaltensweisen werden eingeübt, Codes werden ausgegeben und potenzielle Aktionen bzw.

Reaktionen abgesprochen, um einen gewünschten ›Geschäfts-Effekt‹ zu erzeugen. Ökonomische Werte und Zahlen, mithin ein mathematisches Fakten- und Finanzwissen, geraten für beide Wirtschaftsmenschen zugunsten der Wirkungen des ökonomischen Schauspiels in den Hintergrund. Das es eben genau das ist, ein Schauspiel, wird durch Philipps Verweis auf die real existierenden John-Grisham-Verfilmungen metatextuell unmittelbar deutlich. Finanzwirtschaftliches Gebaren ist letztlich nichts anderes als das stereotype Schauspiel in massentauglichen Filmthrillern. Doch am Ende dient nicht eine Grisham-Verfilmung wie etwa *A TIME TO KILL* (USA 1996, Joel Schumacher) als Vorlage für die Inszenierung der Verhandlungsgespräche sowie performativen Modalitäten im Film, sondern ein Werk von Harun Farocki.

In *NICHT OHNE RISIKO* begleitet Farocki zwei Vertreter einer Risikokapital-Gesellschaft – auch Venture Capital (VC) genannt – im Gespräch mit drei Vertretern eines kleinen Mittelstandunternehmens. Die Firma NCTE stellt Drehmomentsensoren her, die sowohl in der Industrie als auch im Motorsport eingesetzt werden. Aufgrund einer vergangenen, aber noch nicht vollständig abgeschlossenen Insolvenz benötigt sie nun Risikokapital in Höhe von 750.000 Euro, um Investitionen zu tätigen und Aufträge abwickeln zu können. Die VC-Gesellschaft ist im Tausch für 34 % der Firmenanteile bereit, diese Geldsumme zur Verfügung zu stellen. Worum daraufhin verhandelt und gestritten wird, ist die Höhe der abzugebenden Firmenanteile. Sie stellen nämlich den allgemeinen Ausdruck für eine Bewertung des Unternehmens dar. Je mehr Anteile die VC bekommt, umso wertloser erscheint das Unternehmen. Sowohl die konkrete Personenkonstellation mit zwei Vertretern auf VC- und drei Vertretern auf Mittelstandseite wie auch das Beschäftigungs- und Kundenfeld des kapitalbedürftigen Unternehmens werden in *YELLA* größtenteils unverändert übernommen. Faktualität wird so zur Fiktionalität und Fiktionalität erhält gleichzeitig den Eindruck von Faktualität.

Sowohl Petzold als auch Farocki verweigern sich in ihrem filmischen Sprechen über die gezeigten Verhandlungen eines unmittelbaren Kommentars. Lediglich kurze Texteinblendungen und Übersetzungen werden in *NICHT OHNE RISIKO* zum besseren Verständnis der zahlreich vorhandenen englischen Phrasen der Zuschauer*in in den einzelnen Verhandlungsgesprächen zur Seite gestellt. Wenn beispielsweise einer der Verhandlungsteilnehmer über den erhofften Geschäftsgewinnen davon spricht, dass zusätzliche Einkünfte lediglich »icing on the cake« seien, markiert der Film durch seine erklärenden/übersetzenden Texteinblendungen eine diskursive und soziokulturelle Differenz zwischen Sprecher und Zuschauer*in: auf der einen Seite steht das scheinbar unwissende Publikum, dem die Vorgänge und Wissensbestände von Risikokapitalgeschäften vielfach nicht bekannt sein wird und das deshalb auf die Übersetzungshilfen angewiesen ist; auf der anderen Seite findet sich das ökonomische Handlungspersonal des Films, das in einer eigenen Welt mit einer eigenen Sprache existiert. Es operiert mit einer epistemischen Selbstverständlichkeit, die bis in den Körper hineinreicht. Wie ambivalent und stets prekär diese Differenzierung zwischen Wissen und Nicht-Wissen bereits innerhalb des porträtierten ökonomischen Personentableaus ist, verdeutlicht Farockis Film mehrfach. Wissen und Nicht-Wissen werden unter den Anwesenden zu Kategorien von Ein- und Ausschlussprozessen intelligibler Ökonomiesubjekte.

Gegen Mitte der Verhandlungen gibt es durch die VC-Gesellschaft das Angebot, nicht die geforderten Firmenanteile und damit die Bewertung an sich zu verändern, sondern die Art und Weise, wie das geliehene Geld eingelagert wird:

Wir möchten an der grundsätzlichen Bewertung nichts ändern. Wir können auch gar nichts ändern. Wo wir uns bewegen können, ist, dass wir sagen, wir legen es als ehrliches Geld ein. Verzichten also auf den *share holder loan* in Höhe von 650.000 [Euro], machen *straight equity* in Höhe von 750.000 [Euro] bei den gleichen Meilensteinen [d.h. Zielvereinbarungen, FTG], allerdings mit einer einfachen *liquidation preference*,

verkündet der Vertreter der VC-Gesellschaft. Genauso ratlos wie die meisten Zuschauer*innen des Films⁵⁹ ist auch Lutz May, Geschäftsführer von NCTE, in Hinblick auf die Bedeutung des Angebots, das soeben an ihn adressiert wurde: »Den letzten Teil verstehe ich nicht. Kann mir jemand helfen?« »Wir wollen einfach Erlösvorzug, d.h. bei Verkauf der Firma oder der Anteile werden die Investoren vorrangig ...«, versucht ein Vertreter der VC-Gesellschaft zu erläutern. Erneut unterbricht ihn May mit der Bemerkung, dass er das absolut nicht verstehe. Hilfesuchend wendet er sich an seinen Anwalt, der ihm – und damit auch dem Filmpublikum – mit einfachen Worten zu erklären versucht, worin die Vor- und Nachteile des angebotenen Geschäfts liegen.

Als ein ausgeschlossenes Subjekt erscheint in diesem Moment May, der sich bis kurz zuvor noch als gleichwertiger Teilnehmer der Runde behaupten konnte. Ist das Subjekt in einem Moment noch legitimiert, damit rede- und anerkennungsfähig, so kann es diesen Status im nächsten Augenblick bereits verlieren, nämlich dann, wenn sich die Anforderungsparameter der Anerkennung verändern und diese von ihm nicht mehr erfüllt bzw. ausgefüllt werden können. Gewinn und Verlust betreffen deshalb sowohl das Geschäft, das verhandelt wird, als auch die Teilnehmenden der Verhandlung. In Farockis Film zeigt sich, dass das Individuum-als-Kapitalismussubjekt stets davon bedroht wird, an den Anforderungen der Körper- und Subjekt-, damit auch Wissensdispositive seiner kapitalistischen Umwelt zu scheitern. Mays Körper macht dies deutlich. Da er seinen diskursiven Platz im Arrangement der Subjekte kurzfristig verloren hat, wird sein Körper unruhig und damit mobil. Er dreht sich von einer Seite zur anderen und versucht sich dadurch neu zu positionieren und zu integrieren – nicht nur im Raum, sondern eben auch im Diskurs.

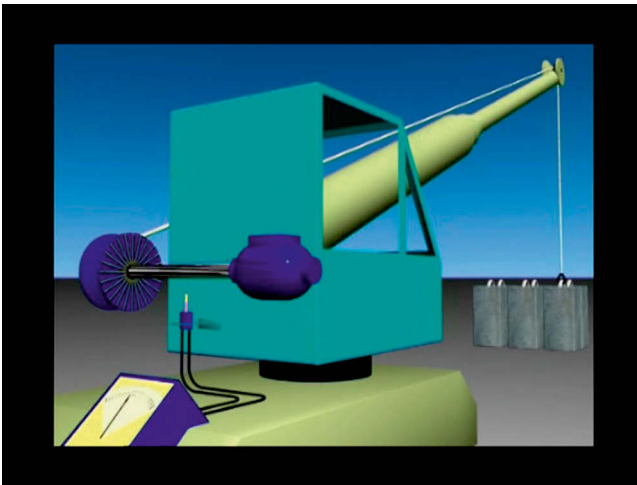
»Die komplexe Ökonomie wird mit Bezug auf Bewegungen, Blicke, Gesten, Sprechweisen und Handlungen an den Körpern der Protagonisten sichtbar gemacht«⁶⁰, konstatiert Sabine Nessel zu YELLA. Was für diesen zutrifft, gilt auch für Farockis Dokumentation. Sie bringt die performativen Fiktionen eines realen Verhandlungsgesprächs zum Ausdruck, indem sie nicht versucht, die mit der Kamera begleiteten Vorgänge zu erklären. Vielmehr inszeniert Farockis Kamerablick die Situation zusätzlich als eine Konfrontation zweier Parteien, die grundsätzlich verschiedene Positionen vertreten und ihren widerstreitenden Ausdruck im Arrangement der Filmbilder finden. NICHT

59 Es gibt nur eine Texteinblendung zur Übersetzung von »share holder loan« als »Darlehen des Investors«.

60 Nessel, »Gespenster des Spätkapitalismus in Christian Petzolds Film YELLA«, S. 209.

OHNE RISIKO zeigt die versammelten Teilnehmer*innen nie gemeinsam im Bild. Vielmehr bewegt sich die Kamera entlang der Blickachsen der Teilnehmenden in einem beinahe stetigen Fluss von der einen Seite des Verhandlungstisches zur anderen, so wie sich auch die Machtpositionen während des Gesprächs fortwährend ändern. Körper und Stimmen werden audiovisuell getrennt, wenn in den Momenten, in denen gesprochen wird, oftmals die stummen Körper der schweigenden Gegenseite im Bild zu sehen sind. Die Filmkamera ist zuvorderst daran interessiert, die (körperlichen) Reaktionen auf etwas Gesagtes von der jeweiligen Gegenseite einzufangen. Was die Zuschauer*in daher vielfach beobachten kann, ist eine Außenseite rezeptiver, erdulender Menschenkörper. Ihre innerlichen Reaktionen macht der Film demgegenüber mithilfe eines technischen Tricks sichtbar:

Abbildung 4: NICHT OHNE RISIKO (D 2004, Harun Farocki)



Immer dann, wenn es zu Stress- und Konfliktsituationen im Gespräch kommt, fügt Farockis Film kurze Animationen ein, die die Funktionsweise von NCTEs Magnetfeldsensorentechnologie visualisieren (vgl. Abb. 4). Die medial geschickt inszenierte Ironie der Einschübe liegt in dem technischen System selbst. Es funktioniert mithilfe von physischer Reiz- und Stressausübungen auf Materialien, die durch die genannte Magnetfeldsensorentechnik visuell indiziert werden können. So ist in den entsprechenden Einstellungen ein Kran zu sehen, der mit NCTEs Technik arbeitet und eine Last hebt. Dadurch entsteht ein Magnetfeld, das zu einem Pegelausschlag auf einem am Kran angebrachten Messinstrument führt. Lässt die Arbeit nach und die Last schwindet, kehrt der Pegel wieder in seine Ausgangsposition zurück. Durch die Analogie von Animation und Gesprächsbeobachtung suggeriert die Dokumentation letztlich einen Blick in das mentale Innenleben der Teilnehmenden. Ihre affektiven Regungen werden auf der visuellen Ebene in einen Zusammenhang mit technischen Funktionen gebracht. Wie der arbeitende Kran, so erscheinen die Teilnehmer*innen als menschliche Automaten

in Bezug auf ihre emotionalen und affektiven Reaktionen.⁶¹ Diese Inszenierungsweise wird in YELLA wiederum als direkte Referenz aufgegriffen.

In Petzolds Film geht es um eine Automatisierung von Verhandlungsprozessen, deren Abläufe im Vorfeld geplant und einstudiert werden. Doch in einigen Momenten wird Yella diese Automatisierung durchbrechen, wenn der Film kurze Einbrüche des Fantastischen erlaubt. Während des Verhandlungsgesprächs nimmt beispielsweise Yellas Wahrnehmung der Naturumwelt plötzlich zu. Die grünen Bäume vor den Fenstern scheinen strahlender als üblich, das Rauschen des Windes in den Blättern und das Rufen einer Krähe lauter denn je zu sein. Als sie überrascht und irritiert davon ihr Wasserglas vom Tisch stößt, scheint niemand das Bersten des Glases zu bemerken. Alle Anwesenden sprechen unberührt weiter und nehmen diesen Störungsmoment nicht wahr. Der Film zeigt Yellas Sein in der Welt des Risikokapitals als die Existenz eines anwesend-abwesenden Gespenstes.

Sowohl Farockis als auch Petzolds Film richten durch die Bildkonstruktionen das filmische Interesse auf die narrativen und visuellen Zusammenhänge und Wirkungen von ökonomischen und körperlichen Reaktionen. Bezugnehmend auf seine Arbeit an NICHT OHNE RISIKO schreibt Farocki über die grundlegend filmischen, von Spekulationen und Fantasie angeregten Verhandlungsgespräche, die er begleitet:

Als ich den Anwalt der kapitalsuchenden NCTE sagen hörte: »Wir sind ein bisschen enttäuscht über das Angebot«, fühlte ich mich in einen Coen-Brothers-Film versetzt. Die Akteure in unserem Storyfilm sind geistesgegenwärtig und voller Darstellungslust. Sie verhandeln, zu welchen Konditionen 750.000 Euro vergeben werden sollen. Nachdem sie sich zunächst nicht einigen können, weichen sie auf ein allgemeines Gespräch über strategische issues aus. Da wird deutlich, dass die NCTE, Hersteller von berührungslosen Drehmoment-Sensoren schon mit grossen [sic!] Firmen im Gespräch ist. Und das entzündet die Phantasie, die Welt ist voller Möglichkeiten und es ist eine Lust, diese abzuwägen.⁶²

Bestimmendes Movens, so Farocki also, ist eine fantasievolle Spekulation über die Möglichkeiten der Zukunft, die Imagination eines Potenzials. Gerahmt wird sie in der Verhandlungssituation von einer, wie er schreibt, »Darstellungslust« der Anwesenden. Sie sorgt dafür, dass das für sich objektiv und nüchtern geplante Verhandlungsgespräch zu einer ökonomischen Inszenierung sui generis wird. Der Film stellt diese nicht selbst her, sondern begleitet sie mit dem Kamerablick, macht sie sichtbar. Davon ausgehend wird deutlich, dass YELLA genau auf diese Ebene mit der Gestaltung der filmischen Narration und Ästhetik abzielt. Philipps Verweis auf die »beschissenen Grisham-Filme«, an denen man sich orientieren müsse, erscheint deshalb als eine metatextuelle Interpretation bzw. ein diskursiver Transfer von Farockis eigener Beobachtung seines Films.

61 In seiner Beschäftigung mit den emotionalen und affektiven Systemen des Menschen schlägt Silvan Tomkins ein vergleichbares Gedankenmodell vor, welches den Menschen als einen Automaten betrachtet, um den Funktionen der Affekte auf die Spur zu kommen (vgl. Tomkins, Silvan: »What are affects?«. In: Frank, Adam; Sedgwick, Eve Kosofsky (Hg.): *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Durham/London: Duke University Press 1995, S. 33–74, hier S. 40–43).

62 Farocki, Harun: »Nicht ohne Risiko«. In: <www.harunfarocki.de/de/filme/2000er/2004/nicht-ohne-risiko.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

Ob es nun die Broker-Pose aus einem beliebigen Grisham-Film ist, die zum Vorbild für die Figuren in YELLA wird, oder doch das reale Verhalten moderner Finanzmanager im Risikokapitalgeschäft, das NICHT OHNE RISIKO zeigt, kann nicht mehr unterschieden werden. Fantasie und Imagination, so die Schlussfolgerung aus Farockis Filmüberlegungen, tangieren beide Bereiche, Fiktion und Dokumentation, und werden als verbindende Elemente in der filmischen Arbeit am modernen Finanzkapitalismus lesbar.⁶³

Am Ende zitiert der mediale Verweis immer schon sich selbst. Wie bei Derridas Gespenstern gibt es keinen eindeutigen Anfang und kein eindeutiges Ende, somit keine klare Grenzziehung. Was beide Filme zeigen, ist die Bedeutung einer Rekursivität in Hinblick auf die Körper- und Subjektdispositive des Kapitalismus: Sie wird zu einem charakteristischen Merkmal von Subjektivierungsprozessen in Zeiten, in denen das Selbst ökonomisch-flexibel, zugleich aber auch sozial-performativ funktioniert und sich so produziert. Die Arbeiter*in und das Objekt der Arbeit gehen deshalb letztlich ineinander über.⁶⁴

Erfolg auf den verschiedenen Märkten der gegenwärtigen Ökonomie – was mehr meint als allein die Ökonomie der Wirtschaft – hat für Ulrich Bröckling »nur, wer sich ihr mimetisch angleicht oder sie gar zu überbieten sucht, mit anderen Worten: wer beweglich genug ist, seine Chance zu erkennen und zu ergreifen, bevor ein anderer es tut.«⁶⁵ Was körperliche Mimesis als ein performatives Ereignis in diesem Kontext bedeutet,⁶⁶ machen beide Filme sowohl durch ihre Hauptfiguren im Allgemeinen als auch in der Darstellung der jeweiligen Verhandlungsgespräche deutlich. In ihnen werden gesellschaftliche und ökonomische Subjektrollen aufgeführt wie auch gegen den Widerstand, gegen die Angriffe von Anderen zu verteidigen versucht. Kurosawas TOKYO SONATA deutete jedoch schon an, dass das unternehmerische Selbst die Aushandlungsprozesse seiner kapitalistischen Subjektidentität nicht allein in einem ökonomischen Kontext vollführt. Bei der Performanz von Körpern und Subjekten im Kapitalismus müssen stärker noch jene Praktiken bedacht werden, die über die Grenzen der klassischen Produktionsökonomie hinausreichen. Es gilt daher jene Modi der Inszenierung und Aufführung zu untersuchen, die sich in den sogenannten Mikropolitiken des Alltags vollziehen – und die gerade das audiovisuelle Medium des Films in besonderer Weise zur Verhandlung bringen kann.

Bröckling versteht unter dem relativ unbestimmten Konzept der Mikropolitiken des Alltags kein politisches Handeln, das auf staatlichen Aktionen im Großen beruht. Viel-

63 Laura Bazzicalupo sieht in den Imaginationsweisen des immateriellen Kapitalismus in der Finanz- und Bioökonomie eine Vielzahl von klassischen Diskursen integriert: »In der heutigen Phase des immateriellen Kapitalismus, der sich auf die Produktivität der Imagination, des Wissens und der Relationalität stützt, entspricht das Imaginäre dem Diskurs über Humankapital, Unternehmertum, Kreativität und über die anarchische Organisation des eigenen Lebens als Kapital« (Bazzicalupo, Laura: »Die Gespenster der Bioökonomie und das Phantasma der Krise«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«*. Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013, S. 53–67, hier S. 57).

64 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 22.

65 Bröckling, »Totale Mobilmachung«, S. 133–134.

66 Siehe allgemein zum Konzept der Mimesis in verschiedenen medialen Kontexten auch Balke, Friedrich; Siegard, Bernhard; Vogl, Joseph (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte. Band 12. Mimesis*. Paderborn: Fink 2012.

mehr müssen ihre Analysen Governancestrukturen sowie das Zusammenspiel von Individuen, privaten und öffentlichen Institutionen im Kleinen, mithin Alltäglichen in den Blick nehmen.⁶⁷ Die Mikropolitiken des Alltags rücken all jene Phänomene in den Betrachtungsfokus, die aufgrund ihrer individuellen, auf einzelne Subjekte bezogenen Erscheinung für gewöhnlich davon bedroht sind, apolitisch zu wirken und deshalb für die Analyse gesamtgesellschaftlicher Strukturen ignoriert zu werden. Farockis Betrachtungen des performativen Finanzkapitalismus der Gegenwart am Beispiel eines kleinen, relativ unbedeutenden und unbekannten Mittelstandsunternehmens ist nur ein Beispiel für die Möglichkeiten der medialen Sichtbarmachung und Untersuchung derselben.

Einen exponierten Ort für die Mikropolitiken des Alltags, das haben die bisherigen Untersuchungen schon angedeutet, stellt in Kurosawas Film wiederum das Private der Familie dar. Dort werden die durch materielle wie auch immaterielle Arbeit geschaffenen Identitäts- und Körperrollen des Kapitalismus wiederholt zur Diskussion gestellt. Sie werden im gemeinsamen Austausch der Familienmitglieder bestätigt, widerlegt und/oder herausgefordert. Im Rückgriff auf die Konzepte des Drags sowie des queeren *Readings* von performativen Handlungen bei Judith Butler sollen diese performativen Praktiken im Folgenden noch einmal verstärkt in den Blick genommen und bezüglich der Fragen von Erfolg und Scheitern, die wesentlich für das performative Projekt sind, untersucht werden.

4.5 Anerkennungswünsche: Mikropolitiken des Alltags (Livingston)

In ihrer Dokumentation *PARIS IS BURNING* begleitet Jenny Livingston im subkulturellen New York der späten 1980er Jahre sogenannte *balls* (Bälle), in denen zumeist jugendliche Queers of Color in Drag-Wettbewerben gegeneinander antreten. Direkt zu Filmbeginn schildert eine*r der Protagonist*innen die Ausgangssituation für diese Wettbewerbe, die im Kern eine subkulturelle Aneignung von Schönheitswettbewerben der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft darstellen: »I remember my dad saying that you have three strikes against you in this world. Every black man has two, that they're just black and male. But you're black and you're male and you're gay. You're gonna have a hard fucking time.«

Die teilnehmenden Queers of Color, vornehmlich schwule Latino- und afroamerikanische Männer,⁶⁸ treten von Beginn an im Film als mehrfach diskriminiert auf. Ihre prekäre Situation im Netz von *race*, *class* und *gender* ist gekennzeichnet von Abwertungen entlang intersektionaler Ungleichheiten.⁶⁹ Sie wird zugleich zum Ausgangspunkt des Ziels der Teilnehmenden, mit ihrer Drag-Performance am Ende eines »Ballabends« einen Preis für eine möglichst überzeugende Rollen- und damit Identitätsperformance zu gewinnen. Die Gewinne werden innerhalb von vorab bestimmten, eng festgelegten Identitätskategorien vergeben. In vielen Fällen basieren sie auf einer heteronormativ-

67 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 11.

68 Der Film begleitet aber auch Male-to-Female-(MtF-)Transpersonen.

69 Siehe zum Feld der Intersektionalität und Mehrfachdiskriminierung auch Degele, Nina; Winker, Gabriele: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheit*. Bielefeld: transcript 2010.

männlichen wie auch weißen Gesellschafts- und Alltagskultur, die stetig Ein- und Ausschlüsse von Subjekten entlang verschiedener Linien produzieren. »Schoolboy/School-girl Realness«, »Town and Country« und »Executive Realness« sind nur einige Beispiele für die thematischen Performanzfelder in den Wettbewerben. Sie zeigen auf, dass es vor allem um Vorstellungen und Rollenbilder geht, die eng mit den Mikropolitiken des Alltags verbunden sind, in denen auch das unternehmerische Selbst aktiv ist. Worin und worum also konkurriert wird, sind basale Strukturen gesellschaftlicher Identität und Subjektivität: Arbeit, Freizeit, Bildung, Einkommen und soziale Schicht. Für die in Livingstons Film porträtierten *Queers of Color* fungieren sie jedoch zugleich als gesellschaftliche Ausschlussräume: Als nicht-weiße und nicht-heteronormative Subjekte können sie außerhalb der Bälle aufgrund der Gefahr von ökonomischen, politischen und sozialen Bedrohungen an ihnen nicht partizipieren – und diese Räume teilweise auch nicht ohne (Lebens-)Gefahr betreten oder gar bewohnen. Bisweilen, davon berichten die Interviews im Film, werden sie sogar bewusst daran gehindert. Lediglich während ihrer Drag-Performances scheinen die *Queers of Color* also die Möglichkeit der Teilhabe in einer imaginär-phantasmatischen Aufführung zu besitzen.

Judith Butler nimmt in *Bodies that Matter* Livingstons Film zum Anlass, um über die Bedingungen geschlechtlicher Subjektivierungsprozesse in einer heteronormativen und – auch wenn sie es selbst nicht dezidiert ausformuliert – kapitalistischen Gesellschaft nachzudenken. Diese besitzt die grundlegende Möglichkeit, jede Form von Abweichung, besonders deviante, der Mehrheitsnorm widersprechende Identitätsmodelle, zu bestrafen. Das ist für Butler sowohl immateriell-diskursiv als auch materiell-physisch zu verstehen. Aufgrund einer solch grundsätzlichen Androhung von Strafe wird Subjektivierung zu einem prekären Akt, der stets Gefahr läuft, zu scheitern, nämlich dann, wenn dem Subjekt die Anerkennung als legitimer Teilnehmer von Gesellschaft und Diskurs verweigert wird.

Butlers Beschäftigung mit der in *PARIS IS BURNING* porträtierten Venus Xtravaganza, einer präoperativen Transfrau, zeigt die tödlichen Auswirkungen der heteronormativen Nicht-Anerkennung auf. Stranguliert von einem transphoben Freier, schreibt Butler der Tat, aber auch dem Wunsch von Venus, irgendwann eine »echte Frau« zu werden,⁷⁰ verschiedene Ursachen und Begründungen zu. Diese können ebenso als Voraussetzungen bzw. Bedingungen des kapitalistischen Körper- und Subjektdispositivs gelesen werden:

Indeed, in *Paris is Burning*, becoming real, becoming a real woman, although not everyone's desire (some children [Teilnehmende der Wettbewerbe, FTG] want merely to ›do‹ realness, and that, only within the confines of the ball), constitutes the site of the phantasmatic promise of a rescue from poverty, homophobia, and racist delegitimation.⁷¹

70 Dieser Wunsch scheint in der narrativen Konstruktion des Films nur daran zu scheitern, dass Venus die finanziellen Möglichkeiten für eine Operation fehlen.

71 Butler, *Bodies that Matter*, S. 130.

Homophobie, »rassistische Entlegitimierung«⁷² und vor allem Armut stellen die wesentlichen »Kategorien« im Film – und darüber hinaus – dar, der die Protagonist*innen nicht entkommen können, weil sie außerhalb der imaginären Ball-Welt immer wieder an ihnen scheitern werden und müssen.

Die Besonderheit des performativen Scheiterns, das Livingstons Film sichtbar macht und auf das sich Butler bezieht, liegt deshalb darin, dass es sich nicht um ein individuelles Versagen handelt. Das Scheitern ist vielmehr der Performativität von Identität selbst inhärent. Der stetige Wiederholungszwang von Identitätsrollen über die Bälle hinaus in Alltag und Beruf zeigt auf, dass einerseits Identitäten per se instabil sind und andererseits ihre Wiederholungen nie perfekt sein können, folglich nie zu einem Ende kommen. Somit werden im Scheitern Verschiebungen produziert, die idealiter als handlungsermächtigende Öffnungen fungieren können. Vor dem Hintergrund der spezifisch prekären Situationen der Protagonist*innen bei Livingston – »you're black and you're male and you're gay« – muss letztlich festgestellt werden, dass die Risiken ihres Scheiterns nicht universal im Sinne einer gleichen Verteilung sind. Entsprechend gibt es, trotz der Analogie zwischen PARIS IS BURNING und TOKYO SONATA bzw. YELLA, die hier eröffnet wird, einen fortbestehenden Unterschied zwischen einem Scheitern, das die berufliche Zukunft betrifft, und dem Scheitern, in dem immer schon das zukünftige Leben auf dem Spiel steht. Gemein ist beiden trotz der unterschiedlichen Bedrohungseffekte dabei, dass das jeweilige Scheitern vielfach kapitalistisch legitimiert ist.

Sichtbar wird das bei PARIS IS BURNING an den Körpern und ihren Drag-Performances. Sie bringen die Nicht-Erfüllung einer normativen geschlechtlichen und kapitalistischen Identität zum Ausdruck, die eine reale, gesellschaftliche Nicht-Anerkennung innerhalb der vielfältigen Anforderungen des Körper- und Subjektdispositivs der kapitalistischen Mehrheitsgesellschaft bedeutet.

Während das Scheitern des Subjekts in YELLA von Beginn an durch die Rahmenhandlung als eine Gespenstergeschichte markiert ist, ist die Verquickung von TOKYO SONATA mit Livingstons Film und Butlers Ausführungen an dieser Stelle äußerst vielversprechend. Durch sie ist es möglich, den performativen Bedingungen der mikropolitischen und alltäglichen Körper- und Subjektdispositive – nichts anderes als standardisierte sowie normierte/normative Alltagskategorien des Kapitalismus stellen Kategorien wie Schüler/Schülerin, Stadt- und Landleben und »Geschäftsführungsechtheit« (*executive realness*) dar – nachzugehen. In beiden Filmen stehen Charaktere im Fokus, die um ihre Teilhabe am gesellschaftlich-kapitalistischen System ringen.

Im Moment der körperlichen und damit performativen Aufführung stellt sich für Film und Theorie unweigerlich die Frage nach einem *Passing*, d.h. der erfolgreichen Anerkennung des performativen Akts. Dem geht bereits ein *Reading*, die kritische Bewertung der Aufführung, voraus: Welche Performanz überzeugt? Was wird anerkannt? Welche Aufführung scheitert und warum? Wie wird Echtheit erzeugt und wie wird dieselbe verfehlt? Diese Problemfelder finden sich in den Ball-Wettbewerben von PARIS IS BURNING ebenso wieder wie in Kurosawas Film. Doch was bedeutet im Kontext der

72 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 184.

Drag-Performances von PARIS IS BURNING Echtheit bzw. *Realness* genau? In welcher Hinsicht kann Echtheit für die Untersuchung von Körper- und Subjektperformativität in TOKYO SONATA produktiv sein?

Zunächst stellt Butler fest, dass jeder performative Akt eine Form des autoritativen Sprechens darstellt.⁷³ Das ist eine grundlegende Position in ihrem Nachdenken über die Möglichkeitsräume von Subjekten. Erst mit dieser Setzung kann sie davon ausgehen, dass Individuen im Akt der Subjektwerdung nicht nur erdulden und erleiden, sondern auch Chancen zur Ermächtigung besitzen, diese aber erst erkämpft werden müssen. Hiervon ausgehend betrachtet Butler die Bälle in PARIS IS BURNING als Orte, an denen die Ambivalenz von Drag als eine performative Subjekt- und Identitätskonstruktion lesbar wird. Im Modus von heteronormativer Anerkennung wie auch subversiver Ausgestaltung gibt es zwei Optionen für die Drag-Performanz: Sie kann entweder in ihrer Subversion funktionieren oder im Moment der Anerkennung scheitern. Eine automatisch erfolgreiche Subversion kann deshalb, nur weil es sich um einen Akt des Drags handelt, nicht vorausgesetzt werden.

Die Anerkennung der unterdrückenden Strukturen und das Potenzial ihrer Subversion wohnen dem Drag und der Subjekt- bzw. Identitäts-Performanz nicht nur gemeinsam inne, sondern sie sind auch stets gleichzeitig aktiv. Sie sind auf die Normen der Mehrheitsgesellschaft, der heterosexuellen Matrix, genauso wie auf die Anforderungen der kapitalistischen Dispositivstrukturen im Neoliberalismus der Gegenwart ausgerichtet. Nicht von ungefähr wird bei Livingston wie auch bei Kurosawa immer wieder der Bezug zum Status des Ökonomischen im Zuge der Subjektivierungs- und Anerkennungsprozesse von Individuen stark gemacht. Reichtum und Armut, Erwerbstätigkeit und Arbeitslosigkeit sind wesentliche Kategorien, durch die ein Subjekt in PARIS IS BURNING gesellschaftlich und diskursiv intelligibel wird.⁷⁴ Sie erscheinen gleichzeitig aber auch als Ausdruck kapitalistischer Strukturen, Forderungen und Vorstellungen. Gerade in ihnen kann und wird Echtheit durch die unterschiedlichen Handlungsfiguren zu erreichen versucht. Aber was bedeutet Echtheit für Butler unter den Bedingungen der performativen Aufführung? Sie schreibt:

›Realness‹ is not exactly a category in which one competes; it is a standard that is used to judge any given performance within the established categories. And yet what determines the effect of realness is the ability to compel belief, to produce the naturalized effect. This effect is itself the result of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates.⁷⁵

73 Vgl. Butler, *Bodies that Matter*, S. 225.

74 Wenn man zusätzlich die Trias von *race*, *class* und *gender* berücksichtigt, dann werden die Möglichkeiten einer ebensolchen, diskursiv-gesellschaftlichen Intelligibilität der Subjekte entlang bzw. innerhalb dieser Kategorien noch weitaus unterschiedlicher und prekärer.

75 Butler, *Bodies that Matter*, S. 129.

Echtheit ist für Butler ein Konzept bzw. ein Standard, wie sie es in Hinblick auf die Drag-Wettbewerbe in Livingston Film nennt, der in sich ambivalent ist. Der Glaube an die Echtheit einer Aufführung bestimmter Gesellschafts- und Kapitalismuskategorien sowie der potenziell mit ihr einhergehende Effekt von Natürlichkeit müssen stets erst produziert werden. Dem gehen verschiedene Praktiken voraus, die mit der Verkörperung, Wiederholung und Aufführungen von Normen und gesellschaftlich-diskursiven Anerkennungsbedingungen verknüpft sind. Sie stellen morphologische Ideale dar, die nie vollständig erreicht werden können. Interessant ist hierbei die sich eröffnende konzeptuelle Kreuzung mit dem Modell des unternehmerischen Selbst. Wie Butler im Fall der Drag-Echtheit, argumentiert Bröckling, dass das unternehmerische Selbst ein forderndes wie auch gefordertes, aber nie zu erreichendes Ideal ist. Deshalb ist auch das unternehmerische Selbst ständig gefährdet, zu scheitern.

Für die Protagonist*innen in Livingstons Film erscheint Echtheit als ein Standard, der nicht nur wirklich erreicht werden kann, sondern der auch das performative Subjekt im Moment des Erfolgs transformiert. Einer der Ball-Teilnehmenden konstatiert: »If you can pass the untrained eye or even the trained eye and not give away the fact that you're gay, that's when it is realness. [...] It's not a take-off or a satire. No, it's actually being able to be this.« Performative *Realness* heißt demnach nicht allein die überzeugende Aufführung einer Rolle. Es ist ebenso der Glaube an die Möglichkeit, tatsächlich so werden zu können – auch wenn es nur im Wettbewerb der Bälle ist.⁷⁶ Darin liegt die bisweilen tödliche Macht der bioökonomischen Körper- und Subjektdispositive des Kapitalismus, die die Filme sichtbar machen. Foucaults biopolitisches Diktum vom »Leben machen, sterben lassen« wandelt sich in ihnen zum »Glauben machen, sterben lassen« bioökonomischer Performativität. Livingstons Dokumentation zeigt bei ihren Protagonist*innen ein Verständnis von Identität und Subjektivität, das den Drag als eine Form immaterieller Arbeit am Subjekt erscheinen lässt, die innerhalb der Logik kapitalistischer Dispositive funktioniert. Neben der dem Drag grundlegenden Ambivalenz von Subversion gegenüber Anerkennung der performativen Rollen kommt das ambivalente Begehren hinzu, Teil eines Systems werden zu wollen, das einem aus den bereits verhandelten Gründen feindlich gegenübersteht. Das Ergebnis dieser Arbeit bleibt letztlich deshalb offen.

(Immaterielle) Arbeit und (materielle) Prekarität, das zeigt Livingstons Film vielfach, schließen sich nicht aus. Sie finden sich im Verhältnis von imaginärem Ball als Ort von immaterieller Arbeit auf der einen und realweltlicher Armut wie auch materiellen Prekarität der Figuren auf der anderen Seite. Arbeit und Prekarität sind deshalb, genauso wie der seltene Erfolg einzelner Individuen, Teil eines Systems, in dem fortwährend um gesellschaftliche und oft auch ökonomische Anerkennung gekämpft wird. Zumindest im performativen Kontext der Ball-Wettbewerbe scheint die – am Ende unerreichbare – Möglichkeit zu bestehen, die zur Aufführung gebrachten, dispositiven Anforderungen einer heteronormativen und kapitalistischen Gesellschaft zu erfüllen

76 »In real life«, sagt deshalb einer der Protagonisten des Films, »you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now, the fact that you're not an executive is merely because of the social standing in life.« Auch hier zeigt sich der Glaube daran, wirklich das sein zu können, was man aufführt, wenn man nur die Chance dazu hat.

und so die Ideale des Erfolgs selber erreichen zu können. Ein erfolgreiches Subjekt zu sein, bedeutet neben der Handlung aber auch, wie die phantasmatische Vorstellung desselben auszusehen. Immer wieder beziehen sich einzelne Figuren in *PARIS IS BURNING* auf das medial vermittelte Bild von Erfolg in den für die Zeit bekannten Serienformaten *DALLAS* (USA 1978-1991) und *DYNASTY* (USA 1981-1989): Erfolg ist für sie ebenso das Produkt einer performativen Arbeit am eigenen Körperbild. Der diegetisch beschriebene Weg zur Erfüllung dieses Ziels geht dabei mit den medialen Möglichkeiten des Films einher. Er selbst ist ein Medium des Performativen, indem er etwas zur Aufführung bringt, beweglich macht. Damit vermag er scheinbar eine Realisation der Körper- und Identitätsideale der Protagonist*innen von *PARIS IS BURNING* zu ermöglichen – auch wenn es nur innerhalb der Grenzen der medialen Aufführung ist.⁷⁷

In ihrer Auseinandersetzung mit Butlers Rezeption von Livingstons Film konstatiert Andrea Seier, dass die Performativität des dokumentarischen Films aus einem ihm innewohnenden Verhältnis von Repräsentation und Präsenz entsteht. Repräsentation ist als die Herstellung einer Präsenz des bereits Abwesenden, d.h. von extradiegetischer ›Realität‹ zu verstehen, die derart nicht mehr vorhanden ist. Seier schreibt: »Die Protagonisten von *PARIS IS BURNING* sind im Film gleichermaßen abwesend, wie sie auf der Ebene der Repräsentation anwesend sind. Um sie zu repräsentieren und für ein Mainstream-Publikum sichtbar zu machen, zeigt der Film seine Figuren strikt innerhalb der Regeln des ethnografischen Codes«⁷⁸. Der Film bringt somit nicht nur die von ihm fotografierten Objekte schlicht zur Aufführung, sorgt also nicht nur für ein Sichtbarwerden derselben entlang ihrer eigenen performativen Praktiken. Er bedient sich auch selbst performativer Prozesse, d.h. ästhetisch-narrativer Techniken und Strategien der filmischen Visualisierung sowie der Deutung der Geschehnisse. Seier konstatiert, dass sich Livingstons Werk dafür an filmethnografischen Regeln orientiert: Als ein scheinbar stummer und von außen kommender Beobachter versucht der Film seinem Publikum die ›fremde‹ Welt der Bälle durch Distanz und zugleich Nähe der Bilder zu vermitteln. Die geschickte Montage von Interview- und Dialogsequenzen, die zahlreiche Elemente der Ball-Kultur verhandeln, der Einsatz von Pop-Musik, die zur Rhythmisierung des Films beiträgt, und der Aufbau von Spannungsbögen⁷⁹ sind nur einige der Mittel, die eingesetzt werden, um dem Filmpublikum die spezielle Subkultur der Balls wie eine unbekannte Sprache näher zu bringen. Nicht nur die Figuren inszenieren sich und werden dabei beobachtet, auch der Film inszeniert seine Figuren auf verschiedenen Ebenen.

77 Dass es demgegenüber außerhalb des Films zu zahlreichen Verwerfungen zwischen Jennie Livingston und der Mehrheit der Protagonist*innen gekommen ist, beschreibt ein Artikel der *New York Times* aus dem Jahre 1993. Vor allem der Vorwurf, dass Livingston niemanden am finanziellen Erfolg des Films teilhaben ließ – und damit Wünsche und Träume zerstört habe –, wurde vermehrt geäußert (vgl. Green, Jesse: »Paris has burned«. In: *The New York Times*, 18.04.1993, <<https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020).

78 Seier, Andrea: *Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin: Lit Verlag 2007, S. 38.

79 Der Film konstruiert beispielsweise die Geschichte um Venus Xtravaganza so, dass das Publikum erst am Ende in einer unerwarteten und emotionalen Conclusio davon erfährt, dass sie ermordet wurde.

An dieser Stelle soll die Untersuchung wieder zu Kurosawas TOKYO SONATA zurückkehren. Anhand der filmisch-narrativen Auseinandersetzung mit den weiteren Folgen von Ryūheis und Kurosus performativem Ziel kann nicht nur das Verhältnis von Echtheit und Performativität unter den Bedingungen kapitalistischer Dispositive des Körpers und des Subjekts vertiefend betrachtet werden. Auch zwei andere Kategorien, die für Butlers Theorie wie auch für PARIS IS BURNING wichtig sind, werden bei Kurosawa untersuchbar, nämlich das *Reading* und das *Passing* einer performativen Handlung. Sie stellen die abschließenden Voraussetzungen für das Funktionieren oder Scheitern von Echtheit im performativen Moment dar.

4.6 *Reading* und *Passing* als Familienaufgabe (Kurosawa III)

Während er mit Ryūhei in der örtlichen Arbeitsvermittlung auf einen Termin wartet, fragt sich Kurosu plötzlich – halb an seinen Freund und halb an sich selbst gewandt –, ob seine Frau allmählich etwas von seiner Arbeitslosigkeit ahnen würde. Im Vergleich zu früher komme er mittlerweile nicht mehr so spät nach Hause. Außerdem schaue ihn seine Frau bei jeder Gelegenheit mit einem tiefblickenden Misstrauen an. Kurzentschlossen fasst er deshalb den Plan, seine Familie mit aller Deutlichkeit davon zu überzeugen, dass sich nichts geändert habe: Kurosus Idee ist es, Ryūhei zum Abendessen zu sich nach Hause einzuladen – ein Angebot, das letzterer aus Pflichtgefühl und Solidarität gegenüber seinem Freund nicht ausschlagen kann. Der Film zeigt daraufhin nicht nur, wie beide Männer auf verschiedene Weisen versuchen, das Bild ihrer angeblich (fort-)bestehenden Beschäftigung aufrecht zu erhalten. Die Familie wird als der eigentliche Ort immaterieller Arbeit gezeigt, an dem sich der performative Subjektivierungsprozess der beiden Freunde in aller Deutlichkeit vollzieht. Identitätskonzepte werden dort in der Auseinandersetzung mit anderen Subjekten produziert.

Bei Kurosus Haus angekommen, trifft Ryūhei sowohl dessen Frau als auch dessen Tochter Miki. Zu viert sitzen sie an einem edlen Designersstisch, während hinter ihnen durch die Glasscheiben der bodentiefen Zimmerfenster der luxuriöse Sportwagen der Familie zu erkennen ist. Die Statusmerkmale von Reichtum und Wohlstand dieser Mittelstandsfamilie lassen, das zeigt der Film hiermit, noch keine Rückschlüsse auf die reale Krise des arbeitenden Subjekts zu (vgl. Abb. 5).

Ganz in seinem performativen Akt vertieft, fragt Kurosu seine Frau, wieso sie für das Abendessen mit einem Gast kein Sushi bestellt habe. Irritiert antwortet sie, dass er ihr doch vorher noch gesagt habe, dass ein gewöhnliches, schlichtes – und im Vergleich zu Sushi gleichwohl günstigeres – Abendessen völlig ausreiche. So wird es sicherlich gewesen sein, erwidert Kurosu leise, während der Kamerablick auf die angespannte Situation gerichtet ist.

In PARIS IS BURNING berichtet Venus Xtravaganza vielfach von ihren Zukunftswünschen, die abgesehen von der Hoffnung, eine »echte« Frau zu werden, ökonomischer Art sind. Sie unterscheiden sich nicht wesentlich von dem, was Kurosawas Film als Statusmerkmale der modernen Angestellten inszeniert: ein Auto, ein Haus, ein wohlhabender Ehepartner. Identitätskonzepte sind in beiden Filmen eng mit den materiellen Möglichkeiten des Subjekts verbunden. Das Individuum ist erst dann vollends das ökonomische

Abbildung 5: TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)



und gesellschaftliche Subjekt, das es sein möchte/soll, wenn das angestrebte Ideal sich auch in den Konsumgütern manifestiert, mit denen es sich umgibt. In Livingstons und Kurosawas Filmen sind Konsumgüter für die handelnden Figuren mindestens materielle Stützen einer Identitätskonstruktion, die auf sich allein gestellt fragil und bedroht ist – und bisweilen zu einer Bedrohung des Lebens im Grundsatz reichen kann. Dieses Verhältnis offenbart sich als besonders prekär, wenn das immaterielle Identitätsideal nicht mit der materiellen Realität der Lebenswelt zusammengebracht werden kann. In TOKYO SONATA wird genau dieses beginnende Auseinanderfallen in der beschriebenen Szene unmittelbar vorausgedeutet.

Wie schon zuvor meldet sich beim Abendessen Kurosus Mobiltelefon aus dem Off des Filmbildes. Mit dem Hinweis, dass es trotz der späten Abendstunden ein sicherlich wichtiges Arbeitstelefonat sei, verlässt er den Raum. Seine Frau nutzt die Gelegenheit, um Ryūhei, den Kurosu als einen Arbeitskollegen vorgestellt hat, nach den derzeitigen Arbeits- und Lebensumständen ihres Ehemanns zu befragen. Beschämt von Kurosus Lügen sowie vom gemeinsamen Schauspiel an diesem Abend bejaht Ryūhei ihre Bitte, verstärkt auf Kurosu aufzupassen. Zurück am Esstisch berichtet Kurosu, dass es beim Telefonat um eine Kostenaufstellung ging, die Ryūhei angefertigt haben soll und die grundlegend falsch gewesen sei. Dieses Mal habe er ihn noch vor ihrem Vorgesetzten in Schutz nehmen können, aber das nächste Mal sei das nicht mehr möglich, tadelt Kurosu seinen Freund streng. Demütig wie auch gedemütigt entschuldigt sich Ryūhei, um dann das gemeinsame Essen fortzusetzen.

Interessant ist in dieser Szene, wie der Film nachfolgend die Körperhandlungen der Figuren inszeniert. Sie stehen in einem Gegensatz zum gesprochenen Inhalt: Während Ryūhei und Miki schweigend weiteressen, hört Kurosus Frau unvermittelt damit auf. Sie lässt ihre Hände mitsamt der Reisschale, die sie halten, sinken und verharret in einer gespannten, aufmerksamen und wahrnehmenden Haltung. Daraufhin dreht sie den Kopf in Richtung ihres Mannes und blickt ihn stumm an. Was der Film so sichtbar werden lässt, sind jene Blicke, die Kurosu zuvor als Blicke des Misstrauens beschrieben hat. Sie waren für ihn der Anlass für das exaltierte Schauspiel in der Szene. Gleichzeitig zeigt der Film an dieser Stelle eine non-verbale Fortsetzung der bisherigen Kommuni-

kation. In ihr erhalten die Figurenkörper eine visuell exponierte Stellung und Funktion. Sie sind zum einen performativ in der Absicht, ein ›Publikum‹ von der Echtheit der Aufführung zu überzeugen. Zum anderen sind sie kritisch lesend, indem sie die Performativität der anderen Körper physisch kommentieren und anzweifeln.

Kurosu hört nach seinem Tadel ebenfalls unvermittelt auf zu essen. Hat er vorher noch Ryūhei mit einem scharfen Blick adressiert, um seiner Aufführung mehr Gewicht zu verleihen, senkt er selbigen nun beschämt zu Boden. An dieser Stelle endet die Szene, indem ein letztes Mal zu sehen ist, wie sich alle wieder schweigend dem Abendessen widmen. Allein Kurosu sitzt körperlich eingefallen, stumm und unbewegt da. Die visuelle Gestaltung dieser letzten Einstellung separiert ihn deutlich von den anderen Figuren. Sie lässt ihn zu einer anwesenden Abwesenheit werden, einem Gespenst am familiären Esstisch. Damit greift der Film ein Motiv auf, das bereits zuvor kurz nach Ryūheis Entlassung etabliert wurde. Zugleich zeigt sich dadurch eine Gemeinsamkeit zwischen Kurosu und Yella in Petzolds Film. Auch sie wird visuell im Film immer wieder als von den Menschen um sie herum getrennt bzw. entrückt inszeniert. Im Handlungsgefüge mit anderen Figuren scheint Yella häufig abwesend zu sein, obwohl sie im Bild noch sichtbar zwischen ihnen existiert. Die gescheiterte Übertreibung von Kurosus körperlich-narrativer Performanz führt am Ende dazu, dass er zu einer vergleichbaren Figur wird. Er ist ein kapitalistisches Gespenst geworden, das seine im/materielle Produktivität verloren hat. Trotz seiner physischen Anwesenheit ist er für sein Umfeld bereits abwesend.⁸⁰

Für Butler gibt es zwei Formen des performativen *Passings*: entweder die Wirkung der performativen Aufführung gelingt für den konkreten Moment, der jedoch nie von Dauer ist, oder sie scheitert unmittelbar.⁸¹ Die oben beschriebene Szene verdeutlicht dabei, dass das *Passing* einer Subjektpformance ein dichotomer Prozess ist. Er findet zwischen Kurosu auf der einen und seiner Frau auf der anderen Seite statt. Von beiden wird der performative Akt bewertet und als gescheitert wahrgenommen bzw. gelesen. Das drückt sich sichtbar an ihren körperlichen Reaktionen aus. Während die Fragen von Kurosus Frau an Ryūhei angedeutet haben, dass die performative Aufführung der beiden nicht unhinterfragt bleibt, stellt der Film in der beschriebenen Einstellung das Scheitern des performativen Projektes deutlich aus. Er lässt es physisch werden. Das Verstummen und Verharren von Kurosus Körper, sein zwischenmenschliches ›Gespenst-Werden‹ erscheinen als Folgen einer missglückten Körper- und Identitätsperformanz, die von Beginn an nicht funktionieren konnte. Den Anforderungen des Körper- und Subjektdispositivs im gegenwärtigen Kapitalismus ist sie nicht gerecht geworden, da dieselben bereits illusorische Ziele darstellen. Eben das ist Butlers kanonische These zur Geschlechter- und Identitätsperformanz: Das (geschlechtliche) Ideal, dem nachgejagt bzw. das subversiv unterlaufen wird, stellt immer schon eine bloße Konstruktion

80 Der Film konturiert mit dieser Szene einen narrativen sowie visuellen Gegensatz zu einer vorhergehenden Szene, in der Ryūhei mit seiner Familie zu Abend gegessen hat. Gegenüber Kurosu wird er dort aber noch als ein klassischer Patriarch inszeniert. So bestimmt er den Zeitpunkt, wann das Abendessen beginnt, indem er als erster isst. Mit dem Abendessen bei Kurosu zeigt der Film einen Transformationsprozess der Figuren, der sie innerhalb des familiären Machtnetzes neu positioniert und ihre bisherigen Familienrollen reartikuliert.

81 Vgl. Butler, *Bodies that Matter*, S. 130.

dar, die auf permanente Wiederholung und Aufführung angewiesen ist, um sich zu naturalisieren und nicht vollends zu scheitern.⁸²

Die illusorischen Ziele des Kapitalismus zeigen sich wiederum im unerreichbaren Ideal eines flexiblen, unternehmerischen Selbst, das im Modus von im/materieller und bioökonomischer Arbeit ohne Rücksicht auf Verluste an seine Grenzen geht. Was der Film zugleich beschreibt, ist neben den unerreichbaren Zielen, die das kapitalistische System entlang seiner Dispositive einfordert, die Funktionsweise eines filmisch-performativen *Passings*. Das aktiv handelnde Subjekt wird von mehreren Adressaten seiner Handlungen beurteilt, innerhalb wie auch außerhalb der Filmdiegeese. Nicht nur die narrativen Handlungsfiguren, sondern eben auch das filmische Medium im Moment seiner Inszenierung sowie das Filmpublikum partizipieren an einem *Reading*-, d.h. an einem Bewertungsprozess, der die Voraussetzung für das vorläufige Gelingen oder Scheitern eines performativen *Passings* ist.

Das Ziel der Drag-Performances in *PARIS IS BURNING* ist eine Echtheit, die zu einer sozialen Wirklichkeit werden soll. Ob eine Performance in den Ball-Wettbewerben aber erfolgreich ist, hängt vom *Reading* ab, das andere Subjekte vornehmen: »Significantly, this is a performance that works, that effects realness, to the extent that it *cannot* be read.«⁸³ Erfolgreich ist also, was nicht mehr zu lesen ist, nicht mehr als performative Aufführung erscheint. »For ›reading‹ means taking someone down, exposing what fails to work at the level of appearance, insulting or deriding someone.«⁸⁴ Das *Reading* ist eine Technik, die die Künstlichkeit eines performativen Aktes im Versuch der Zusammenführung von körperlicher Aufführung und subjektivem Ideal herausstellen soll. Ein geglückter performativer Moment kann demnach kein kritisches *Reading* nach sich ziehen, da in ihm Erscheinung und Bedeutung, Form und Inhalt ineinander fallen. Deshalb bedeutet für Butler ein erfolgreiches *Passing* die Unmöglichkeit eines *Readings*, »[which] means that the artifice works, the approximation of realness appears to be achieved, the body performing and the ideal performed appear indistinguishable.«⁸⁵ Um einen derartigen Aushandlungsprozess zwischen *Reading* und *Passing* geht es nicht nur bei den Bällen, sondern auch in *TOKYO SONATA*. Alle Figuren in den Filmen dieses Kapitels scheitern gemeinsam an den unerreichbaren Idealen einer kapitalistischen Gesellschaft. Ihr Leitsatz der Profitmaximierung ist sowohl im Ökonomischen wie auch im Sozialen wirksam. Im Falle von Kurosawas Film erfolgt sein Realisierungsversuch mit den Mitteln der Lüge. Während Ryūhei und Kurosaki im Bereich der Lohnarbeit bereits zu realen Opfern des Kapitalismus geworden sind, versuchen sie zumindest in Hinblick auf ihr Identitätskonzept den falschen Glauben an eine Erfüllung der kapitalistischen Ideale gegenüber ihren Familien in eine soziale Wirklichkeit zu übersetzen.

82 Sie schreibt zum heterosexuellen Geschlechts- und Identitätsideal weiter: »That it must repeat this imitation, that it sets up pathologizing practices and normalizing sciences in order to produce and consecrate its own claim on originality and propriety, suggests that heterosexual performativity is beset by an anxiety that it can never fully overcome, that its effort to become its own idealizations can never be finally or fully achieved, and that it is consistently haunted by that domain of sexual possibility that must be excluded for heterosexualized gender to produce itself.« (Ebd., S. 125)

83 Ebd., S. 129; Herv. i. O.

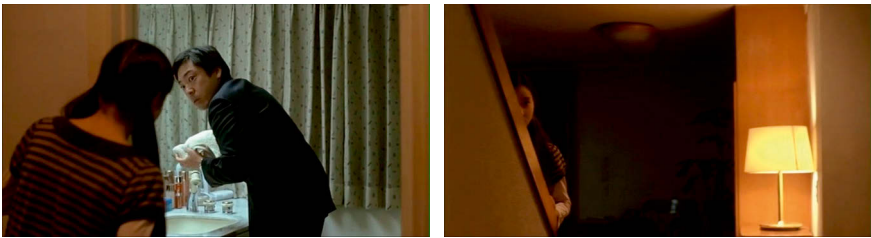
84 Ebd.

85 Ebd.

Da das jedoch ebenfalls nicht funktioniert bzw. funktionieren kann, scheitern sie auch daran. Damit gleichen sie jenen Ball-Teilnehmer*innen in *PARIS IS BURNING* wie Venus Xtravaganza, die hoffen, durch die glaubwürdige Performance einer Rolle in derselben anerkannt zu werden und so am Ende wirklich zu dieser zu werden.

Im Anschluss an das Abendessen bei Kurosus ist Ryūhei im Badezimmer des Hauses. Dort wäscht er sich sichtlich erleichtert sein Gesicht – ein Bild, das im Kontext des Vorhergehenden nicht zufällig an das Motiv einer Reinwaschung erinnert. Miki kommt vom Gang her zu ihm, um ihm ein Handtuch zu reichen. Beim Hinausgehen aus dem Bad bleibt sie für einen kurzen Moment stehen, dreht sich zu Ryūhei um und sagt: »It's tough for you, too, isn't it?« Erschrocken schaut dieser das Mädchen an, das schnell von ihm wegläuft. Ungläubig folgt er ihr aus dem Bad. Im Türrahmen stehend, schwenkt die Kamera von ihm zum Treppenaufgang des Flurs, wo das Mädchen noch schemenhaft zu erkennen ist, während es Ryūhei mit einem festen Blick adressiert. Dann verlässt es das Bild und die Kamera kehrt zu Ryūhei zurück. Dieser bleibt schweigend zurück (vgl. Abb. 6-7).

Abbildung 6-7: *TOKYO SONATA* (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)



In den wenigen Einstellungen dieser Szene zeigt Kurosawas Film erneut das Scheitern eines performativen Körpers und seiner Subjektkonstruktion auf. Obwohl Ryūhei und Kurosus beständig bemüht sind, die Künstlichkeit ihrer Identitätsperformance in eine Wirklichkeit derselben zu überführen, sind es nicht allein die Reaktionen der erwachsenen Mitmenschen um sie herum, die das Scheitern des Projekts zum Ausdruck bringen. Mit Miki ist es ein Kind, das das performative Spiel durchschaut und durch seine vage Frage sogar öffentlich benennt.

Auch in anderen Momenten des Films sind es Kinder, die die Rollen und Subjektivierungsprozesse der Erwachsenen, damit die performativen Anforderungen eines kapitalistischen Subjekt- und Körperdispositivs in Kurosawas Film direkt infrage stellen. Zunächst nichtsahnend vom Jobverlust seines Vaters entwendet Ryūheis jüngster Sohn Kenji heimlich das Geld für das monatliche Schulessen, um damit Klavierstunden zu bezahlen. Nachdem seine Eltern durch einen Brief seiner Klavierlehrerin, in dem sie auf einen Wechsel an eine Musikschule drängt, darauf aufmerksam wurden, kommt es zur Konfrontation zwischen Vater und Sohn. In ihrem Streit verhandelt der Film geschickt Fragen von Wahrheit, Lüge und Betrug innerhalb der familiären Konstellation. Sie kulminieren darin, dass Kenji seinen Vater als den wahren Lügner in der Familie bezeichnet – ein Vorwurf, der in seinem Bezug bewusst offengehalten ist. Wie beim Zu-

sammentreffen mit Miki ist Ryūhei sichtlich schockiert über die Aussage seines Sohns, die er nicht eindeutig zuordnen kann. Auch für das Publikum des Films ist an dieser Stelle unklar, wie viel Kenji eigentlich weiß. Die Ambivalenz des Wissens geht grundlegend mit dem *Passing* und *Reading* von Ryūheis Performance einher. Seine Reaktion ist ein körperlicher Gewaltakt, der das *Reading* beendet: Nachdem er Kenji zunächst geschlagen hat, stürzt dieser eine Treppe im Elternhaus hinunter.

An einer späteren Stelle des Films erfährt die Zuschauer*in, dass Kurosuo aufgrund seines gescheiterten *Passings* seine Frau und sich selbst getötet hat.⁸⁶ Tochter Miki bleibt als einzige Überlebende zurück. Am Tag der Beerdigung trifft sie vor dem Haus ihrer Eltern auf Ryūhei. Erneut sind es stumme Blicke, die sie auf ihn richtet und die der Film sichtbar macht. Sie berichten von den tatsächlichen Gründen für den Selbstmord der Eltern, der den anderen Erwachsenen im Film nicht bewusst ist. In Kurosawas Film befinden sich nicht nur die arbeitslosen ›Superarbeiter‹ in einer prekären, das Leben bedrohenden Situation. Auch die Leser*innen ihrer performativen Aufführungen werden im Moment eines negativen *Readings* ihrer ›Echtheit‹ von einer Auslöschung bedroht, die zuweilen physisch ist. Darin zeigt sich die umbarmherzige Macht eines Systems, das keine Abweichungen erlaubt.

Über den Tod von Venus Xtravaganza in *PARIS IS BURNING* schreibt Butler, dass die Hegemonie trotz Venus' *Passings* in den Bereichen von Gender, Sexualität und Ethnie die finale Macht besitzt, »to renaturalize Venus's body and cross out that prior crossing, an erasure that is her death.«⁸⁷ Während die Hegemonie in Butlers Beispiel dasjenige ist, was die Privilegien einer geschlechtlichen und ethnischen Norm immer wieder von neuem in Körper einschreibt und entsprechend Devianzen auslöscht, wird in *TOKYO SONATA* der flexible Kapitalismus als ein Machtsystem konstruiert, das wiederum die ökonomisch-neoliberalen Anforderungen an Körper und Subjekte als grundsätzliche Lebensbedingungen in diese einzuschreiben vermag – auch wenn ein Scheitern den Tod bedeuten kann. Die moderne Ökonomie besitzt im Film das Potenzial, jede Form von Scheitern-als-Überschreitung auszulöschen. Die Anforderungen des Kapitalismus an das Subjekt werden von ihm zu internalisierten Zielen gemacht. Im Falle von Kurosuo führt es dazu, dass nicht von außen, sondern er selbst sein eigenes Leben als ein gescheitertes Leben auslöscht. Im Falle von *YELLA* offenbart sich das Leben der neoliberalen Hauptfigur sogar von Anfang an als eine bereits ausgelöschte Existenz.⁸⁸

86 Der Film verweist mit dieser Konstellation auf ein, vor allem in der japanischen Kultur, äußerst bekanntes Motiv zahlreicher dramatischer Erzählungen, nämlich den sogenannten ›Doppelselbstmord aus Liebe‹ (*shinjū* im Japanischen). Zurückgehend auf ein Puppenspiel (*Bunraku*)-Stück von Chikamatsu Monzaemon aus dem frühen 18. Jahrhundert, erhielt das Motiv insbesondere im Film große Bekanntheit durch Shinoda Masahiros Avantgarde-Verfilmung von Chikamatsus Stück mit dem Namen *SHINJU: TEN NO AMIJIMA* (JP 1969). Relativ schnell wird Ryūhei in Kurosawas Film jedoch darüber aufgeklärt, dass sein Freund Kurosuo seine Frau zum gemeinsamen Selbstmord gezwungen hat – und sich somit das scheinbare Motiv des Doppelselbstmords aus Liebe doch nicht erfüllt.

87 Butler, *Bodies that Matter*, S. 133; Herv. i. O.

88 Es sei darauf hingewiesen, dass Yella als ein neugeborener, flexibler Geist des Kapitals selbst auch einen anderen Menschen zum Selbstmord treibt, nämlich den Besitzer jener Mittelstandsfirma, die in der beschriebenen Verhandlungssequenz um die Beteiligung von Philipps Risikokapitalgesellschaft ringt.

Beide Filme, *YELLA* und *TOKYO SONATA*, postulieren eine grundsätzliche Unerfüllbarkeit der Anforderungen moderner Ökonomie in Hinblick auf die Körper- und Subjektkonstruktionen des idealen *hominus oeconomicus*. Die Arbeit an ihnen findet im Privaten sowie im Öffentlichen, im Umgang mit Fremden wie auch mit Familienmitgliedern statt. Sie betrifft unmittelbar den Körper, von dem eine stetige performative Choreografie bzw. Ausfüllung verlangen wird, um das Ziel des idealen, neoliberalen Subjekts zu erreichen. Doch dabei, so die Filme in ihren narrativen Visualisierungen, können am Ende nur Verluste entstehen. Sie offenbaren sich in *YELLA* und *TOKYO SONATA* im Scheitern der körperlichen Subjekte des Kapitalismus, die so die unerreichbare Fantastik seiner Ziele zum Ausdruck bringen.

4.7 Das erschöpfte Subjekt: Vom vorläufigen Ende der Körper in der Bioökonomie

Die Erschöpfung des arbeitenden Menschen stellt im späten 19. Jahrhundert eine der wesentlichen, wissenschaftlichen Entdeckung des Jahrhunderts dar. In ihr werden die Fragen, Herausforderungen und Problematiken der industriellen Gesellschaft, damit die ökonomischen Funktionsweisen des globalen Westens mit scheinbar neuen medizinischen Phänomenen verbunden, die auf die Prozesse der industrialisierten Arbeitswelt zurückgeführt werden. Erschöpfung bzw. Ermüdung gilt im zeitgenössischen Diskurs als ein medizinisches Krankheitsbild, das repräsentativ für die Veränderungen des Kapitalismus ist. Die Vorstellung einer ökonomischen Hervorbringung der körperlichen Erschöpfung unterscheidet sie elementar von vorhergehenden Beispielen derselben. Erst in dieser Differenzierung der Ursachen, so Anson Rabinbach, konnte es als ein medizinischer Befund mit weitreichenden Folgen, eben als eine »endemic disorder of industrial society«⁸⁹ für einen machtvollen Diskurs über die Arbeit produktiv gemacht werden.

Dem erschöpften Körper stand parallel das Ideal eines Körpers ohne bzw. mit lediglich minimaler Erschöpfung gegenüber. Er vermochte es, maximale Produktivität bei geringer Ermüdung zu erreichen. Nicht nur für die industrielle Bourgeoisie, sondern auch für die Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert stellte dieser potenzielle Zustand den größtmöglichen Fortschritt und Gewinn von modernen Gesellschaften dar.⁹⁰ Dem ging notwendigerweise die Idee eines arbeitenden und mit seiner Arbeit verbundenen Körpers voraus: Er war Teil einer industriellen »Arbeitsmaschine«, die seine biologische

89 Rabinbach, Anson: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books 1990, S. 2. Die heutigen Varianten der Erschöpfung, die bekannt sind unter den Schlagworten des Burn-outs sowie der Depression, nimmt wiederum Alain Ehrenberg in einer viel beachteten Studie in den Blick (vgl. Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2004).

90 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, S. 23.

wie auch präkybernetische Existenz⁹¹ betraf. Erst ein derart verstandener Körper konnte einen Zustand der Erschöpfung für den zeitgenössischen Diskurs erlangen.⁹²

Im Age der Arbeitsdiskurse des 19. Jahrhunderts erzeugt der arbeitende Körper nicht allein Waren und/oder Dienstleistungen, was Arbeit als den Effekt der Produktion bedeutet. Bereits vor der Produktion beherbergt der Mensch eine Kraft in sich, die als *Arbeitskraft* Gegenstand des Diskurses war. Eben diese Arbeitskraft ist es, die nicht nur von der industriellen Ermüdung und Erschöpfung befallen sein kann, sondern auch zum Zugriffsfeld diverser kapitalistischer Dispositive wird. An dieser Schwelle des Körpers zwischen Produktivität und Ermüdung setzen die Filme des Kapitels an und bringen eine Sichtbarkeit hervor, die neu ist: Als performative Körpersubjekte im flexiblen Kapitalismus besitzen sowohl Ryūhei in TOKYO SONATA als auch Yella in Petzolds Film fortwährend arbeitende Körper, mithin Arbeitskraft, die zu Objekten der kapitalistischen Dispositive um sie herum werden.⁹³ Am Ende der jeweiligen Filmhandlung sind diese jedoch von Ermüdung und Erschöpfung ergriffen, ein Zustand, der für sie in dem Sinne final zu sein scheint, dass sie die an sie jeweils herangetragenen Anforderungen nicht mehr erfüllen können. Yella verlässt die ›New Economy‹ des Risikokapitals, indem ihr Unfalltod für real erklärt wird. Ryūhei wiederum gibt sein performatives Projekt des Superarbeiters auf und offenbart seiner Umwelt sein vermeintliches Scheitern. Im ersten Fall bedeutet die Erschöpfung des arbeitenden Körpers folglich sein finales Ende, im zweiten Fall führt sie zu einer Neupositionierung des Subjektes im gesellschaftlich-ökonomischen Kontext der Familie.

»The laboring body«, so Rabinbach, »was [...] interpreted as the site of conversion, or exchange, between nature and society – the medium through which the forces of nature are transformed into the forces that propel society.«⁹⁴ Was beide Filme dem weiter folgend also verhandeln, ist ein Wandel der Kräfte des arbeitenden Körpers. Er wird an den konkreten Figurenkörpern in den Filmen ablesbar, genauso wie er sich in diese einschreibt. In immer wieder neuen Situationen müssen sie performativ werden und sich positionieren, ohne aber zu einem tatsächlichen Ziel zu gelangen. Dabei bewegen sie sich in einem sozialen wie auch dispositiven Netz mit anderen Körpern, denen ebenfalls Produktivität und Erschöpfung körperlich eingeschrieben ist. Kurosu in TOKYO SONATA ist nur ein Beispiel, das in diesem Kapitel untersucht wurde.

Die Besonderheit des arbeitenden Körpers in den Filmen dieses Kapitels liegt zum einen darin, dass sie allgemeine Natur in eine soziale Kraft verwandeln. Zum anderen

91 Siehe in Abgrenzung dazu den kybernetischen Körper des Menschen als einer tatsächlichen Verschaltung von Biologie und Technologie wie ihn Sven Stollfuß anhand fernseherieller Formatbeispiele genauer untersucht hat: Stollfuß, Sven: *Cyborg-TV. Genetik und Kybernetik in Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer VS 2017.

92 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, S. 35.

93 Stefanie Graefe konstatiert, dass im heutigen Kapitalismus die Erschöpfung wie auch Flexibilisierung von Subjekten eng aneinandergekoppelt sind. Daraus folgt für sie die Notwendigkeit, »das ›flexible Selbst‹, also die Vermarktlichung von Subjektivität, als ein gegenwärtig hegemoniales Subjekt-Dispositiv zu verstehen – und die Erschöpfung als einen seiner Effekte.« (Graefe, Stefanie: »Formatierte Gefühle – erschöpfte Subjekte«. In: Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Nachrichten aus den Innenwelten des Kapitalismus. Zur Transformation moderner Subjektivität*. Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 139–154, hier S. 146)

94 Rabinbach, *The Human Motor*, S. 2–3.

geben sie den Ideen, den Phantasmen und Forderungen neoliberaler und damit bioökonomischer Subjektivität eine Ausdrucksform, indem sie die immaterielle Arbeit an der eigenen Subjektidentität im Kapitalismus körperlich sichtbar machen. Es handelt sich um ein Wechselspiel, das stets an der Grenze von Produktivität und Erschöpfung, Erfolg und Verlust operiert. In den Filmen werden von den Hauptfiguren unter anderem fortwährend körperliche Reaktionen und Verhaltensweisen einstudiert, die als existenzielle Erfolgsbedingungen im kapitalistischen Dispositivnetz erscheinen. Sie beruhen auf den gesellschaftlich-abstrakten Idealvorstellungen eines (bio-)ökonomischen und (finanz-)kapitalistischen Menschen. Der performative Körper versucht die vermeintlich konkrete Natur des modernen Kapitalismus in die Abstraktion des Sozialen zu überführen, daraus ein ›Projekt‹ zu machen und sich selbst als ein unternehmerisches Selbst zu inszenieren. Genauso soll aber, das zeigen Kurosawas und Petzolds Filme ebenso, die Abstraktion desselben wieder zurück in die Konkretheit eines materiellen Körpers übersetzt werden, das Ideal des kapitalistischen Subjekts zu einer Realität desselben werden. Dass das jedoch ein nicht zu erreichendes Ziel ist, drückt die letztendliche Erschöpfung der Hauptfiguren in den Filmen aus.

Die Untersuchungen der filmischen Körper- und Subjektkonstruktionen in diesem Kapitel zeigten auf, wie die Arbeit von neoliberalen Körpern an ihren Subjektidentitäten von einer ihnen vorausgehenden, gleichzeitig aber auch vorausgesetzten Idealvorstellung derselben abhängig ist. Diese Abhängigkeit von multiplen und divergierenden Anforderungs- und Vorstellungsbildern führt dazu, nicht nur in den Filmen, dass Subjektivität »als sich wandelnde Identität und als Einheit in der Vielfalt aufgefaßt«⁹⁵ werden muss. Die Tendenz einer Fragmentierung von Identität und Subjektivität wird durch den Neoliberalismus mitsamt seiner Ethik der Flexibilität um ein Vielfaches verstärkt. Hiermit ringen vor allem die Figuren in Kurosawas Film immer wieder. Zwischen öffentlich und privat, Job und Familie offenbaren Ryūhei und Kurosu verschiedene Identitätskonzepte, die sie zur Aufführung bringen. Erst dadurch, dass das Ideal einer Subjektivität rekursiv ist, kann es das kapitalistische Individuum der Moderne dazu verleiten, immer wieder von neuem zu beginnen. Sein Ziel ist eine ökonomische Idealsubjektivität, die im Geiste der neoliberalen Flexibilität alle Lebensbereiche tangiert. Formen materieller wie auch immaterieller Arbeit außerhalb der Sphäre klassischer Lohnarbeit werden zu grundlegend neuen Feldern, die es zu nutzen gilt, um das Ideal zu erreichen. Am Ende wird und kann es jedoch nie erreicht werden.

Hierin liegt die Produktivität der Analyse von TOKYO SONATA unter Berücksichtigung von Judith Butlers Ausführungen zur Subjektkonstruktion in PARIS IS BURNING. Produktionshistorisch mehrere Jahrzehnte auseinander sowie kulturell unterschiedlich codiert, beschäftigt sich Kurosawas Film damit, wie sich das geforderte Subjektideal im modernen (Finanz-)Kapitalismus nicht nur globalisiert, sondern auch immaterialisiert hat. Im Übergang von Livingstons zu Kurosawas Film ist außerdem eine Verschiebung der performativen Aufführung von Konsumkultur und Ökonomie zu beobachten. Vom geschützten, mithin sehr privaten Kontext der Ballwettbewerbe hat sie sich zu einem

95 Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke 2017, S. 43.

öffentlichen Prozess verschoben, der von jedem Subjekt im individuellen Alltag vollzogen wird. Kurosawas als auch Petzolds Film beziehen sich in ihrer filmischen Verhandlung dieser Veränderungen jeweils auf ein dokumentarisches Wissen, das die Tragweite heutiger kapitalistischer Körper- und Subjektdispositive herausstellt. Das wird unter anderem in der Verknüpfung von YELLA mit Harun Farockis NICHT OHNE RISIKO ersichtlich.

An diesem nur vorläufigen Ende lässt sich festhalten, dass es eine Paradoxie in der Produktion der kapitalistischen Vorstellung von »idealen« Körpern und Subjekten gibt, denen sich die Filme widmen. Sie liegt darin, dass die Idealvorstellungen im Moment ihrer Herstellung zugleich schon als gegeben vorausgesetzt werden. In dieser Unerreichbarkeit erscheinen sie kongruent mit den systemischen Bedingungen der neoliberalen Welt zu sein, durch die sie selbst hervorgebracht werden und deren Bedingung sie wiederum darstellen: Der Neoliberalismus der Gegenwart, so konstatieren Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, muss als ein Projekt betrachtet werden, das eine spezifische Form sozialer Realität zu konstruieren sucht, die es für sein Funktionieren bereits voraussetzt.⁹⁶

Über die Erschöpfung des arbeitenden Körpers im zeitgenössischen Diskurs des 19. Jahrhunderts schreibt Rabinbach, dass sie als eine der größten Gefahren für den Fortschritt der Zeit, nämlich der Zeit des Kapitals, angesehen wurde.⁹⁷ Körper, die nicht arbeiten konnten, konnten auch nicht zu einer Gewinn- und Profitmaximierung beitragen. Der erschöpfte Körper stellte somit im Auge des Industriekapitals – und heute sicherlich auch des Finanzkapitals – einen antikapitalistischen Körper dar. Seine Unverfügbarkeit für das Kapital lässt sich aber nicht nur negativ lesen. Im Umkehrschluss bezeugt jeder erschöpfte Körper die Möglichkeit der Subversion kapitalistischer Anforderungen. Er kann sich einem System entgegenstellen, das die bedingungslose Maximierung arbeitender Körper propagiert und erfordert. Unproduktivitäts-als-Unverfügbarkeit wird daher als ein Moment des Widerstands systemrelevant, der für sich individuelle »Freiheit« beansprucht, welche eigentlich als ein wesentliches Ziel des kapitalistischen und neoliberalen Systems gilt. Freiheit bedeutet für den neoliberalen Kapitalismus jedoch nicht allgemeine, autonome Unabhängigkeit von Körpern und Subjekten. Vielmehr zielt er auf eine nur scheinbare Wahlfreiheit von Individuen, die dazu dient, den Nutzen ihrer Investitionen auch außerhalb von klassischen Produktionsstätten für den Kapitalismus zu maximieren.⁹⁸ Eben aus diesem Grund birgt für Monica Greco die Freiheit gleichzeitig immer auch die Möglichkeit zum Dissens,⁹⁹ dem

96 Vgl. Bröckling/Krasmann/Lemke, »Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien«, S. 9. Krempf wiederum sieht dieselbe Paradoxie auch für den Bereich der Arbeit am Werk, wenn sie schreibt: »[P]otentiell und aktual produziert Arbeit erst bestimmte Eigenschaften, die sie als ihre Voraussetzung benötigt. Umgekehrt produziert sie die Voraussetzungen, die ihren Vollzug nötig machen, selbst, sie perpetuiert und bedingt sich selbst.« (Krempf, *Paradoxien der Arbeit*, S. 17)

97 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, S. 19.

98 Vgl. Hansen, »Das Ideal des Neuen Menschen im Kapitalismus«, S. 87. Dass dies nicht nur den Bereich des Ökonomischen betrifft, sollte mittlerweile deutlich geworden sein.

99 Vgl. Greco, Monica: »Homo Vacuus. Aleythymie und das neoliberale Gebot des Selbstseins«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 265–285, hier S. 265.

potenziellen Ungehorsam gegenüber den Anforderungen des ökonomischen als auch ökonomisierten Lebens. Das meint wiederum Unverfügbarkeit-als-Unproduktivität.

Der ermüdete Körper kann als ein freier, nicht gescheiteter Körper gelesen werden, der in seiner physischen wie auch psychischen Produktivitätsverweigerung subversiv ist. Wenn beide in diesem Kapitel untersuchten Spielfilme damit enden, dass ihre Hauptfiguren die an sie herangetragenen Anforderungen unbewusst wie auch bewusst nicht erfüllen, dann wird ihr vermeintliches Scheitern, ihre körperliche Erschöpfung im kapitalistischen Sinne – und beide Filme zeigen erschöpfte Figuren in aller Deutlichkeit – zu einem Moment von individueller Freiheit. Die erschöpften Körper von Ryūhei und Yella markieren deutliche Grenzen in Hinblick auf die Zugriffsmöglichkeiten der Körper- und Subjekt-Dispositive.

Bereits im frühen Diskurs zur industriellen Erschöpfung stellt Rabinbach ein Sprechen über die subversiven Möglichkeiten erschöpfter Körper fest. Er schreibt, dass obwohl »literature often did not explicitly deal with labor, it considered fatigue as the chief sign of the body's refusal to bend to the disciplines of modern industrial society.«¹⁰⁰ Eine das System mitsamt seinen Anforderungen unterlaufende, sich ihm widersetzen- de Freiheit bedeutet für die Körper und Subjekte in den Netzen kapitalistischer Dispositive durch ihr »Erschöpft-Sein« Passivität als einen aktiven Prozess zu verstehen. Er liegt in der bewussten Verweigerung der im/materiellen Arbeit am bioökonomischen sowie neoliberalen Subjektideal. Gerade dadurch können neue Kräfte freigesetzt werden, die eine Neuformulierung, wenn nicht gar Rebellion im Alltäglichen gegenüber den (An-)Forderungen neoliberaler Bioökonomie bedeutet.

In TOKYO SONATA wird die Entscheidung von Ryūhei und seiner Frau, ihrem Sohn Kenji die Teilnahme an der Aufnahmeprüfung für ein örtliches Musikkonservatorium zu erlauben, am Ende als ein ebensolcher Prozess lesbar. Darin liegt ein deutliches Schlussbild des Films, das nicht nur als narrative Conclusio zu verstehen ist, sondern sich auch visuell offenbart, wenn alle Anwesenden schweigend und gebannt dem Spiel Kenjis am Klavier zuhören. In diesem kurzen Moment scheint die neoliberale Bio- und Marktökonomie zugunsten eines künstlerischen Gegenmodells aufgehoben zu sein: Nicht mehr die im/materielle Bewirtschaftung des Lebens im Dienst des Kapitals steht im Vordergrund. Vielmehr geht es um das sich selbst verwirklichende, künstlerische Individuum, dessen Handeln jenseits einer ökonomisch-kapitalistischen Wertmessung und Produktivität liegt. Während YELLA die Schrecken moderner Körper- und Subjektdispositive durch den Rückbezug auf einen Todestraum der Hauptfigur zu entkräften versucht, wird in TOKYO SONATA der Kunst die Fähigkeit zugeschrieben, dem Anforderungsregime des heutigen Kapitalismus entgegenwirken zu können. Ob das letztendlich und anhaltend funktionieren kann, lässt der Film ein weiteres Mal offen. Schweigend verlassen Kenji und seine Eltern nach dem Vorspiel unter den Blicken der Anwesenden die Schulaula. Mit ihrem Abgang entlässt der Film sein Publikum in ein ebenso offenes Ende, in dem die Aussicht auf die ermüdeten Körper der Familie Sasaki die Möglichkeit für Alternativen vorauszudeuten scheint.

100 Rabinbach, *The Human Motor*, S. 38.

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 erlaube.« (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 Strafvermittlungen 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

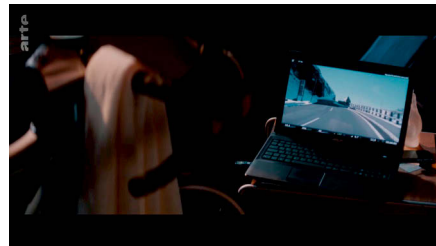
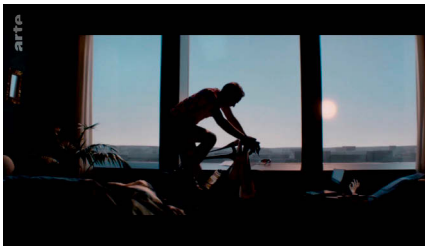
23 Damit unterscheidet sich ZEIT DER KANNIBALEN deutlich von Spielfilmen der letzten Jahre, die sich dem kapitalistischen (Krisen-)Sujet »objektiv« und dokumentarisch zu nähern versuchen wie z.B. MARGIN CALL (USA 2011, J.C. Chandor).

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. Lazzarato, *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 Gamper, 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 – mühe los 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.

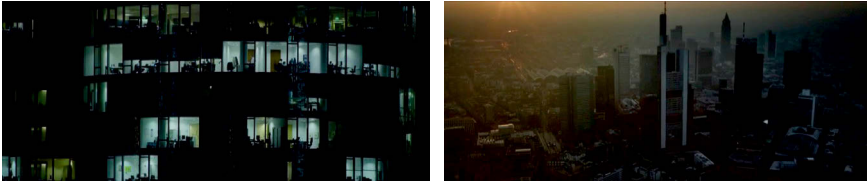
5.4 Kerbung und Glättung: Transformation von Kapitalfunktionen (Bauder)

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 grenzauflösenden 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: »Postsriptum 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

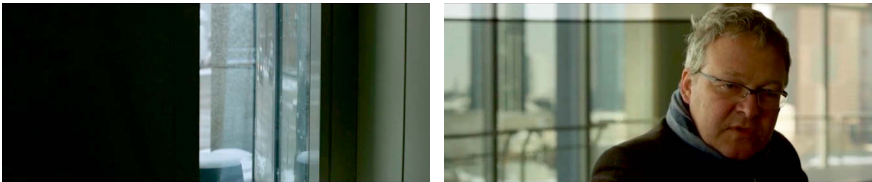
59 Am Beispiel einer Einstellung aus *STREIK* (STATSCHKA, UdSSR 1925, Sergej Eisenstein) argumentieren Deleuze/Guattari bereits, dass das Gekerbte und das Glatte in ein und derselben Einstellung wie unterschiedliche Gesteinsschichten über- und untereinander liegen können. Das sichtbar zu machen, sei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

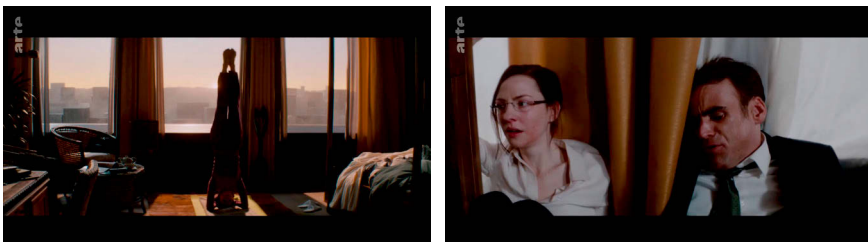
ZEIT DER KANNIBALEN erscheint in Hinblick auf Deleuzes/Guattaris Theorie als ein narrativer wie auch visueller Diskurs, der die Produktion glatter Subjekte durch ein glattes Kapital kritisch betrachtet. Die ›Gegenwartsdiagnosen‹, die der Film beschreibt, sind fiktiv. Für den Moment sind sie mediale Imaginationen 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)

6 Macht & Durchdringung: Transnationale Ökonomien (IMPORT EXPORT, LEBEN – BRD, PARADIES: LIEBE)

Für Foucault lässt sich Macht als ein Analyseobjekt zum einen von der Vielfältigkeit ihrer Erscheinungsformen denken, zum anderen von den Effekten, die sie hervorruft. Macht erscheint als ein Phänomen, das stets im Plural gedacht werden muss. Sie ist nicht unabhängig, sondern verbunden mit den Dingen um sie herum, genauso, wie sie nicht ohne die ökonomischen Prozesse und Produktionsbedingungen ihrer Entstehung untersucht werden kann.¹ Macht ist für Foucault folglich das Ergebnis von Machteffekten, von Aushandlungsprozessen zwischen Institutionen, Subjekten und ihren Funktionsweisen. In der westlichen Moderne gilt für ihn zumal, dass Macht und (kapitalistische) Ökonomie Hand in Hand gehen. Sie sind aneinandergebunden, sodass Macht im Sinne einer produktiven Ökonomie funktioniert. Jede Machtanalyse wird dadurch zu einer indirekten Kapitalismusanalyse und *vice versa*. Die Frage, was Macht kennzeichnet, wird deshalb zu einem komplexen Sachverhalt. Macht ist Ergebnis wie auch Basis von Prozessen, die materielle sowie immaterielle Objekte hervorbringen. Deshalb äußert sich Macht, vor allem im Kontext einer kapitalistischen Ökonomie, in den Dispositivnetzen derselben. Sie bestehen aus distinkten, nicht-diskursiven Elementen, aber auch aus Zielrichtungen und Erfordernissen, die für sich allzu oft im Unsichtbaren, im Vagen bleiben.

In diese hochkomplexen Beziehungsgefüge sind die Subjekte des Kapitalismus eingebunden.² Sie erscheinen als aktive wie auch passive Agent*innen in den Dispositivnetzen. Foucault spricht deshalb nicht von ihrem ›Unterworfen-‹, sondern ›Eingebunden-Sein‹. Diese These ist für sein Machtmodell hinlänglich bekannt. Umso

1 Vgl. Foucault, Michel: »Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 298–309, hier S. 304.

2 Vgl. Foucault, Michel: »Subjekt und Macht«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 269–294, hier S. 270.

interessanter ist es, dass diesem Ansatz gemeinhin das Bild einer Gesellschaft gegenübersteht, die von den bestehenden Machtverhältnissen ausgebeutet wird statt an ihnen zu partizipieren und sie grundlegend zu verändern.³

Für das vorliegende Kapitel ergeben sich daraus zwei grundlegende Fragen, die an Foucaults Machtkonzeption gestellt werden müssen: Was bedeutet es, Macht unter ökonomischen Aspekten als die Summe einzelner Teile zu denken? Und welche ästhetischen Ausdrucksweisen finden sich in den Verfahren ihrer filmischen Sichtbarmachung? Diese Punkte gilt es im Folgenden genauer zu untersuchen, um den kapitalistischen Machtdispositiven im Zwischenspiel von Fiktion und Dokumentation näher zu kommen. Gleichzeitig wird es darum gehen, dem Wissen vorliegender Filmbeispiele in Hinblick auf die Machtgefüge des Kapitalismus nachzugehen. Medien wie der Film basieren nicht nur auf bestehenden Wissensbeständen, die sie zur narrativen wie auch audiovisuellen Anschauung bringen. Als machtvolle Diskursproduzenten nehmen sie ebenso aktiv an der Herstellung sowie Kritik von Wissensbeständen teil, deren Wirkung sie durch das Potenzial der Wiederholung ihrer technischen Aufführungen um ein Vielfaches verstärken können.

Wie das Subjekt, so ist auch die Macht kein statisches, festes Objekt. Sie besitzt Beziehungen und Austauschflächen, sie bewegt sich frei und erzielt Wirkungen genauso wie Wirkungen auf sie treffen. Macht ist damit ein Objekt beweglicher Durchdringung: Sie ist mobil, sie wandert von einem Punkt zum anderen, hin und zurück, wodurch sie einen Raum ihrer Erscheinung be- und umschreibt.⁴ Sie vollzieht sich in den wandlungsreichen Netzstrukturen verschiedener Dispositive, die sie gleichzeitig auch hervorbringt und verändert. Bewegung ist eines ihrer wichtigen Merkmale, das auch in den folgenden Filmanalysen eine Rolle spielt.

Die kapitalistischen Dispositive der Macht zeichnen sich neben ihrem Vermögen, ebenfalls mobil zu sein, durch die Fähigkeit aus, die Objekte in ihrem Einflussbereich vollständig zu durchdringen, sich damit diesen grundlegend einzuschreiben. Hieraus ergeben sich weitere Fragen, die es in Bezug auf das Verhältnis von Kapitalismus, Macht sowie ihren filmischen Verhandlungen zu berücksichtigen gilt: Wie kann Macht in ihren Durchdringungsmomenten medial erfahrbar und sichtbar gemacht werden? Wel-

-
- 3 Ein medial bekanntes Beispiel für eine öffentliche Sichtbarkeit dieser Perspektive ist die Occupy-Bewegung mit ihrem Slogan »We are the 99 %« geworden. Siehe dazu u.a. Gould-Wartofsky, Michael A.: *The Occupiers. The Making of the 99 Percent Movement*. New York/Oxford: Oxford University Press 2015; Harcourt, Bernard E.; Mitchell, W. J. T.; Taussig, Michael: *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*. Chicago: Chicago University Press 2013 und Schram, Sanford F.: *The Return of the Ordinary Capitalism. Neoliberalism, Precarity, Occupy*. New York/Oxford: Oxford University Press 2015. Dem steht Lauren Berlants Konzept des »slow death« gegenüber. Sie sieht es in einem engen Verhältnis mit der Entwicklung moderner kapitalistischer Gesellschaften: »Slow death« meint für Berlant keine radikale, tödliche Ausbeutung durch das kapitalistische System oder gar ein akutes, konkretes und unmittelbares »living [...] on the way to dying.« (Berlant, *Cruel Optimism*, S. 119) Im Gegenteil – und damit weitaus grundlegender – wird mit »slow death« ein Handlungs- und Lebensraum beschrieben, in dem die Menschen alltäglich existieren, sich erst langsam mit der Zeit und im Dienst der kapitalistischen Ökonomie zugrunde richten. »Slow death« wird damit für Berlant zum Sammelbegriff schlechter Lebensweisen in der kapitalistischen Gegenwart im Allgemeinen (vgl. dazu auch Kapitel 3 »Slow Death« in ebd., S. 95–119).
- 4 Vgl. Foucault, »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin«, S. 82.

che Möglichkeiten besitzen Filme, sich kritisch mit kapitalistischen Machtfragen auseinanderzusetzen, wenn sie in ihren Erzählungen von derart alltäglichen Dingen wie Menschen in der Ausbildung, im Coaching oder im Urlaub sprechen?

Im Fokus des vorliegenden Kapitels steht die Untersuchung von drei Filmen, die sich mit den skizzierten Themen von Macht, Durchdringung und Subjektivität im modernen Kapitalismus beschäftigen: Harun Farockis dokumentarische Momentaufnahme *LEBEN – BRD* (D 1990) sowie Ulrich Seidls ›Spielfilme‹ *IMPORT EXPORT* (A 2007) und *PARADIES: LIEBE* (A 2012). Gemeinsam ist allen drei Filmen, dass sie die Auseinandersetzung mit der Macht im Kapitalismus auf eine visuelle, damit mediale Ebene übertragen. Sie fragen danach, welche Möglichkeiten ein Filmbild besitzt, das mikro-narrativ dokumentiert (Farocki) sowie auf dokumentarische Weise fiktional erzählt (Seidl).

In den ausgewählten Filmen bedeutet die Durchdringung von Macht im Sinne einer Bewegung zwischen den Dingen weiterhin eine Herausforderung der klassischen Grenzen zwischen dem faktualen und dem fiktionalen Film.⁵ Die Werke versuchen sich an neuen filmischen Auseinandersetzungen mit Machtformationen sowie Möglichkeiten ihrer medialen Sichtbarmachung. Letztere werden in allen drei Beispielen mit Blick auf die Beziehung von Macht und gegenwärtiger Ökonomie, d.h. dem modernen Kapitalismus erprobt. Während bei Farocki im Kontext der Automatisierung und Mechanisierung das Management und Coaching des Humankapitals in einer wirtschaftlich starken, kurz vor der Wiedervereinigung stehenden BRD porträtiert wird, beschäftigen sich die Arbeiten Seidls mit den expliziten wie auch impliziten (Macht-)Verhältnissen zwischen dem nordeuropäischen Westen und den Staaten Osteuropas und -afrikas. Immer wieder überschreiten bei Seidl die kapitalistischen Subjekte Europas die Grenzen von Nationalstaaten sowie Wirtschaftsräumen, um auf die Suche nach dem persönlichen Glück zu gehen, das meist ökonomisch fundiert ist. Dass sie so bestehende bzw. bereits überwunden geglaubte Machtverhältnisse unter den Bedingungen der Globalisierung reproduzieren, verhandeln Seidls Filme visuell und narrativ eindrücklich.

Im Vorfeld der genaueren Filmanalysen soll zunächst eine kurze Auseinandersetzung mit der Frage stattfinden, wie hier Macht als ein Analyseobjekt unter Berücksichtigung ökonomischer Dimensionen verstanden werden kann. Daraufhin werde ich Ulrich Seidls *IMPORT EXPORT* untersuchen. Anhand seiner ästhetisch-narrativen Verfahren geht es mir darum, wie der Film über die Folgen einer ökonomischen Macht spricht, die sich in den Austausch- und Durchdringungsprozessen von kapitalistischen Subjekten in Europa vollzieht, die Landesgrenzen überschreiten, um einem ökonomisch-prekären Leben in der Heimat zu entkommen. Dem folgt die Untersuchung von Farockis *LEBEN – BRD*. Auf mehreren Ebenen fragt sein Film nach der Macht von Bildern, die über das einzelne Filmartefakt hinaus in den performativen Simulationen diverser

5 Siehe ausführlich zu verschiedenen Filmproduktionen, die sich zwischen den Gattungsgrenzen von Spiel- und Dokumentarfilmen bewegen Blum, Philipp: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch »queeren« Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017. Gerade für das Filmpublikum stellen die ›uneindeutigen‹ Herangehensweisen zwischen den klassischen Filmgattungen eine Herausforderung dar, da die habitualisierten Rezeptionsweisen von fiktionalen sowie dokumentarischen Filmartefakten nicht mehr greifen (vgl. Mundhenke, Florian: »Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl«. In: *Austrian Studies*, 19 (2011), S. 113–125, hier S. 114).

Fortbildungsmaßnahmen, die der Film begleitet, wirksam ist. Abschließend wird der Fokus auf Seidls *PARADIES: LIEBE* gerichtet. An ihm wird untersucht, wie die filmische Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus Inszenierungsstrategien inkorporiert, die die kapitalistische Machtfrage mit dem Beispiel des neokolonialistischen Sextourismus, von dem der Film erzählt, in Beziehung setzt.

6.1 Ökonomische Dimensionen der Macht

Gesellschaftliche Machtprozesse ökonomisch zu denken, stellt eine Grundlage in den Arbeiten von Foucault und anderen, von ihm beeinflussten Theoretiker*innen dar. Die Filme Seidls sowie Farockis machen gleichfalls sichtbar, dass eine ökonomische Dimension im alltäglichen Handeln von Subjekten existiert. Das Erscheinen von Gewalt zwischen einzelnen Handlungsfiguren in Seidls Filmen wird etwa kaum als singulär motiviert inszeniert. Unabhängig davon, ob Gewalt in den Filmen zunächst psychisch oder physisch, individuell oder strukturell zutage tritt, wird immer wieder auf die ökonomischen Dimensionen und dadurch Legitimationen ihres Ausbruchs verwiesen. In *IMPORT EXPORT* sowie in *PARADIES: LIEBE* werden die hierarchischen Beziehungen, die zwischen den Figuren ausgehandelt werden, so wesentlich von ihren wirtschaftlichen Lebensbedingungen beeinflusst. Die alltägliche Prekarität der Figuren, die Seidls Filme zeigen, führt zu permanenten Machtkämpfen, die mit jeder neuen Szene wiederholt gegeneinander ausgefochten werden müssen.

Demgegenüber beschäftigt sich Farockis *LEBEN – BRD* mit den strukturellen Erfordernissen und der Einübung von gesellschaftlichen Positions- und Machtkonzepten. Letztere sind durchdrungen von kapitalistischen Anforderungen, die sich sowohl an das individuelle wie auch gemeinschaftliche Leben richten. Die intersubjektiven Machtgefüge müssen dabei aber, das wird bei Farocki noch zu sehen sein, vom Kindesalter an als eine simulierte Normalität erlernt werden. Erst so können sie zu Feldern von mannigfaltigen Aushandlungen, Kontrollen oder Widerständen werden.

In der Auseinandersetzung mit Foucaults Machttheorien konstatiert Andrea Seier, dass »Macht« für ihn kein einfach zu klärender Begriff sei.⁶ Von Text zu Text verschieben sich seine Definitionsversuche, wodurch sie zu keinem einheitlichen Konzept führen. In seinen Analysen hält Foucault mehrheitlich fest, dass die gesellschaftlichen Erscheinungsweisen, damit Prozesse und Dynamiken von Macht seit dem 18. Jahrhundert eng an den industriellen Kapitalismus gekoppelt sind. Die Folge sind vielfältige Dispositive, deren Analysen er sich in bekannter Weise gewidmet hat: Das Gesamtkonstrukt, das aus der Verquickung von Kapitalismus und gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen resultiert, stellt für ihn ein hoch komplexes Gebilde dar.⁷ In ihm finden diskursive wie

6 Vgl. Seier, Andrea: »Macht«. In: Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2001, S. 90–107, hier S. 105.

7 Bei Foucault heißt es: »[D]ie Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.« (Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 94)

auch materielle Aushandlungs- und Beziehungskämpfe statt, die Foucault als »Machtspiele« bezeichnet.⁸ Das »Spiel« lässt sich dabei in einem doppelten Sinn verstehen: Zum einen sind es performative Prozesse, durch die die un/gleichen Beziehungen zwischen den Individuen sowie gegenüber Institutionen ausgehandelt werden. Die Filmbeispiele dieses Kapitels verdeutlichen das, wenn sie Figuren bei der Ein- und Ausübung von gesellschaftlichen Rollen sowie ihrer Kontrolle durch andere zeigen. Zum anderen verweisen die Filme darüber hinaus aber immer wieder auch auf einen weiteren, wichtigen Akteur der Machtspiele. Die Rede ist vom Film selbst als einem performativen Medium. Er bringt Dinge zur Aufführung, während er anderes wiederum dezidiert nicht zeigt. Von seinen Inszenierungsverfahren ist abhängig, was diskursive Sichtbarkeit erhält und auf welche Weise sie stattfindet. Das kann von einer fundamentalen Kritik der Zustände bis zu einer ideologischen Bekräftigung derselben reichen. Das, was Foucault Macht nennt, ist folglich das Ergebnis vielfältiger Verhandlungsweisen, in denen die Rolle der medialen Diskursivierung und Sichtbarmachung einen nicht zu unterschätzenden Anteil besitzt.

Foucaults Konzept als einen Startpunkt nehmend, von diesem aber teilweise divergierend, zeigen sich Fernand Braudels Überlegungen als produktive Fortführung einer kapitalistischen Machtkonzeption. In ihnen wird noch einmal der Aspekt der, für Braudel ungleichen, Aushandlung von Machtbeziehungen zwischen ökonomischen Subjekten betont. Braudel macht außerdem darauf aufmerksam, dass das kapitalistische System über den Bereich der Ökonomie hinaus das gesamte Leben unmittelbar betrifft. Für ihn stellt es ein gesellschaftliches Alltagsphänomen dar.

Der moderne Kapitalismus ist ein System von Machtbeziehungen, das in seinen Anfängen unilateral von einzelnen Akteur*innen, namentlich den Kapitalist*innen, bestimmt wurde. Der Kapitalist, der bei Braudel dezidiert männlich codiert ist, ist diejenige Figur, die »die Verwertung des Kapitals in dem ununterbrochenen Produktionsprozess [...] dirigiert oder zu dirigieren versucht«⁹. Während für Foucault die Gegenüberstellung von Subjekten keine Rolle spielt, da die Macht für ihn alle Subjekte gleichermaßen durchdringt,¹⁰ denkt Braudel das Verhältnis zwischen Menschen hierarchisch-binär. Deshalb sieht er für die kapitalistische Moderne eine ungleiche Herrschaft am Werk. Auf der einen Seite finden sich handelnde Subjekte im – ökonomisch begründeten – Besitz von Einfluss und Macht. Sie richten beides auf die erleidenden bzw. erduldenen Subjekte, die ihnen gegenüber auf der anderen Seite des Machtspektrums stehen. Damit wird ein gängiges Bild umschrieben, das sich fest in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat und die Subjekte des Kapitalismus in aktiv und passiv,

8 In seinem Vortragstext »Die analytische Philosophie der Politik« denkt Foucault den Begriff »Machtspiel« im Zusammenhang mit dem Begriff der »Machtbeziehung«. Er schreibt: »Auch die Machtbeziehungen werden gespielt; es sind Machtspiele, die es zu analysieren gilt in Begriffen von Taktik und Strategie, in Begriffen von Regel und Zufall, in Begriffen von Einsatz und Ziel.« (Foucault, Michel: »Die analytische Philosophie der Politik«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 675–695, hier S. 684)

9 Braudel, *Die Dynamik des Kapitalismus*, S. 47.

10 Vgl. Foucault, »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin«, S. 82.

ausübend und erleidend einteilt. Bei Farocki und Seidl finden sich entsprechende Figurenkonstellationen wieder, die als Verhandlungen dieses populären Machtmodells gelesen werden müssen.

Mit der Etablierung des Finanzkapitalismus im 19. Jahrhundert verschieben sich für Braudel die Koordinaten der gesellschaftsökonomischen Macht- und Herrschaftssysteme. Statt einzelner Individuen stellen für ihn die immer komplexer werdenden Institutionen der Banken und Geldhäuser jene Orte dar, von denen eine aktive (Markt-)Herrschaft ausgeht.¹¹ Sie beschränkt sich nicht nur auf die Ökonomie, obwohl sie aus ihr heraus entsteht, sondern sie wirkt in andere Bereiche des Lebens hinein. Braudel konstatiert entsprechend, dass der Kapitalismus in einem grundlegenden Austausch mit der Gesellschaft steht, was er als eine »aktive Komplizenschaft« bezeichnet.¹² Der Kapitalismus stellt damit über die Ökonomie hinaus die Realität sozialer und politischer Ordnung sowie von Zivilisation dar.¹³

Aus diesen Überlegungen lässt sich für das weitere Vorgehen schlussfolgern, dass im modernen Finanzkapitalismus der Besitz und die Ausübung von gesellschaftsökonomischem Einfluss, mithin Macht keine Bindung mehr an einzelne Personen haben. Sie verteilen sich vielmehr auf die gesamte Breite sozioökonomischer Institutionen und Subjektgruppen. Das einzelne Individuum stellt in ihnen nur noch einen Faktor unter vielen dar. Es ist durchdrungen von Macht; es bedient sich der Möglichkeiten ihrer Ausübung; es ist aber nie vollends in ihrem Besitz, da sich die Macht als ein stetiger Prozess verteilt und so den einzelnen Menschen übersteigt. Eben dadurch wird jene genannte Komplexitätssteigerung des Kapitalismus bedingt. Ihre Auswirkungen wirken wiederum auf Fragen der Macht unter ökonomischen Bedingungen zurück.¹⁴

Für die Zeit ab dem 18. bzw. 19. Jahrhundert hat auch Foucault eine Verschiebung der Herrschafts- und Machtverhältnisse festgestellt, die für ihn mit den Transformationen des modernen Kapitalismus einhergehen. Er hat sie unter dem vielseitig bekannten Stichwort der Biomacht zusammengefasst,¹⁵ die im wissenschaftlichen Dis-

11 Vgl. Braudel, *Die Dynamik des Kapitalismus*, S. 58.

12 Vgl. ebd., S. 59–60.

13 Vgl. ebd.

14 Philipp Sarasin bezeichnet den Machtbegriff bei Foucault entsprechend als einen Gesamteffekt von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen (vgl. Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. 5. vollständig überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius 2012, S. 154). Davon ausgehend zieht Hannelore Bublit eine Verbindung zum foucaultschen Dispositiv, das sie als einen Ausdruck der Macht liest. Sie schreibt, dass bei Foucault »Dispositive der Macht [existieren], in denen sich Wissens-Komplexe, Techniken, Rituale, institutionalisierte Machtpraktiken und architektonisch-mediale Apparaturen in ihrer Heterogenität so verschränken, dass sie strategisch aufeinander bezogen sind und dadurch ihre Wirkung optimieren« (Bublit, Hannelore: »Macht«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 273–277, hier S. 275).

15 In *Der Wille zum Wissen* kommt er so zum folgenden Definitionsversuch von »Macht«: »Unter Macht, scheint mir, ist [...] zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketteten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionellen Kristallisierungen sich in den Staatsappara-

kurs zum Ausdruck einer neuen Gesellschaftsstufe geworden ist. Mit der Idee einer Bewirtschaftung des menschlichen Körpers sowie des Lebens als einem sozioökonomischen Kapital ist die Biomacht »gewiß ein unerlässliches Element bei der Entwicklung des [gegenwärtigen, FTG] Kapitalismus, der ohne kontrollierte Einschaltung der Körper in die Produktionsapparate und ohne Anpassung der Bevölkerungsphänomene an die ökonomischen Prozesse nicht möglich gewesen wäre.«¹⁶ Die ökonomischen Transformationen durch die Entwicklung des heutigen Kapitalismus haben sich für Foucault somit in unmittelbarer Folge in gesellschaftliche wie auch kulturelle Wirkungen übersetzt. Ihnen widmet sich Seidl in *IMPORT EXPORT*.

6.2 Ambivalente Filme, ambivalente Verhältnisse (Seidl I)

Ulrich Seidls Filme spalten ihr Publikum. Das liegt nicht nur an der Wahl der Sujets, die von detaillierten, oft bitterbösen und kritischen Alltagsbeobachtungen¹⁷ zu Studien menschlicher Begierden und Lüste in den Kellern und auf den Urlaubsreisen der scheinbar normalen Österreicher*innen reichen. Auch der Status von Seidls Filmbildern gibt vielfach Anlass zu kritischen, bisweilen moralischen Diskussionen.¹⁸

Ausgehend von seinen ersten Produktionen, die allesamt mehr oder weniger eindeutig im Bereich des Dokumentarischen zu verorten sind, bewegen sich seine Spielfilmwerke, die mit *HUNDSTAGE* (A 2001) beginnen, an der Schwelle vom fiktionalen zum faktualen, dokumentarischen Film. Letzterer besitzt für Seidl jedoch keine eindeutige Objektivität, obwohl diese dem Dokumentarfilm gemeinhin zugeschrieben wird.¹⁹ Sein Werk stellt somit immer wieder die Frage, wie viel Inszenierung nicht nur in jedem seiner einzelnen Filme steckt, sondern auch, wie über das Filmische hinaus unsere Realitätswahrnehmung letztlich allein die Beobachtung einer Inszenierung und Auffüh-

ten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern.« (Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 93)

16 Ebd., S. 136.

17 Birgit Schmidt präzisiert: »Er erzählt keine Alltagsgeschichten, sondern zeigt Menschen, deren Alltag von Monotonie ausgehöhlt ist.« (Schmid, Birgit: »Forscher am Lebendigen. Porträt von Ulrich Seidl«. In: *Filmbulletin*, 2, 3 (2003), S. 46–52, hier S. 49)

18 In ihrem Artikel zu Seidls *IMPORT EXPORT* weist Catherine Wheatley beispielsweise auf den Einsatz echter Patienten einer geriatrischen Abteilung in einem österreichischen Krankenhaus für wesentliche Sequenzen des Films hin. Sie fragt deshalb nach der moralischen Verantwortung des Films für diejenigen, in deren Leben hier eingedrungen wird, die sich dessen aber aufgrund ihrer gesundheitlichen Verfassung vielfach nicht (mehr) bewusst sein können (vgl. Wheatley, Catherine: »Europa, Europa«. In: *Sight & Sound*, 18, 10 (2008), S. 46–49, hier S. 47). Und an anderer Stelle schreibt sie: »Watching the images in question, it is not enough simply to accept these images as filmic representations; we are forced by their apparent authenticity to scrutinise the image, to determine what is safely bound up within the confines of the fictional world and what spills out, frighteningly, into real life.« (Wheatley, Catherine: »Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real«. In: Horeck, Tanya; Kendall, Tina (Hg.): *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 93–101, hier S. 98)

19 Florian Mundhenke argumentiert, dass westliche Zuschauer*innen dazu neigen, die Bilder einer Dokumentation als Formen visueller Evidenz zu lesen, besonders wenn sie in ausgewählten Kontexten wie Nachrichtensendungen erscheinen (vgl. Mundhenke, »Authenticity vs. Artifice«, S. 115).

nung von beispielsweise Alltag darstellt. Mit *IMPORT EXPORT*, Seidls zweitem Spielfilm nach *HUNDSTAGE*, setzt sich das Changieren zwischen den filmischen Gattungen auf produktive Weise fort. Die ästhetische und zugleich narrative Ambivalenz des Films – »Was ist Fiktion?«, »Was ist Fakt?«, »Was ist echt?«, »Was ist inszeniert?« – wird zur Voraussetzung, um Antworten auf die im Film aufgeworfenen Fragen zu finden. *IMPORT EXPORT*, der Titel deutet darauf hin, befasst sich mit den Wanderungsbewegungen des »Humankapitals«, die zu Effekten eines ökonomisch-kapitalistischen Systems der Gegenwart werden, das es noch zu beschreiben gilt. In ihm zirkulieren neben den unbelebten Waren mittlerweile auch Menschen, die zum Kapital, d.h. zu einer flexiblen erwerb- und einsetzbaren Arbeitskraft geworden sind. Ob gewollt oder ungewollt verlassen sie aus ökonomischen Gründen eine Heimat, die für sie prekär geworden ist. Ihr Ziel ist es, im Fluss der Waren an anderen Orten – und nicht immer zu besseren Bedingungen – Arbeit und damit eine »lebenswerte« Zukunft zu finden. Ein besonderer Fokus von *IMPORT EXPORT* liegt auf einer transnationalen, europäischen Ebene dieser Problematik. Das Nationale wird im Film fortwährend mit dem Globalen verbunden, indem die Wanderungen der Figuren immer auch einen Grenzübertritt bedeuten. Dieser funktioniert sowohl im nationalpolitischen wie auch im gesellschaftlichen Sinn.

Olga, eine junge Frau und die erste von zwei Protagonist*innen des Films, arbeitet als Krankenschwester in einem Kinderspital in einer ukrainischen Kleinstadt. Gefangen in einem scheinbar ewigen Winter geht sie Tag für Tag ihrer Arbeit nach. Der Film beschreibt das mit einer für Seidl typischen, ästhetischen Monotonie. Nicht nur die Natur stellt für Olga eine Widrigkeit im Leben dar, wenn sie die zugeschnittenen Wege zur Arbeit in ihrer modischen, für die Umgebung aber unpassenden Kleidung durchschreiten muss. Auch die Arbeitsbedingungen im Krankenhaus erscheinen im (west-)europäischen Vergleich fragwürdig: Ohne fließendes Wasser und mit der minimalsten Ausstattung zur Hand, die dazu noch aus sowjetischen Zeiten zu stammen scheint, muss sie sich mit ihren Kolleg*innen um das Wohl junger Patient*innen kümmern. Was der Film zu Beginn von Olgas Leben zeigt, ist wesentlich, denn es dient im weiteren Handlungsverlauf, wenn Olga die Ukraine für eine Zukunft in Österreich verlässt, immer wieder als Referenzpunkt und Kontrastfolie. So korrespondieren die ukrainischen Alltags- und Arbeitsbilder im österreichischen Teil des Films u.a. mit Szenen, die in den Kellern eines Spitals spielen, in dessen geriatrischer Abteilung Olga als Putzkraft arbeitet. Was in der Ukraine an prekären Verhältnissen folglich noch an der institutionellen Oberfläche sichtbar bleiben durfte, wird in Österreich in den unsichtbaren Untergrund der Institution verschoben (vgl. Abb. 1-2).²⁰

Die prekären Umstände von Olgas Arbeit finden ihren vorläufigen Höhepunkt zu Filmbeginn, wenn den Angestellten nur 30 % des zugesicherten Lohns ausgezahlt wird.

20 Interessant ist an dieser Stelle ein weiterer Vergleich mit Nikolaus Geyrhalters Dokumentarfilm *DONAUSPITAL – SMZ OST* (A 2012), der den Alltagsbetrieb in Wiens zweitgrößtem Krankenhaus begleitet. Werden die etwas heruntergekommenen Krankenhauskeller in *IMPORT EXPORT* noch von den »billigen Putzkräften« aus Osteuropa bewohnt, die ihre Pausen zwischen Wäscheständern, Waschmaschinen und Trocknern verbringen, erscheinen die Kellergewölbe in *DONAUSPITAL* beinahe schon »klinisch tot«. Allein automatisch fahrende Transportroboter bewegen sich dort tagein und tagaus umher, während sie eine permanente Warnung an ihre Umwelt abgeben, in der kaum noch ein Mensch zu sehen ist, der diese hören kann.

Abbildung 1-2: *IMPORT EXPORT* (A 2007, Ulrich Seidl)



Auf die Beteuerung der Auszahlungskasse, dass im nächsten Monat der Restlohn folge, antwortet Olga spöttisch und zugleich resigniert, dass sie das jeden Monat höre. Eben diese strukturelle Situation wird in *IMPORT EXPORT* zum Ausgangspunkt für ihre Suche nach einem besseren Leben: nicht nur für sich, sondern auch für ihr neugeborenes Kind, ihre Mutter und ihren Bruder, mit denen sie gemeinsam in einer kleinen Plattenbau-Wohnung lebt. Nach einem kurzen Zwischenstopp in einer Web-Sex-Firma verlässt Olga schließlich allein die Ukraine, um in Wien Geld für ihre Familie in der osteuropäischen Heimat zu verdienen. Begleitet von einer dokumentarischen Filmkamera stellt sie das im Filmtitel genannte Import-Element in Seidls kinematografischer Kapitalismusbeobachtung dar.

Auf der anderen Seite der Handlung – wie auch der nationalstaatlichen Grenze – steht als zweiter Filmprotagonist Paul, ein junger, zielloser Mann. Zusammen mit Mutter und Stiefvater wohnt er in Wien. Sein Geld verdient er sich durch einen Job als Nachtwache in einem Einkaufszentrum. Diesen verliert er jedoch, nachdem er im Parkhaus des Einkaufszentrums von einer Jugendbande, die in den Credits des Films schlicht als »Türkenbande« bezeichnet wird, überfallen und gedemütigt wird. Um seine Schulden an einen Drogendealer trotzdem zurückzahlen zu können, beschließt er, mit Michael, seinem Stiefvater, in die Ukraine zu fahren. Dort sollen sie im Auftrage eines Unternehmers Spiel- und Süßwarenautomaten auswechseln und das in ihnen befindliche Geld zurück nach Wien bringen. Paul und Michael bilden damit das narrative Export-Element.²¹ Sie verlassen Österreich, um wiederum durch ihre Arbeit in Osteuropa ein besseres Leben zu finden.

Die Linien, entlang derer Seidls Film einen kritischen Blick auf das moderne, ökonomisch aber ungleiche Europa wirft, stellen die symbolischen wie auch realen Grenzen zwischen den Ländern des reichen Westens und den Ländern des armen Ostens dar. Obwohl sich beide Hauptfiguren im gesamten Verlauf des Films an keiner Stelle begegnen, laufen ihre Geschichten an vielen Stellen sowohl narrativ als auch ästhetisch-visuell eng zusammen. *IMPORT EXPORT* richtet den Blick nicht nur auf die persönlichen Geschichten von Olga und Paul. Der Film eröffnet aufgrund seiner spezifischen Filmästhetik zwischen Fiktion und Dokumentation ebenso einen Diskursraum, der nach den

21 Die Endcredits des Films führen die Schauspieler*innen entsprechend auch als »Schauspieler Import« und »Schauspieler Export« auf.

Möglichkeiten der medialen Auseinandersetzung fragt, während er einen kritischen Blick auf den *status quo* des heutigen Europas wirft. So produziert der Film eine Sichtbarkeit des gegenwärtigen Kapitalismus, die entlang der Dimensionen von Macht und ihrer Durchdringung entfaltet wird. Die Thematik des Imports und Exports wird zu einer wichtigen Rahmung der filmischen Analyse, verbindet sie doch das Ökonomische mit dem Gesellschaftlichen sowie die Fiktion mit der Dokumentation. Seidls Film zeigt den ökonomischen wie auch menschlichen Import und Export in der Diegese als einen wahrnehmbaren Ausdruck von Machtprozessen des Kapitalismus. Ihr gesellschaftlicher Kontext ist jener der gegenwärtigen Kontrollgesellschaft, wie sie von Gilles Deleuze im Nachgang zu Foucaults Konzeption der Disziplinargesellschaft beschrieben wurde.

Vollziehen sich der Import und der Export von Waren und Gütern wirtschaftstheoretisch entlang einer Balance von Angebot und Nachfrage, werden beide Konzepte in IMPORT EXPORT gleichbedeutend auf den Bereich des Menschen als einem Humankapital übertragen. Immer wieder fragt der Film, welche Machtbeziehungen und -spiele zu beobachten sind, wenn verschiedene Kräfte innerhalb dieses Systems aufeinandertreffen. Bevor das am Beispiel genauer betrachtet wird, soll zunächst verdeutlicht werden, was mit dem Kontext moderner Kontrollgesellschaften nach Deleuze gemeint ist, in denen die Filme Seidls sowie später auch Farockis Werk unmittelbar zu verorten sind.

6.3 Disziplin und Kontrolle

Für das 19. Jahrhundert gilt, dass sich der zeitgenössische Kapitalismus noch durch das Merkmal des Eigentums charakterisiert.²² Die Produktion vollzieht sich unter der Programmatik einer Konzentration, die ihren Ausdruck in den Fabriken sowie der industriellen Herstellung findet. Es ist jene Zeit, in dem die Kapitalist*innen, so wie es auch Braudel betont, noch als individuelle Eigentümer*innen im Besitz der Produktionsmittel auftreten. Sie verfügen über die grundlegenden Voraussetzungen und Möglichkeiten für einen substanziellen Einfluss auf die von ihrer Arbeit im industriellen Produktionsprozess entfremdeten Fabrikangestellten. Darin liegt letztlich die »Macht« der klassischen Kapitalist*innen begründet: nicht nur über das Geld, sondern auch über die Arbeiter*innen als Kapital- und Produktionsmittel verfügen zu können; sie zu Objekten der Investition und Spekulation zu machen. Diese Eigentumsverhältnisse, so Deleuze, verbleiben jedoch nicht innerhalb der engen Grenzen der Fabrik. Sie setzen sich über diese hinaus fort: zum Beispiel in den Wohnheimen und Schulen, damit der Fabrik anhängigen Institutionen und Räumen, die die Kapitalist*innen gezielt für ihre Arbeiter*innen errichten lassen.²³ Jeder dieser Räume stellt ein Milieu dar, das davon geprägt ist, dass in ihm die Erziehung, die Disziplinierung und die Unterwerfung des Subjekts stetig von neuem beginnen; durch die Eltern, durch die Lehrer*innen; durch die Auszubildenden oder durch die Vorgesetzten.

Was Deleuze anhand von Foucaults Vorlagen in seinem kleinen »Postskriptum«-Text beschreibt, sind die Kennzeichen und Eigenschaften der Disziplinargesellschaften:

22 Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 259.

23 Vgl. ebd.

Ein historisches Phänomen, das sich nach dem Ende der Souveränitätsgesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt. In den Disziplinargesellschaften beginnen jene Veränderungen, die sich später als Vorstufen der Biomacht offenbaren. Die Verwaltung des Lebens sowie die Organisation der menschlichen Produktionskräfte ersetzen in ihr die souveränen Herrschaftsweisen, die allein über den Zustand von Leben und Tod eines Subjektes entschieden.

In der Gegenwart, die Deleuze dann hauptsächlich in seinem »Postskriptum« beschreibt, haben sich die Macht- und Ökonomiephänomene der Disziplinargesellschaften jedoch gewandelt. Mit den stetig feiner werdenden Ausgestaltungen der Biomacht und den damit einhergehenden Transformation des kapitalistischen Systems – weg von der materiellen Industrieproduktion der Fabriken und hin zur immateriellen Finanzspekulation der Gegenwart – verschieben sich jene Parameter, die das gesellschaftliche wie auch individuelle Sein unter dem Einfluss der Ökonomie charakterisieren – und mit ihnen die Funktionsweisen von Macht.

Bereits im Kontext der Disziplinargesellschaften darf Macht nicht allein als eine konkrete, physische Handlungsweise missverstanden werden. Für Deleuze wie auch für Foucault wird mit dem Begriff der Macht eine allgemeine Strategie bezeichnet, die sich gesamtgesellschaftlich verteilt. Der Versuch, sie ausschließlich auf ein konkretes Individuum oder eine Institution zurückzuführen, ist damit von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Ihr praktischer Vollzug, so Deleuze, zeigt sich erst in einem zweiten Schritt, d.h. in den Disziplinartechniken moderner Gesellschaften, die eine Konditionierung des Körpers zum Ziel haben: die Erziehung in der Familie, die Züchtung in der Schule oder die Ausbildung in der Militärkaserne. In den heutigen Post-Disziplinargesellschaften werden die externen körperlichen Adressierungen jedoch von einer äußeren sowie inneren Kontrolle durch die Subjekte selbst ersetzt: den foucaultschen »Techniken des Selbst«. ²⁴ Sie führen zu den performativen Machtspielen der Gegenwart, die in den Filmen dieses Kapitels kritisch adressiert und sichtbar gemacht werden. Sie sind eng mit den ökonomischen Verhältnissen verbunden, die sie gleichzeitig für ihre Ausführung und Legitimation voraussetzen. Die Machtspiele werden derart zu Wechselspielen: »Die gesamte Ökonomie«, schreibt Deleuze, »zum Beispiel die Werkstatt oder die Fabrik, setzt bereits diese Mechanismen der Macht voraus, die schon von innen auf die Körper und die Seelen und bereits innerhalb des ökonomischen Feldes auf die Produktivkräfte und die Produktionsverhältnisse einwirkt.« ²⁵

Deleuze stellt entsprechend für die Transformationen von Ökonomie, Kapitalismus, Macht und Subjektivität in Hinblick auf das gesellschaftliche Sein fest, dass neue Erscheinungs- und Existenzstufen entstehen. Statt von Souveränitäts- und Disziplinargesellschaften muss heute von Kontrollgesellschaften gesprochen werden. Im Erscheinungsjahr seines Texts, 1990, schreibt Deleuze von einer für ihn nahen Zukunft, die er mit diesem Begriff zu fassen beabsichtigt. ²⁶ Dass diese Zukunft jedoch bereits Gegenwart geworden ist, verhandeln die Filme Seidls kongenial. Demgegenüber zeigt

24 Vgl. Deleuze, *Foucault*, S. 39–40 sowie Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 254–255.

25 Deleuze, *Foucault*, S. 42.

26 Vgl. Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 255.

Farockis *LEBEN* – BRD die Methoden einer filmischen Vergegenwärtigung in Bezug auf die Mechanismen von Kontrollgesellschaften auf.

In den Kontrollgesellschaften hat sich letztlich das Modell der industriellen Fabrikproduktion selbst überholt. An die Stelle der Abgeschlossenheit von Leben und Lohnarbeit ist eine Öffnung der kapitalistischen Ökonomien und Machtpraktiken getreten. Sie finden ihren Ausdruck in global agierenden Unternehmen auf der einen sowie einer Fluidität von Geld, Kapital und Arbeitskraft auf der anderen Seite. Statt ein Leben lang in deutlich definierten Einschließungsmilieus zu bleiben, um dort durch entfremdete Fabrikarbeit Profite für die Kapitalist*innen zu erzeugen, wird in der Kontrollgesellschaft das augenscheinliche Gegenteil gefordert.²⁷ Statt Sesshaftigkeit ist die Rede von Mobilität und Beweglichkeit, die sowohl die Menschen wie auch das Kapital mitsamt den Herrschafts- und Machtformen desselben durchdringen. Deleuze spricht deshalb vom Gas, das für ihn zum metaphorischen Charakteristikum von Unternehmen – und damit der Kontrollgesellschaft an sich – wird.²⁸ Im Bild des Gases drückt sich der Wandel von Produktion und Praxis aus, die in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Wahrnehmung transparent, immateriell und damit »unsichtbar« geworden sind.

Neben dem Gas wird die Modulation zu einem weiteren Stichwort, das für Deleuze die Machtverhältnisse der Kontrollgesellschaften umschreibt. Als ein gesellschaftliches Verfahren der permanenten Veränderung, mithin Flexibilität ist sie dem einzelnen Subjekt intrinsisch geworden. Sie hat sich in sein alltägliches Handeln eingeschrieben und bestimmt es dadurch wesentlich. Die scheinbare Freiwilligkeit einer Veränderung von Arbeit, aber auch des (Privat-)Lebens stellt den Modus des gesellschaftlichen Seins von Subjekten in der kontrollgesellschaftlichen Gegenwart dar. Ihre Machtspiele sind als ein notwendiger Effekt von Modulationen zu betrachten: Ökonomischer Erfolg, gesellschaftliche Anerkennung wie auch ein ebensolcher Aufstieg müssen durch Anpassung und Rivalität immer wieder von neuem verdient werden. Sie stellen bedrohte, prekäre Güter dar. Kein Zustand ist und kann so von Dauer sein.²⁹ Kontrollgesellschaften stellen deshalb Ökonomien der Unabgeschlossenheit dar, »metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation«³⁰.

Statt von Individuen, die in ihnen leben, muss für Deleuze folgerichtig von »Dividuen« gesprochen werden. Die Formen ihrer Kontrolle basieren auf technologischen Informationsmedien und damit auf der Frage, welchen Zugang ein Subjekt zu Informationen erhält und welcher Zugang ihm wiederum verweigert wird. Daten, Stichproben, Märkte und Banken sowie das Geld als ein Spekulationsobjekt des Finanzkapitalismus, der über Wechselkurse und damit fiktionale sowie digitale Wertschwankungen operiert, kennzeichnen diesen Wandel zur Information.³¹ Es handelt sich bei ihnen um Bereiche, in denen sich Macht und Herrschaft unter ökonomischen Bedingungen neu entwickeln. Zugleich sind sie Orte der Kontrolle, die das gesellschaftliche Leben durchdringen, indem sie die »dividuellen« Subjekte dazu veranlassen, gerade entlang der ge-

27 Siehe zur Funktionsveränderung des Kapitals mit Blick auf ökonomische und mediale Raum- und Zeitstrukturen auch das Kapitel 5 dieser Arbeit.

28 Vgl. Deleuze, »Postsriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 256.

29 Vgl. ebd., S. 257.

30 Ebd.

31 Vgl. ebd., S. 258.

nannten Kategorien, die im Dienste der Kontrolle funktionieren, ihr Leben zu planen und zu bewirtschaften.

All diese Entwicklungen korrespondieren letztlich mit einer grundlegenden Veränderung des Kapitalismus und seiner Produktionsweisen, die Deleuze als eine Mutation beschreibt. Wo es früher noch um die materielle Produktion ging, die Herstellung von Fertigerzeugnissen aus Rohstoffen, so geht es heute um die Überproduktion und den Fokus auf Dienstleistungen.³² Nicht mehr die individuelle Kapitalist*in als eine singuläre Eigentümer*in stellt die exemplarische Figur dieser Kapitalismusstufe dar, sondern die anonyme Unternehmer*in und Geschäftsführer*in, mit ihnen die *share holder*, die allesamt ihre Legitimation durch die Aktienpakete erhalten, die sie von einem Unternehmen besitzen. Allen zuvor genannten Einschließungsmilieus widerfährt in den Kontrollgesellschaften für Deleuze entsprechend eine Öffnung. Dadurch werden sie einer Logik der Aktienmärkte und der Ökonomie zugeführt, die genau auf Prozessen der Öffnung, Durchdringung und Mobilität basiert. Und wie die Aktien, so sollen auch die kapitalistischen Subjekte frei auf den Märkten, die zu Weltmärkten geworden sind, flottieren: »Der Mensch ist nicht mehr der eingeschlossene, sondern der verschuldete Mensch. [...] [Z]u arm zur Verschuldung und zu zahlreich zur Einsperrung.«³³ Die ökonomische Prekarisierung und Durchdringung des Lebens wird für Deleuze zur unweigerlichen Konsequenz des grenzenlos gewordenen Subjekts im Zeitalter der finanzkapitalistischen Kontrollgesellschaften. In diesem Kontext setzen sich die Filme Seidls und Farockis kritisch mit ihren Narrativen auseinander. Ihre Darstellungen einer Macht, die Bild geworden, damit sichtbar ist, verdeutlichen zugleich auch immer eine Macht der Bilder, die den im Film inszenierten Verhältnissen der kapitalistischen Gegenwart inhärent ist.

6.4 »Das hier ist ein seriöses Geschäft«: Inszenierte Wirklichkeiten und soziale Machtpolitik (Seidl II)

Für Seidls Filme stellt die Realität ein »serious business«³⁴ dar. IMPORT EXPORT zeigt, wie sich Olga auf Einladung ihrer Freundin Tatjana vor der Reise nach Wien als ein »Web-Sex-Girl« versucht. Der Einstieg ist für sie jedoch schwierig. Unvermittelt bricht sie während eines dialogischen Rollenspiels in Gelächter aus, da sie die rudimentären Sätze, die sie auf Deutsch wiederholen soll – »Darf ich dich blasen?«, »Was macht dein Schwanz?« oder »Hast du einen steifen Penis?« –, nicht ernst nehmen kann. Streng ermahnt Tatjana: »Du musst den Job schon ernster nehmen. [...] Das hier ist ein seriöses Geschäft.« So ernst wie die Realität außerhalb der käuflichen Sexfantasien ist, so ernst ist auch der Job ihrer Produktion. Obwohl die Frauen den sexuellen Akt allein für die Kamera und damit für anonyme, männliche Kunden im Ausland vollziehen, deren Stimme sie ausschließlich hören können, erscheint für Tatjana die virtuelle Sex-Arbeit nicht weniger seriös und damit real zu sein als ein anderer Beruf. In ihrer Ermahnung

32 Vgl. ebd., S. 259.

33 Ebd., S. 260.

34 Wheatley, »Europa, Europa«, S. 46.

an Olga wird deutlich, dass für sie die Inszenierung vor der Kamera kein Spiel, sondern ein Wirklichkeitsakt ist. Das ist aus zwei Gründen interessant, da in dieser Szene dem Kamerablick eine wichtige Funktion zuteil wird, die in zweifacher Weise zu lesen ist.

Zunächst kann Tatjanas Aussage als ein diegetischer Kommentar auf die Konstruktion von Wirklichkeit durch den Blick der Computer-Kamera gelesen werden. Durch ihn sind die Cam-Sex-Girls mit den Kunden im Moment eines Voyeurismus, der beiden Seiten völlig bewusst ist, eng verbunden. Der Film macht so eine Beziehung sichtbar, die zwischen den Frauen auf der einen und ihren anonymen Kunden hinter den PC-Monitoren auf der anderen Seite besteht. Sie ist das Produkt von Fantasie und der Effekt eines ökonomischen Geschäfts: Die Frauen werden bezahlt, damit die Männer der Illusion einer sexuellen Macht und Kontrolle über sie nachgehen können. Die zweite Ebene von Tatjanas Aussage muss als ein Metakommentar auf die allgemeine Ästhetik von Seidls filmischem Werk gelesen werden. In ihm sind vielfältige, diskursive Kräfteverhältnisse filmischer Bilder am Werk, die als Medientechniken der Macht funktionieren und später auch bei *PARADIES: LIEBE* eine Rolle spielen werden.

In der Kritik wird Seidls Filmen oft die Eigenschaft zugeschrieben, den dokumentarischen Film mithilfe einer hybriden Ästhetik vom Zwang des ›Fotografischen‹ in Hinblick auf die filmische Repräsentation von Wirklichkeit zu befreien. Dieses Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion im Werk Seidls wird als Ausdruck einer ›inszenierten Wirklichkeit‹ bezeichnet. Dokumentarische Beobachtung und inszeniertes Erzählen stellen im seidlschen Œuvre keinen Widerspruch mehr dar. Jeder Akt einer grundlegenden Grenzziehung zwischen ›dokumentarischen‹ und ›fiktionalen‹ Filmen gerät in seinem Fall deshalb zum Versuch einer rein artifiziellen Kategorisierung. Bewusst arbeiten die Filme ihm entgegen.

In *IMPORT EXPORT* – sowie später bei *PARADIES: LIEBE* – gehen sowohl die Figuren als auch die Bilder auf eine Wanderschaft. Wanderschaft-als-Bewegung wird in beiden Filmen zu einem ästhetischen wie auch narrativen Programm erhoben.³⁵ Mit Bezug auf die Dokumentarfilmtheorien von Bill Nichols kann diese programmatische Ästhetik der seidlschen Filme zugleich als Beispiel eines reflexiven bzw. performativen Dokumentarismus bestimmt werden.³⁶ Während der reflexive Dokumentarismus sich selbst immer wieder kritisch betrachtet, um damit nach der eigenen Konstruktion bzw. Konstitution zu fragen, steht im performativen Dokumentarismus die bewusste, subjektive Arbeit der Filmemacher*in am Material sowie am Geschehen im Mittelpunkt. Sie wird zur Legitimation einer freien Arbeit am Faktualen sowie am Imaginären³⁷ – nicht nur auf

35 In seiner Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Bildern in den Arbeiten Foucaults konstatiert Claus Zittel ähnlich, dass es vornehmlich die Kontexte von Bildern sind, die sie in eine spezifische Bedeutung einfassen bzw. einer solchen zuführen; ohne ihre Begleittexte gingen die Bilder jedoch auf eine (semantische) Wanderschaft (vgl. Zittel, Claus: »Die Ordnung der Diskurse und das Chaos der Bilder. Bilder als blinde Flecken in Foucaults Diskursanalyse und in der Historiographie der Philosophie?«. In: Eder, Franz X.; Kühschelm, Oliver; Linsboth, Christina (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 85–107, hier S. 96).

36 Neben den beiden genannten Kategorien existieren für Bill Nichols noch die *poetic documentary*, *expository documentary*, *observational documentary* und *participatory documentary* (vgl. Lamp, Florian: »Die Wirklichkeit, nur stilisiert«. *Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt: Büchner 2009, S. 14–21).

37 Ebd., S. 20–21.

der Ebene des Gesamtwerks, sondern bereits auf der Ebene der einzelnen Einstellung. In der konkreten Umsetzung dieses Programms gehört neben dem Einsatz und der Aktivierung von Affekten (diegetisch sowie außerfilmisch) ebenso der mal mehr und mal weniger explizite wie auch exzessive Einsatz filmischer Stilmittel dazu. Darin äußert sich neben der Verhandlung von Macht *in* Filmbildern auch eine Macht *der* Filmbilder. Das Merkmal ihrer Durchdringungspotenziale stellt die Fähigkeit dar, die Diegese mit dem Außerfilmischen zu verbinden.

Der Affekt und die Affizierung sind für Deleuzes Machtanalysen wichtige Phänomene, stellen sie den Ausdruck vielfältiger Macht- und Kraftverhältnisse dar, die fortwährend aktive wie auch reaktive Affizierungen hervorrufen.³⁸ In seiner Arbeit *Nietzsche und die Philosophie* argumentiert er, dass der Körper und die Realität das prozessuale, sich wiederholende Ereignis und Ergebnis von Kraftbeziehungen darstellen.³⁹ Nicht nur biologische Körper entstehen im Spiel der Kräfte, sondern auch soziale oder etwa politische.⁴⁰ Bedeutend für ihre Konstitution ist das Verhältnis von aktiven und reaktiven Kräften: »Aneignen, bemächtigen, unterwerfen, beherrschen sind Eigenschaften der aktiven Kraft. Aneignen heißt Formen aufzuzwingen, Formen zu schaffen, indem Umstände ausgebeutet werden.«⁴¹ Wie bereits in den Beschreibungen der Kontrollgesellschaft ausgeführt, gibt es für Deleuze keine singuläre Akteur*in, die hinter der Macht steht. Vielmehr müssen die Synthesen und Verhältnisse von Machtformen untersucht werden, um der Macht bzw. der Kraft auf die Spur zu kommen. An dieser Stelle kommt – mit Bezug auf Spinoza – für Deleuze der Affekt ins Spiel.

Kraftverhältnisse, auch diejenigen, die im Film als einem Objekt machtvoller Diskurse aktiv wirken, lassen sich über ihre gegenseitigen Affizierungen bestimmen. Damit ist für Deleuze nicht Passivität im Sinne einer einseitigen Ausübung auf ein Objekt bzw. ein Subjekt gemeint. Vielmehr ist für ihn Affizierung als Affektivität, Sensibilität und Empfindung zu verstehen, was er schon in seiner Lektüre Nietzsches beschreibt,

38 Deleuze, *Foucault*, S. 100–101.

39 Vgl. Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002, S. 45.

40 Ebd., S. 46.

41 Ebd., S. 48. Kompliziert werde das Verhältnis von aktiven und reaktiven Kräften dadurch, so Deleuze, dass es sich bei ihnen nicht um aufeinanderfolgende Kräfte handele, sondern sie parallel am Ursprung ihrer Beziehung stehen (vgl. ebd., S. 62). Die Suche nach einer Abfolge der Kräfte kann somit nicht funktionieren.

der von »Machtgefühlen« gesprochen habe.⁴² Vier Formen der Affizierung von Kraft können für Deleuze beschrieben und untersucht werden:

1. aktive Kraft, Macht zu wirken oder zu befehlen; 2. reaktive Kraft, Macht zu gehorchen oder zum Wirken gebracht zu werden; 3. entwickelte reaktive Kraft, Macht zu spalten, zu trennen, abzusondern; 4. reaktiv gewordene aktive Kraft, Macht, getrennt zu werden, sich gegen sich selbst zu kehren.⁴³

Kraft- und Machtanalysen erscheinen bei ihm als Analysen der stetigen Entwicklungsprozesse und Transformationen in der Hervorbringung von Körpern, Objekten und Institutionen sowie ihrer Affizierungsprozesse. Es sind folglich Durchdringungsphänomene zwischen diesen einzelnen Teilbereichen, die es in den gesellschaftlichen, aber auch medialen Machterscheinungen zu analysieren gilt.⁴⁴

Neben dem Affekt als einem narrativen wie auch ästhetischen Machteffekt äußert sich der ebenso erwähnte, ästhetische Exzess in Seidls Filmen besonders häufig in einer Stilisierung und künstlichen Kadrierung des Kamerablicks, der die abgefilmten Objekte einem Stillleben gleich symmetrisch anordnet. Die im Bild auftretenden Menschen lässt die Kamera wie Statuen in einem Tableau vivant erscheinen. Ihr Blick auf dieses Ensemble ist entgegen allgemeiner Sehgewohnheiten dabei deutlich länger gerichtet.⁴⁵

42 Ebd., S. 70. Insbesondere in der gegenwärtigen Affekttheorie nach dem sogenannten *affective turn* wird immer wieder auf Deleuzes Kraft- und Affektkonzept zurückgegriffen, das sich hier andeutet. Dort wird darauf verwiesen, dass sich Affekte als ein Ergebnis von Kraftbeziehungen zwischen Subjekten und Objekten konstituieren, der Affekt dabei aber nie auf einen einzelnen Verursacher/Hervorbringer zurückzuführen ist, sondern sich durch sein oszillierendes Dazwischen-Sein auszeichnet. Gerade darin sehen viele der Autor*innen ein politisches Moment des Affekts begründet, da sein Werden-im-Vollzug Möglichkeiten für Alternativen beschwört. Demgegenüber erscheint es aber verwunderlich, dass obwohl Deleuze die Kraft und den Affekt stets im Kontext von Macht denkt, die Frage der letzteren in den meisten Ansätzen der heutigen Affekttheorie noch nicht allzu prominent verhandelt wird. Siehe zum *affective turn* Clough, Patricia T.: »The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies«. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 206–225. Zum Einsatz von Deleuzes Affektbegriff in der gegenwärtigen Affekttheorie sowie seiner politischen Wendung siehe u.a. Kavka, Misha: »A Matter of Feeling. Mediated Affect in Reality Television«. In: Ouellette, Laurie (Hg.): *A Companion to Reality Television*. Malden: Wiley Blackwell 2014, S. 459–477; Probyn, Elspeth: »Writing Shame«. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 71–90 und Tedjasukmana, Chris: »Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung«. In: *Montage AV*, 21, 2 (2012), S. 10–27.

43 Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 70–71.

44 Entsprechend schreibt Deleuze, dass die Macht »diagrammatisch« sei: »[S]ie mobilisiert nicht-geschichtete Materien und Funktionen und arbeitet mit einer sehr geschmeidigen Segmentierung. Sie geht in der Tat nicht durch Formen, sondern durch Punkte hindurch, einzelne Punkte, die jedesmal die Anwendung einer Kraft, der Aktion oder Reaktion einer Kraft im Verhältnis zu anderen darstellen, das heißt eine Affektion als »stets lokalen und instabilen Machtzustand.« (Deleuze, *Foucault*, S. 103; Herv. i. O.)

45 Vgl. Lamp, »Die Wirklichkeit, nur stilisiert«, S. 75–78. Siehe auch Druex, Helga: »Female Body Traffic in Ulrich Seidl's *Import/Export* and Ursula Biemann's *Remote Sensing and Europlex*«. In: *seminar*, 47, 4 (2011), S. 499–519, hier S. 516; Grisseman, Stefan: *Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*. Wien: Sonderzahl 2013, S. 115; Reiter, Otto: »Österreich: Ulrich Seidl«. In: Kull,

Seidls Kombination aus faktualen sowie fiktionalen Elementen muss im Vergleich zum Gros der meisten Filmproduktionen als eine Besonderheit, eine Handschrift des Filmemachers gesehen werden. Entsprechend betont Seidl im Versuch der Theoretisierung seiner eigenen Person, dass er keine Dokumentationen drehe, sondern Factions, ein Neologismus aus »Facts« und »Fiction«.⁴⁶

Indem IMPORT EXPORT sowohl narrativ als auch ästhetisch und visuell an der Schwelle dieser beiden Kategorien operiert, verhandelt der Film das Kräfteverhältnis zwischen fiktionalen und faktualen Bildern auf eindringliche Weise. Seidls Werk fragt ganz allgemein nach der Macht und Autorität dessen, was das Publikum vor sich auf der Leinwand bzw. auf dem Bildschirm zu sehen bekommt. Mit Deleuzes Ausführungen wird deutlich, dass sich die Antwort darauf nicht in einer konkreten Person finden lässt. Sie findet sich in den verschiedenen Ebenen und Elementen, die der Film diegetisch wie auch im Umgang mit seinem Publikum adressiert.

Was IMPORT EXPORT recht schnell deutlich macht, ist der Umstand, dass in ihm nicht nur die Hauptfiguren migrieren, indem sie von einem sozialen Bereich und einem Land in ein anderes *übersetzen*, sondern dass sich ebenso die Filmbilder *über-setzen*. Ihre Mobilität korrespondiert mit allgemeinen Gegenwartsphänomenen der Migration. Was daraus hervorgehend entsteht, ist ein Konzept der visuellen Migration. In ihm besitzen neben den Menschen, die aufgrund einer mannigfaltig wirkenden Prekarität zur Wanderung gezwungen sind, auch Bilder im Sinne einer visuellen Politik die Fähigkeit, von ihrem Ursprung autonom zu werden, damit mobil zu sein.⁴⁷ In ihrer Eigenmächtigkeit, d.h. in ihrem Vollzug entlang verschiedener Kräfteverhältnisse, die zugleich um die Bedeutungshoheit über sie ringen, liegt ein politisches Potenzial begründet. Dadurch, dass sich IMPORT EXPORT nicht einem Bildtypus, damit einer offenkundigen und einseitigen Lektüreweise des Sichtbaren hingibt,⁴⁸ fordert der Film sein Publikum und dessen Verständnis visueller Machtstrukturen heraus. Ihm geht es dabei um die Verweigerung einer allzu leichten Eindeutigkeit, die er offensiv offenlegt.

Volker; Teissl, Verena (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*. Marburg: Schüren 2006, S. 256–265, hier S. 257. Schmid spricht in den Filmen Seidls ebenso von der Methode einer filmischen Vivisektion, die zugleich die porträtierten Personen wie Affen in einer Zoosituation ausstellen würde (vgl. Schmid, »Forscher am Lebendigen«, S. 47).

46 Vgl. Lamp, »Die Wirklichkeit, nurstilisiert«, S. 11. Diese Aussage korrespondiert mit Alexander Kluges Sicht auf den Dokumentarfilm. Für Kluge wird dieser mit drei »Kameras« gefilmt: 1.) der Kamera im technischen Sinne, 2.) der »Kamera« im Kopf der Filmemacher*in und 3.) der Kamera im »Gatungskopf«, d.h. den Erwartungen des Publikums an das Dokumentarfilmgenre. Erst diese drei Ebenen bilden in ihrer Synthese den dokumentarischen Film. Sie sind aber zugleich dafür verantwortlich, dass ein Dokumentarfilm nicht einfach Tatsachen abbilden könne: »Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.« (Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 201–211, hier S. 202–203)

47 Vgl. Brandes, Kerstin: »Visuelle Migrationen – Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen«. In: *FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 51 (2011), S. 5–11, hier S. 8.

48 Auch für die Narration von IMPORT EXPORT gilt das, so Mundhenke, »[which] remains very open and undetermined, focusing mostly on minor matters.« (Mundhenke, »Authenticity vs. Artifice«, S. 123)

Tatjanas Aussage zum »seriösen Geschäft« lässt sich deshalb von der diegetischen Ebene der Web-Sex-Arbeit auf die visuell-ästhetische Ebene des Films an sich übertragen. Die inszenierten, fiktionalen Bilder des Films stellen zugleich auch ernste und seriöse Bilder im dokumentarischen Sinne dar. Sie werden zu Gegenständen einer diskursiv-visuellen Machtpolitik, die die Deutungshoheit über sie für sich beansprucht. Die Affizierungen in und mit den Bildern von IMPORT EXPORT bringen sowohl die Körper der Handlungsfiguren wie auch den »Diskurskörper« des Films als einen dokumentarischen sowie fiktionalen und dadurch eben auch politischen Körper hervor.

Seidls Kino rückt damit nah an das avantgardistische Werk von Hans Richter heran. Er hat, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit gezeigt wurde, den Film als ein Medium der Sichtbarmachung von Ideen und Wahrnehmungen betrachtet.⁴⁹ In IMPORT EXPORT offenbart sich neben der diegetischen Sichtbarkeit von Machtspielen zwischen den Figuren und ihrer Umwelt in spezifischer Weise auch der Versuch, über die Narration hinaus den modernen Kapitalismus als ein visuelles Machtfeld deutlich werden zu lassen. Darauf zielt die zweite Ebene von Tatjanas Aussage zur Seriosität ihres Geschäftes genauso ab, wie die oszillierende Hybridität des Films.

Nachdem bis hierhin grundlegend über die Macht des visuellen Bildes in Seidls IMPORT EXPORT gesprochen wurde, muss der Analysefokus nachfolgend auf die Frage des Blicks als einer Machttechnik gerichtet werden. In der Tätigkeit der Web-Sex-Arbeit in IMPORT EXPORT fallen der Blick des Publikums auf die Leinwand und der Blick der überwachenden Webcam auf die Frauen grundlegend zusammen. Bei beiden handelt es sich um eine asymmetrische Machtperspektive. In ihr schaut eine Instanz ohne dass ihr Blick bewusst erwidert wird, sie also selbst direkt angeschaut wird.⁵⁰

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind im Moment der Überwachung gleichzeitig vorhanden. Diese Situation bildet den Ausgang der in IMPORT EXPORT gezeigten Web-Sex-Arbeit.⁵¹ Während Olga auf der Suche nach Tatjana durch die Räume der Web-Sex-Firma wandert, beobachtet sie – und mit ihr das Filmpublikum durch den Kamerablick – verschiedene Situationen, in denen die ausschließlich weibliche Belegschaft der Firma in engen, fensterlosen Zimmern ihrer performativen Arbeit nachgeht. Mithilfe digitaler Techniken wie Computern und Webcams interagieren sie mit den anonymen Männern, deren tatsächliche Aufenthaltsorte sie nicht kennen. Allein anhand ihrer Stimmen und der gesprochenen Sprache können mögliche Rückschlüsse angestellt werden: Manche der Männer sprechen mit den Frauen Ukrainisch, andere wiederum Englisch oder Deutsch. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie in ihrer Interaktion mit den Web-Sex-Arbeiterinnen in einen harschen und herrischen Kommunikationsstil verfallen. So geben sie dominante Befehle darüber, wie sich die Frauen zu verhalten haben,

49 Vgl. Grisse mann, *Sündenfall*, S. 25.

50 Blumenthal-Barby, Martin: *Der asymmetrische Blick. Film und Überwachung*. Paderborn: Fink 2016, S. 18.

51 Die Filmszenen, die Seidl zeigt, können auch als Weiterentwicklung eines visuellen Motivs aus PARIS, TEXAS (BRD/FR 1984, Wim Wenders) gelesen werden. Statt durch eine Webcam wird die voyeuristische Überwachung der weiblichen Sexarbeiterin bei Wenders noch durch einen Einweg-Spiegel ermöglicht, der sich zwischen den Menschen befindet.

und geraten bisweilen in ein aggressiv-hysterisches Schreien, wenn sie nicht das bekommen, was sie (sehen) wollen.⁵²

Verschiedene Kräfte prallen in den vom Film gezeigten Szenen aufeinander. Sie offenbaren dadurch eine permanente Aushandlung von Machtbeziehungen zwischen den ukrainischen Frauen und den Männern, die dadurch dominiert wird, dass eine Seite sichtbar ist, die andere Seite hingegen unsichtbar bleibt. Erst später in *PARADIES: LIEBE* wird sich dieses Machtspiel, das auf ökonomischem Besitz basiert, zwischen den männlichen und weiblichen Figuren radikal umkehren. Das Ergebnis der in *IMPORT EXPORT* gezeigten Kräfteverhältnisse drückt sich im performativen Spiel der Sex-Arbeiterinnen vor der Kamera aus. Sie produzieren einen sichtbaren Körper, der sowohl zum Objekt eines Blicks durch die Webcam wird als auch die körperliche Materialisierung von Wünschen darstellt, die auf die Begierden und Lüste der unsichtbaren Männer zurückgehen.

Deutlich müssen die im Film inszenierten Machtspiele dabei als Ausdruck eines ökonomisch-kapitalistischen Prozesses gelesen werden. In ihm erscheint die ukrainische Sex-Arbeiterin als eine postfordistische Arbeitskraft, »[who] has exited the factory and utilizes ›soft‹ [...] skills as affective labor, rather than offering his or her physical graft.«⁵³ Das »seriöse Geschäft« ihrer Arbeit ist demnach auch im etymologischen Sinne des Begriffes »seriös« zu verstehen. Im 17. Jahrhundert als Ausdruck für »ernst(haft), gediegen, anständig« etabliert, hielt es zugleich Einzug in die Kaufmannssprache als Bezeichnung für ein Geschäft, das »vertrauenswürdig, glaubwürdig, zuverlässig«⁵⁴ war. Diese ökonomische Bedeutung ist in Tatjanas Gedanken zum seriösen Geschäft enthalten. Wenn sich der Kapitalismus von einem industriellen System zu einem finanziellen, heute digitalen sowie virtuellen System wandelt, dann korrespondiert damit auch die Fortentwicklung der Arbeitskraft. In der besprochenen Szene zeigt sie sich als ein Phänomen der Digitalkultur. In ihr verschieben sich die Machtverhältnisse sowie ihre Aushandlungsprozesse. Gleichzeitig wird ihr affektives Moment in den Fokus gerückt: Womit Geld in der Web-Sex-Firma verdient wird, ist die Anregung und Erfüllung von Affekten als dem Ergebnis verschiedener Kräfte, die in der (imaginären) Interaktion zwischen den Frauen und Männern aufeinandertreffen bzw. entstehen. Das zeigt sich in *IMPORT EXPORT* eindrücklich in Olgas weiteren Versuchen, als eine Web-Sex-Arbeiterin tätig zu sein (vgl. Abb. 3):

Auf einer Matratze kniend und sitzend, zeigt die einzige Einstellung dieser Situation Olga, die der Kamera mit dem Rücken zugewandt ist. Vor ihr auf der Matratze

-
- 52 Ein Großteil der »Gespräche« basiert auf einer Imaginationsproduktion, die sich dadurch äußert, dass die Männer erzählen, was sie tun würden, wenn sie tatsächlich mit den Frauen im konkreten Moment zusammen wären. Letztere versuchen dieses Fantasieren durch entsprechende Posen, Kommentare und Reaktionen, die die Männer auf ihren heimischen Computern sehen sowie hören können, zu stimulieren.
- 53 Goddard, Michael; Halligan, Benjamin: »Cinema, the Post-Fordist Worker, and Immaterial Labor: From Post-Hollywood to the European Art Film«. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53, 1 (2012), S. 172–189, hier S. 176.
- 54 Ohne Verfasser: »Seriös«. In: Pfeifer, Wolfgang (u.a.) (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/seriös>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

liegen zwei Computertastaturen sowie mehrere Vibratoren, während hinter ihr, damit ihrem eigenen Blick zugewandt, die Rückwand des Zimmers mit einem Lacken verdeckt ist. An ihm sind in kitschiger Ästhetik mehrere künstliche Rosen angeheftet. Ein Poster im zentralen Fluchtpunkt des Filmbildes zeigt eine Rosenblüte, über der »Love is like a red, red Rose« geschrieben steht, eine Zeile aus dem Lied »A Red, Red Rose« des schottischen Nationaldichters Robert Burns.⁵⁵

Abbildung 3: *IMPORT EXPORT* (A 2007, Ulrich Seidl)



Während die Stimme eines Mannes aus dem Off-Bereich zu hören ist – es handelt sich um einen Kunden, der per panoptischem Video-Voice-Chat über das Internet zugeschaltet ist – bleibt die Kamera starr auf Olga fixiert. Diese Wahl des Kamerablicks ist nicht unwichtig, korrespondieren hier doch gleich mehrere Blicke miteinander: zum einen der Kamerablick und mit ihm der Zuschauer*innenblick, weiterhin der unsichtbare Blick des unbekannten Mannes und der Blick der Webcam-Kameras. Gleich vier Blickachsen überlagern sich also, die ein intensives Machtregime des Sehens in diesem technischen Dispositiv kapitalistischer Machtausübung konstruieren. In dessen Mitte sitzt der weibliche Körper als ein Objekt der Blicke. Während der Körper der Schauspielerin die ersten beiden aushält, hält der Figurenkörper in dieser Situation die letzten beiden Blicke aus, muss sie aushalten, da sie Teil einer ökonomischen Bedingung sind.⁵⁶ Geld verdient Olga nur, wenn sie die unsichtbaren, zugleich aber realen Blicke auf sich zieht und sie affiziert.

Mit Deleuze können in der beschriebenen Szene drei der vier Formen der Affizierung der Macht beobachtet werden. Zunächst die aktive Macht des unsichtbaren Kunden, der Olga durch Befehle sowie lautes Geschrei immer wieder dazu auffordert, ihm anstelle ihres Gesichts ihr Gesäß zu präsentieren sowie einen Finger anal einzuführen. Aktive Macht zu befehlen, heißt das bei Deleuze. Dem steht die reaktive Macht von

55 Vgl. Burns, Robert: »A Red, Red Rose«. In: Hogg, James; Motherwell, William (Hg.): *The Works of Robert Burns. Vol. II*. Glasgow: Fullerton 1836, S. 274–277, hier S. 274.

56 Das menschliche Subjekt, so konstatiert Foucault entsprechend, ist immer auch Teil einer machtvollen Teilung, die es zu einem Objekt werden lässt (vgl. Foucault, »Subjekt und Macht«, S. 270).

Olga gegenüber, die scheinbar bemüht ist, den Befehlen zu gehorchen, um den Wünschen ihres unsichtbaren Kunden zu entsprechen. Zuletzt ist aber eine, wie Deleuze es nennt, entwickelte reaktive Kraft zu beobachten, die darin liegt, die Macht zu spalten und abzutrennen. Das lässt der Film sichtbar werden, wenn Olga nicht mehr den sexualisierten Befehlen folgt, sondern sich ihnen in kleinen Bewegungen verweigert und schlicht etwas anderes tut als das, wozu sie unnachgiebig aufgefordert wird. Macht heißt für sie, nicht mehr alles dem medialen Blick preiszugeben.

Für die Zuschauer*in von *Import Export* ist Olgas Widerstand wichtig, denn sie teilt in der beschriebenen Sequenz die Blickpositionen des unsichtbaren Kunden und damit der Webcam. Die schon allgemeine Ambivalenz der Bilder in den Filmen Ulrich Seidls wird hier noch einmal verstärkt, indem jede Form der Distanzierung aufgehoben wird und der Blick auf die Frau-als-Objekt keinen ›Spaß‹ mehr bereitet wie es noch im klassischen Hollywoodkino der Fall war.⁵⁷ Dass an dieser Stelle des Films die gerade beschriebenen Blickachsen zusammenfallen, hat der Film zuvor mit einer anderen Einstellung verdeutlicht, die als eine Umkehrung und eben Sichtbarmachung der machtvollen Blickverhältnisse zu lesen ist:

Immer noch auf der Suche nach Tatjana steht Olga in einem engen Zimmer, in dem gerade eine Frau für einen englischsprachigen Kunden auf einer Matratze performt. Die Filmkamera ist dicht hinter ihrem Kopf positioniert, sodass Kamera- wie auch Figurenblick parallel laufen. Beide fokussieren ein Arrangement von drei nebeneinanderstehenden PC-Monitoren, die vor der Matratze aufgebaut sind. Während der linke Monitor lediglich einen Bildschirmschoner zeigt, ist auf dem mittleren, damit zentralen Bildschirm das Bild einer am Computer angebrachten Webcam zu sehen. Sie ist auf den Intimbereich der Frau gerichtet. Damit zeigt sie nicht nur ihren technischen Blick an, der auf dem Monitor zu einem medialen wird, sondern zugleich auch den Sichtbereich des unsichtbaren Kunden der Performance, der das Bild des weiblichen Intimbereichs auf seinem eigenen Bildschirm sieht. Der dritte Monitor zeigt letztlich das Interface der Web-Sex-Homepage, auf dem mehrere kleine Vorschaufenster zu sehen sind, in denen wiederum andere Frauen der Firma performen (vgl. Abb. 4).

War in der zuvor beschriebenen Szene Olga dem machtvollen Blick ihres Publikums in mehrfacher Hinsicht ›ausgesetzt‹, schaut der Film in der nun beschriebenen Einstellung zusammen mit der Web-Sex-Arbeiterin gezielt auf das mediale Machtsystem und stellt es dadurch in seiner Komplexität sichtbar aus. Der Blick der Web-Sex-Arbeiterin wird zu einem bewussten Schauen. An ihrem Körper, ihren Handlungen und Reaktionen zeigt der Film ein Bewusstsein für das mediale Machtdispositiv in dieser Szene auf, das zutiefst ökonomisch fundiert ist. Die (bildliche) Sichtbarkeit der Blickmedien wird zu einem Erkennen und damit zu einer potenziellen Kontrolle über das Machtdispositiv. Es sind Momente des Widerstands gegenüber dem männlichen Subjekt, das auf der nicht-sichtbaren Seite des Bildschirms steht. Sie müssen nicht zwangsweise genutzt werden, ihre Möglichkeit allein reicht aus, um die Kraftverhältnisse zwischen den Akteur*innen zu verschieben. Das Subjekt der Macht befinden sich fortwährend in

57 Vgl. hierzu Laura Mulveys Analysen des männlichen Blicks und der weiblichen Objektifizierung im klassischen Hollywoodkino in Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: *Screen*, 16, 3 (1975), S. 6–18. Siehe außerdem dazu Kapitel 7 dieser Arbeit.

Abbildung 4: *IMPORT EXPORT* (A 2007, Ulrich Seidl)

einem ambivalenten Bereich von Machtausübung und Machtbeugung.⁵⁸ Ihre Position ist nie eindeutig zu klären, da sich Macht erst als ein Prozess aus dem Zusammenspiel verschiedener Kräfteverhältnisse, aktiven wie auch reaktiven, konstituiert.⁵⁹ Dass die ökonomische Rahmung einen Einfluss auf die in *IMPORT EXPORT* untersuchten Macht- und Kraftspiele hat, zeigt sich in einer anderen Sequenz gegen Ende des Films. Sie verdeutlicht, dass Macht und Subjektivität im Film in Strukturen eingefasst sind, die sich nicht von ihren ökonomischen Bedingungen trennen lassen.

Irgendwo in Osteuropa zwischen der Ukraine und der Slowakei angekommen, verbringen Paul und sein Stiefvater Michael ihre Nächte in einem riesigen Hotelkomplex. In ihm scheinen sie die einzigen Gäste zu sein. Lediglich eine kleine Hotelbar mit angeschlossener Diskothek bringt die junge, lokale Bevölkerung abends in das Haus. Dort zeigt *IMPORT EXPORT* Michael, wie er vergeblich versucht, eine Frau für sich zu interessieren. Auch seine Aufforderung an Paul, ihm eine Frau zu besorgen, führt zu keinem Erfolg. Nachdem sich dieser alleine in der Hotelbar betrunken hat, jedoch kein Geld zum Bezahlen der Rechnung findet, geht er zu ihrem gemeinsamen Zimmer, um sich von seinem Stiefvater aushelfen zu lassen. Was Seidls Film dort zeigt, ist eine visuelle Wiederholung der soeben untersuchten Machtverhältnisse in der Web-Sex-Firma. Auf einem Stuhl sitzend, schaut Michael einer jungen Frau zu, deren Status der Film zwischen Diskotheken-Besucherin und Sex-Arbeiterin offenlässt. Nur mit Strümpfen und einem BH bekleidet kniet sie wie zuvor schon Olga auf allen Vieren, sodass Michael – und mit ihm Paul sowie das Filmpublikum – ihr entblößtes Gesäß sehen können. Eine »anatomische Studie« nennt Michael sein Verhalten.

58 Vgl. Rose, Nadine: »Subjekte der Macht bei Judith Butler und Michel Foucault. Machtvolle Diskurse, Subjektivierungen und Widerstand als Ausgangspunkt für eine rassismuskritische Perspektive in der Migrationsforschung«. In: Reuter, Julia; Mecheril, Paul (Hg.): *Schlüsselwerke der Migrationsforschung. Pionierstudien und Referenztheorien*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 323–342, hier S. 324.

59 Entsprechend schreibt Goetz Herrmann: »Macht besteht also aus einem Verhältnis zwischen den beiden Polen Kraft und Gegenkraft beziehungsweise Macht und Widerstand« (Herrmann, Goetz: *Reflexive Sicherheit, Freiheit und Grenzmanagement in der Europäischen Union. Die Reterritorialisierung emergenter Bedrohungsgefüge*. Wiesbaden: Springer 2018, S. 102; Herv. i. O.).

Der Film variiert hier insofern die beschriebene Szene in der Web-Sex-Firma, als das Kräfteverhältnis ein völlig anderes ist. Waren die Männer im medialen Machtdispositiv des Web-Sex' stets unsichtbar und bloß durch ihre Stimmen präsent, teilen sich die namenlose Frau und Michael nun denselben Raum. Ihre Machtspiele werden dadurch direkter, unvermittelt – und durch Pauls Anwesenheit gestört, der seinen Stiefvater unablässig dazu auffordert, diese Spiele sein zu lassen. Auf Pauls Bitte, ihm das Geld für die noch offene Barrechnung zu geben, erwidert Michael: »Ich zeig dir erst einmal die Macht des Geldes.« Daraufhin setzt er sich neben die junge Frau auf den Boden und fordert sie dazu auf, den Satz »Ich bin eine brunzdumme Futt« zu wiederholen. Amüsiert über ihre fehlenden Deutschkenntnisse, die dazu führen, dass die Frau den Satz wiederholt ohne zu wissen, was sie eigentlich sagt, befiehlt Michael ihr, sein Hündchen zu sein. Auch hier drückt sich das ungleiche Kräfteverhältnis zwischen den Figuren in einem Machtspiel aus, das zu einem Sprachspiel wird. Ohne Deutsch- und Englischkenntnisse dauert es eine Weile, bis die junge Frau versteht, was Michael von ihr möchte. Schließlich schafft er es, dass sie auf allen Vieren durch das Hotelzimmer läuft und bellt, während Michael ihren Haarschopf wie eine Leine festhält. Die Situation ist sowohl für die Frau wie auch für Paul, der ebenfalls in einer speziellen Beziehungsökonomie mit Michael steht, sichtlich unangenehm. Michaels Zurschaustellung männlicher Rituale offenbaren sich gegenüber seinem Stiefsohn Paul als folgenreiche Körperspiele.⁶⁰

Paul leistet der Demonstration körperlicher Verfügbarkeiten durch Michael vornehmlich dadurch Widerstand, dass er ihm seine Blicke als einem Beobachter und Zeugen der symbolischen wie auch physischen Verhältnisse verweigert. Immer wieder wird Paul deshalb von Michael dazu angehalten, zuzuschauen – womit auch das Filmpublikum gemeint ist, das mit der Filmkamera zusammen auf die sich vollziehenden Handlungen blickt.⁶¹ Wie schon in der Web-Sex-Firma stellen das Sehen und damit die visuelle Bezeugung elementare Bedingungen der sich vollziehenden, ungleichen Beziehungen dar. Stellt IMPORT EXPORT in den Sequenzen mit Olga und den Web-Sex-Arbeiterinnen visuell wie auch narrativ eine mediale Konstitution des Machtdispositivs aus, werden in der Sequenz mit Michael und Paul die ökonomischen wie auch politisch-kulturellen Kontexte der gezeigten Hierarchien betont. Ökonomisch erscheinen sie aus folgendem Grund: Während bei Olgas kurzer Zeit in der Web-Sex-Firma an keiner Stelle direkt über das Geld gesprochen wird, das die Männer für ihre »Einblicke« bezahlen müssen, stellt Geld sowohl den Ausgangspunkt als auch den Antrieb für den Verlauf der Szenen mit Michael dar. Seine sexualisierten Forderungen offenbaren sich unmittelbar als Effekte der ökonomischen Ungleichheiten und Unterschiede zwischen den Figuren. Sie bestehen darin, dass die eine Seite das Geld besitzt, das die andere Seite zu brauchen scheint.⁶²

60 Vgl. Grisseman, *Sündenfall*, S. 211.

61 Schmid nennt Seidl aufgrund seiner filmischen Obsession mit dem Blick und der Sichtbarkeit daher auch einen »Voyeur am Wirklichen« (Schmid, »Forscher am Lebendigen«, S. 48).

62 Dieses Abhängigkeitsverhältnis kehrt der Film im Verhältnis dadurch wiederum um, dass Michael und Paul ebenfalls Geld benötigen, weshalb sie von Wien aus nach Osteuropa reisen.

Die politisch-kulturelle Rahmung der Machtspiele in der Szene wird wiederum an den sprachlichen Kräfteverhältnissen deutlich. Sie markieren eine Differenz zwischen dem reichen, hier deutsch- und englischsprachigen Westeuropa, und dem armen, ukrainischsprachigen Osteuropa. Die Basis, auf der kommuniziert wird, ist die des Geldes. Es ist bestimmt von den Subjekten, die es besitzen. »Das hier ist ein seriöses Geschäft«, Tatjanas Aussage, die am Anfang dieses Unterkapitels steht, ist folglich ein letztes Mal auch hierauf zu beziehen: Seriös ist ein Geschäft dann, wenn alle Beteiligten die Sprache der Macht sprechen und verstehen.

Seidls filmische Untersuchung der ökonomischen Machtprozesse in *IMPORT EXPORT* gewinnt ihre Eindrücklichkeit am Ende durch die ästhetische Ambivalenz der beiden untersuchten Sequenzen wie auch des Films in seiner Gänze. Das im Vorfeld bereits als eine Handschrift des Filmemachers Ulrich Seidl herausgestellte Changieren zwischen fiktionalen und faktualen Sequenzen und Momenten ist prägend für die Ambivalenz der Bilder in *IMPORT EXPORT*. Aber auch das im Film sichtbare Schauspiel gehört dazu, welches professionelle Schauspieler*innen mit Laiendarsteller*innen zusammenbringt und sie konsequent improvisieren lässt.⁶³ Der Film eröffnet auf diese Weise einen Raum der Interpretation, der das Nachdenken über die Machtspiele der Ökonomie sowie ihre Wirkungen in den Dispositiven des modernen Kapitalismus auf den extradiegetischen Bereich erweitert. »Wann ist eine Sequenz ›echt?‹, »Wann ist eine Sequenz ›falsch‹, damit erdacht?« sind Fragen, die der Film bewusst nicht beantwortet. Dementsprechend bleibt auch das Schicksal der beiden Hauptfiguren am Handlungsende offen. Ob sie wirtschaftlichen Erfolg oder Misserfolg in Österreich und der Ukraine haben, muss das Publikum für sich entscheiden. Gerade dadurch kommt der Film narrativ und ästhetisch der Komplexität der kapitalistischen Kräfteverhältnisse in Zeiten eines spekulativen Finanzkapitalismus sehr nahe – und erprobt eine filmische Möglichkeit ihrer Konzeptualisierung und Visualisierung, die auf eine Wahrnehmung eben dieser Ambivalenz des Kapitalismus abzielt. Das setzt sich auch innerhalb des Films fort, wenn sowohl Olga nach ihrem ›Import‹ als auch Paul vor seinem ›Export‹ an Aus- und Fortbildungs- sowie Coaching-Formaten teilnehmen, die sie auf verschiedene Dienstleistungstätigkeiten vorbereiten sollen. In diesen Sequenzen rückt Seidls *IMPORT EXPORT* nah an Harun Farockis Dokumentarfilm *LEBEN – BRD* heran, der im Folgenden untersucht wird.

63 Vgl. Wheatley, »Europa, Europa«, S. 47. Mit Bezug auf Martine Beugnet schreibt Wheatley weiter, dass in Seidls Filmen Realität und damit insbesondere ihr ambivalenter Einsatz mobilisiert wird »in the service of authenticity, in order to heighten what Beugnet calls the ›affective and aesthetic force of shock‹ that is the effect of viewing these films« (Wheatley, »Naked Women, Slaughtered Animals«, S. 95). Wurde schon an anderer Stelle in dieser Arbeit mit Bezug auf Benjamin und Richters *INFLATION* auf den Zusammenhang von Film und Schockwirkungen hingewiesen, nennt Mundhenke diese spezifische Beziehung im Werk Seidls einen Anti- bzw. Hyperrealismus. Ihn denkt er dann als einen brechtschen Verfremdungseffekt, wenn er schreibt: »This antirealism or hyperrealism [...] can be said to work similarly to a Brechtian alienation effect, breaking through the solidity of documentary sobriety and/or the completeness of fictional illusion.« (Mundhenke, »Authenticity vs. Artifice«, S. 124)

6.5 Kapitalismus als Machttraining (Farocki)

Nachdem Paul seine Anstellung als Security-Mitarbeiter verloren hat und Olga in Wien angekommen ist, nehmen beide unabhängig voneinander an den Kontrollmaßnahmen eines flexiblen, neoliberalen Arbeitsmarkts teil, die ihren Ausdruck in Fortbildungen, Umschulungen und Coaching-Veranstaltungen finden.⁶⁴ *IMPORT EXPORT* zeigt ein weiteres Mal mit einem dokumentarischen Gestus, wie Paul an einem Bewerbungscoaching teilnimmt, in dem es u.a. um den korrekten körperlichen Ausdruck während eines Bewerbungsgesprächs und -telefonats geht. Aber auch die persönliche Motivation und Einstellung der Trainings-Teilnehmer*innen ist für den Fortbildungsleiter angesichts eines Arbeitsmarktes, der die materielle mit der immateriellen Arbeit gleichsetzt, wesentlich, um Erfolg zu haben. Wie ein Coach tritt er vor der Gruppe sowie Seidls Filmkamera auf und verkündet sein Mantra, das für alle jederzeit gelten muss: »Denken Sie daran, Sie sind eine Siegerin!« Wer es glaubt und davon überzeugt ist, so die Botschaft, wird es auch schaffen. Gespielt wird die Figur vom deutschen Kabarettisten Dirk Stermann, einem der wenigen professionellen »Schauspieler« in *IMPORT EXPORT*. Durch sein exzessives, performatives Spiel tritt er im Film ebenfalls als ein Schauspieler auf, der als Fortbildungsleiter wiederum in die Rolle eines Coachs, eines Motivators wechselt. Der Film verstärkt durch diese Figureninszenierung einen kritischen Blick auf die kapitalistische Subjektkonstruktion der gegenwärtigen Ökonomie. Diese oszilliert zwischen Authentizität und Fiktionalität genauso wie zwischen sichtbaren und unsichtbaren Kraft- und Machtverhältnissen, die die kapitalistischen Subjekte durchdringen. Dabei geht es im Falle der im Film gezeigten Fortbildungen um machtvoll kategorisierungen und Einteilungen der Subjekte in Gewinner*innen und Verlierer*innen desselben Systems. Der Film lässt auch in dieser Sequenz offen, inwieweit das, was sichtbar wird, für alle Beteiligten als Fiktionalisierung zu erkennen ist. Die Ambivalenz des Erkennens ist nicht nur programmatisch für Seidls Filmästhetik, sondern stellt sich auch als ein kalkuliertes Risiko dar, das sich als ein Charaktermerkmal des modernen Kapitalismus zu erkennen gibt.⁶⁵

Während Paul in der Fortbildung an seiner neoliberalen Subjektidentität arbeitet, liegt der Fokus der Schulung Olgas in der Einübung verschiedener Reinigungstätigkeiten. So ist sie in einer Sequenz des Films mit mehreren Frauen zu sehen, die mithilfe verschiedener technischer Geräte unterschiedliche Bodenbelege säubern müssen. Daraufhin lernt die weibliche Belegschaft durch einen männlichen Übungsleiter den richtigen Gebrauch farblich kodierter Putztücher kennen. In einer weiteren Sequenz von

64 Während für Deleuze das Prinzip der klassischen Disziplargesellschaft mit ihren Einschließungsmilieus wie der Fabrik oder der Schule ein ständiges »Von-vorne-Beginnen« war, zeichnen sich die heutigen Kontrollgesellschaften durch ein ständiges »Nicht-fertig-Werden« aus: »Denn wie das Unternehmen die Fabrik ablöst, löst die permanente *Weiterbildung* tendenziell die *Schule* ab, und die kontinuierliche Kontrolle das Examen. [...] Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht.« (Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 257; Herv. i. O.)

65 Vgl. dazu auch die Analysen performativer Subjektivität in Kapitel 4.

IMPORT EXPORT wird Olga in einem Privathaus die gründliche Reinigung von präparierten Tiertrophäen beigebracht. Diese substanzielle Differenz zwischen den Fortbildungsmaßnahmen von Paul und Olga führt dazu, dass die Figur Olgas als eine moderne Form der Hausfrau unter den verschobenen Vorzeichen des modernen Kapitalismus gelesen werden muss. Nicht nur in IMPORT EXPORT, sondern auch in der außerfilmischen Wirklichkeit ist die Hausarbeit zum Teil einer globalen Import- wie auch Export-Ökonomie geworden.⁶⁶ Dass es sich um klassische, geschlechtlich kodierte, d.h. weibliche Hausarbeitstätigkeiten handelt, zeigt sich an den verschiedenen Arbeiten, die Olga in Österreich durchführt: die Reinigung von Privathäusern sowie öffentlichen Gebäuden, die Erziehung von Kindern, die Pflege alterskranker Menschen im Krankenhaus. Anca Parvulescu sieht IMPORT EXPORT deshalb als eine Dokumentation genau dieser kontinuierlichen Verschiebungen in der modernen Arbeitswelt, die mit Olga sichtbar werden.⁶⁷

Olgas Geschichte wird zu einem Beispiel für die Geschichten all der anderen, namenlosen Frauen aus Osteuropa, die sie im Film umgeben und mit denen sie zusammenarbeitet. In IMPORT EXPORT geht es um eine Spannung moderner Globalisierung, die zum Ausdruck kommt. Sie besteht darin, dass eine transnationale, höchst mobile sowie produktive Arbeiterschaft befeuert wird, die unter vorindustriellen Bedingungen sowie in liminalen Räumen innerhalb der Grenzen einzelner Länder als auch zwischen diesen existieren muss.⁶⁸ Die Räume, die Olga und Paul in Seidls Film fortwährend als Import-Export-Subjekte bewohnen, sind beispielsweise die Kellerräume von Privat- und Krankenhäusern wie auch scheinbar verlassene Hotels in Osteuropa – allesamt Orte, die als prekär bewohnte »Nicht-Orte« einer kapitalistisch-neoliberalen Welt auftauchen.⁶⁹

Die Schulungen Olgas sowie Pauls werden deutlich als Räume von Macht- und Kraftverhältnissen konstruiert. In ihnen geht es grundlegend um die anweisende bzw. befehlende Adressierung der Teilnehmer*innen als kapitalistische Subjekte mit flexiblen Identitätsrollen und -konzepten durch die Fortbildungsleitungen. Seidls Film beobachtet in den entsprechenden Szenen die Funktionsweisen einer kapitalistischen Technologie der Macht,⁷⁰ die im Kontext der ökonomisierten Fortbildung gegenüber den Teilnehmenden mit dem Stichwort und dem Ziel der neoliberalen Subjektoptimierung operiert. Dass die Fortbildung dabei jedoch zumeist unter dem Zwang prekärer Bedingungen für die Teilnehmer*innen stattfindet, wird an Olga und Paul deutlich.

66 Vgl. Parvulescu, Anca: »Import/Export: Housework in an International Frame«. In: *PMLA*, 127, 4 (2012), S. 845–862, hier S. 846. Zur Hausarbeit im Film siehe außerdem Klippel, Heike: »Organisierte Zeit. JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, Zeit und Hausarbeit«. In: Liptay, Fabienne; Tröhler, Margrit (Hg.): *Film-Konzepte 47. Chantal Akerman*. München: edition text + kritik 2017, S. 27–40.

67 Vgl. Parvulescu, »Import/Export: Housework in an International Frame«, S. 848.

68 Vgl. Druxes, »Female Body Traffic in Ulrich Seidl's *Import/Export* and Ursula Biemann's *Remote Sensing* and *Europlex*«, S. 500. Mit Bezug auf Julia Kristeva erscheinen für Druxes die meisten Länder Osteuropas wie Olgas Heimat Ukraine als »zone of the abject, that which reminds of economic instability and degraded working conditions on the periphery of the privileged zone.« (Ebd., S. 501)

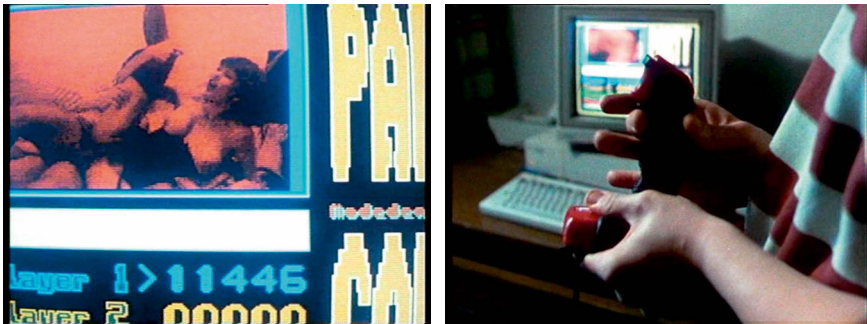
69 Siehe zum Konzept der »Nicht-Orte« das Kapitel 5 dieser Arbeit.

70 Vgl. Parvulescu, »Import/Export«, S. 856.

In Seidls Filmen gibt es eine enge Verbindung zwischen prekärer Arbeit und prekärem Training auf der einen und Betätigungsfeldern der Dienstleistungsökonomie auf der anderen Seite. Beide Bereiche sind über das biopolitische Paradigma der Moderne miteinander verbunden.⁷¹ Zu ihm gehört im Moment der Schulung unmittelbar die Produktion von Machthierarchien, indem – mit Deleuze gesprochen – unterschiedliche Kräfte aufeinandertreffen und in ein re-/aktives Verhältnis zueinander geraten. Das scheinbar unkommentierte Beobachten von Machtstrukturen in einer fortwährend prekär werdenden Arbeitswelt, die eng mit dem privaten Alltag verwoben ist,⁷² kennzeichnet auch Harun Farockis *LEBEN – BRD*. Farockis Film zeigt, mehr als 20 Jahre vor *IMPORT EXPORT*, dass die bei Seidl sichtbar werdenden Machtprozesse der kapitalistischen Kontrollgesellschaft eine historische Entwicklungskurve besitzen. Gleichzeitig stellt *LEBEN – BRD* die Möglichkeiten des Films heraus, sich nicht nur narrativ, sondern auch ästhetisch mit den Visualisierungen des Kapitalismus und seiner Machtverhältnisse zu beschäftigen. Dabei widmet sich Farockis Werk gleichfalls dem Beispiel von Fortbildungen und Trainingssituationen als alltäglichen Erscheinungsräumen ihrer Sichtbarkeit.

LEBEN – BRD beginnt mit dem Blick auf einen Computerbildschirm – ein Bild, das vergleichbar auch in den Szenen in der Web-Sex-Firma in *IMPORT EXPORT* zu finden ist. Auf dem Monitor ist das mittlerweile antiquierte Pixel-Interface eines Programms zu sehen, das in seiner Gestaltung als ein Videospiel gelesen werden kann. In der linken Bildhälfte befindet sich der Ausschnitt eines Videoloops, in dem ein Mann unablässig eine Frau penetriert. Unter dem Video finden sich die Schriftzüge »Player 1« und »Player 2« sowie ein Highscore-Zähler (vgl. Abb. 5).

Abbildung 5-6: *LEBEN – BRD* (D 1990, Harun Farocki)



Was der genaue Kontext dieses Spiels und wer eigentlich die Spieler*in ist, lässt der Film offen. Wie schon bei Seidl, so geht es auch bei Farockis Arbeiten nicht darum, dem

71 Vgl. Goddard/Halligan, »Cinema, the Post-Fordist Worker, and Immaterial Labor«, S. 181.

72 Während Olga für eine österreichische Familie die Kinderbetreuung und die Hausarbeit übernimmt, lebt sie zusammen mit der Familie in ihrem Haus – mit der Einschränkung und Degradierung, dass Olgas Zimmer zugleich die Waschküche im Keller ist und ihr Bett neben Waschmaschine und Wäschetrockner steht.

Publikum eine fertige Interpretation der gezeigten Bilder zu liefern. Erst im weiteren Verlauf klärt sich auf, dass ein junger Mensch,⁷³ mechanisch wie ein Roboter, einen Joystick – *nomen est omen* – auf der Jagd nach der Höchstpunktzahl malträtirt – und damit den sichtbaren Sex zu einem Spiel, einer Simulation macht (vgl. Abb. 6).

In insgesamt 32 verschiedenen Sequenzen, die als Filmvignetten bzw. »tableau vignettes«⁷⁴ bezeichnet werden können, widmet sich LEBEN – BRD in kommentarlosen Beobachtungen Schulungen, Fortbildungen, Ausbildungen und Coachings. Sie finden in der gesamten BRD kurz vor der deutschen Wiedervereinigung statt,⁷⁵ wobei mehrheitlich in Berlin gedreht wurde. Keine der Filmsequenzen ist in ihrer Gesamtheit zu sehen. Sie sind vielmehr fragmentiert als Versatzstücke immer wieder in den Film integriert, während sie von Szenen unterbrochen werden, die maschinelle Belastungstests von Haushaltsgeräten zeigen. An dieser Form einer *visuellen* Kommentierung mithilfe der Montage zeigt sich ein Merkmal von Farockis filmischem Verfahren, das sich vornehmlich auf der Ebene der Ästhetik und der Gestaltung vollzieht.⁷⁶

In den genannten Belastungstestszenen ersetzen Maschinen sehr auffällig die Menschen und ihre Arbeit, die die anderen Szenen des Films dominieren. Dadurch werden die Szenen mit ihnen zu einem Kommentar der parallel montierten Schulungs- und Coaching-Beobachtungen. Die Maschinenhandlungen stellen die Simulation menschlicher Gewalt dar, die sich auf verschiedene Objekte einer materiellen Umwelt richtet. In bildlicher Analogie zum mechanischen Spiel mit dem Joystick zeigen die Belastungsszenen Maschinen, die wiederholt und »ohne Rücksicht auf Verluste« Gewichte auf Sessel fallen lassen, um Sprungfedern zu testen; die Autotüren öffnen und zuschlagen; die Staubsaugerrollen auf ihre Stabilität prüfen, indem sie Metallstangen gegen sie schlagen; die Waschmaschinen eine abschüssige Rampe herunterrutschen und gegen Wände prallen lassen und die unablässig Röhrengewichte über Matratzen rollen, um ihre Formbeständigkeit zu untersuchen. Es geht dabei um die automatisierte Antizipation und Prüfung einer Zukunft (des Gebrauchs), die noch nicht eingetreten ist. Sie muss für das Jetzt entsprechend erzwungen und simuliert werden. Nicht nur in den Maschinen, die die Tests ausführen, findet sich diese Handlungsorientierung, sondern, so die Pointe von Farockis Film, gleichfalls bei den Menschen mit ihren Selbsthilfegruppen, Schulungen und Unterrichtseinheiten. Die Möglichkeiten der Zukunft bestimmen das

73 Die Endcredits verraten schließlich, dass die Szene im »Club der Hacker und Raubkopierer« im oberbayrischen Petting gedreht wurde.

74 Elsaesser, Thomas: »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 11–40, hier S. 20.

75 Vgl. Baumgärtel, Tilman: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin: b_books 1998, S. 153.

76 Eine vergleichbare Ästhetik begegnete einem in dieser Arbeit bereits in der Untersuchung von Farockis NICHT OHNE RISIKO. Dort dienten die Promotionsvideos zur Funktionsweise der Magnetfeldsensorentechnik als filmische Metaphern für das Innenleben der Verhandlungsteilnehmer*innen. Vgl. Kapitel 4.4. Jörg Becker vergleicht deshalb nicht von ungefähr Farockis Film- und Bildästhetik mit dem Funktionieren einer Waschmaschine, die permanent vor- und zurückläuft und so die Position ihrer Objekte verändert (vgl. Becker, Jörg: »In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 73–93, hier S. 83).

Handeln in der Gegenwart. Es geht für die Menschen wie auch für die Maschinen in der Ereignissimulation um die Vermeidung einer negativen Ereignishaftigkeit des Zukünftigen, das noch nicht eingetroffen ist.⁷⁷ Die in Farockis Film »gezeigten Menschen bereiten sich auf ein Leben vor, dessen jegliches Element geübt, überprüft, korrigiert und klassifiziert werden kann, als ob sie in einer Wiederholungsschleife der Simulation des eigenen Lebens festhängen.«⁷⁸

Die sich wiederholenden Kraftverhältnisse der Maschinen-Szenen in *LEBEN – BRD* korrespondieren mit dem vergleichbaren Prozess eines zu erlernenden Automatismus in den Schulungs- und Coachingformaten: Über Geburtsvorbereitungskurse, Hebammenausbildungen, kinder- und jugendpsychologische Schulungen, aber auch Straßenverkehrserziehung, Polizeitrainings, Fortbildungen für Bankangestellte im Kundendienst, Bewerbungscoaching für Schüler*innen oder Bundeswehrübungen beschreibt der Film einen Querschnitt der gesellschaftlichen Verhältnisse in der BRD. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie auf der Normierung und Standardisierung von individuellen Verhaltensstrategien basieren.⁷⁹

Die aktiven Kräfte der Übungsleiter*innen treffen in den Fortbildungsseminaren auf die reaktiven Kräfte der Teilnehmer*innen. Am historischen Wendepunkt der Wiedervereinigung geht es dabei besonders um die allgemeingesellschaftlichen Erwartungen, Hoffnungen und Probleme der BRD, die in den Fortbildungen ausgehandelt werden. Die Lösungsansätze, die der Film dokumentiert, bestehen in der individuellen Einübung alltäglicher Präventionsmaßnahmen. Von der Gegenwart ausgehend, zielen sie auf eine nahe Zukunft, die möglich erscheint, so aber noch nicht eingetreten ist: Simulationen von Wirklichkeit,⁸⁰ die das »Unwirkliche« des Nicht-Existenten miteinschließen.

Auf diese Weise bedingen sich in Farockis Film mikro- und makroskopische Phänomene gegenseitig. Wie die Maschinen in den Stresstests führen die Menschen, die *LEBEN – BRD* beobachtet, ihre einstudierten Programme auf und aus. »Meine Idee war, das Leben in der BRD in Rollenspielen darzustellen, von der Geburt bis zum Tod. [...]

77 Vgl. Richter, Gerhard: »Miniatures. Harun Farocki and the Cinematic Non-Event«. In: *Journal of Visual Culture*, 3, 3 (2004), S. 367–371, hier S. 369.

78 Richter, Gerhard: *Die Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium*. München: Fink 2005, S. 17.

79 Stefan Reinecke betont, dass Individualität in den Gruppentreffen und Schulungen, die *LEBEN – BRD* zeigt, trotz aller Normativierungs- und Vereinheitlichungsprozesse weiterhin als ein freies Gut betrachtet wird (vgl. Reinecke, Stefan: »Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 261–268, hier S. 263).

80 Das Stichwort der »Simulation von Wirklichkeit« findet sich in zahlreichen Auseinandersetzungen mit den Filmen Farockis. Vgl. u.a. Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich: »Einleitung«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 11–20, hier S. 13–14; Blümlinger, Christa: »Slowly Forming a Thought While Working on Images«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 163–175, hier S. 171; Richter, »Miniatures«, S. 368; Rosenberg, Karen: »Immer wieder das gleiche Theater!« Sozialkritik und Selbstkritik in *LEBEN – BRD*. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 253–259, hier S. 253 sowie Reinecke, »Das Leben, ein Test«, S. 262.

Offensichtlich war die Lust, eine politische Gruppe zu organisieren von der Not abgelöst worden, etwas zu lernen oder zu bewältigen«⁸¹, kommentiert Farocki das im Film *Sichtbare*. Dass das Erlernen und Bewältigen vielfältiger Probleme zu einem performativen Spiel der Subjekte wird, offenbart sich deutlich in jener Filmszene, die eine Feldübung von Bundeswehrsoldaten zeigt: »Da sagt der Übungsleiter zu den Soldaten, sie sollten erregter sein, wenn sie melden, dass da ein Panzer käme. ›Darauf hat die Nato dreißig Jahre lang gewartet.«⁸²

Farockis filmische Intervention in diese gesellschaftliche, zugleich kapitalistische Entwicklung vollzieht sich entlang einer medialen Kommentierung und Kritik. Seinem Film geht es um eine ästhetisch-visuelle Ausstellung und Sichtbarmachung von Wirklichkeit, die wiederum selbst als eine Inszenierung aufgezeigt wird. Die individuelle Selbstbeschäftigung wird in den Schulungen und Übungen zu einem performativen Akt, der einen ökonomischen (Waren-)Charakter besitzt.⁸³ Die davon ausgehenden Verfahren der medialen Inszenierung und Kritik im Werk Farockis, in denen sich das filmische Material scheinbar selbst kommentiert, haben zur Konsequenz, dass bei ihnen kaum noch von eindeutigen Dokumentationen gesprochen wird.⁸⁴ Es handelt sich um eine bewusst angelegte Ambivalenz der filmischen Form, die Farocki und Seidl nahe zusammenführt. Ein Film wie *IMPORT EXPORT* kann daher als konsequente Fortsetzung der in *LEBEN – BRD* gezeigten, performativen Entwicklungen und Simulationen kapitalistischer Gesellschaften betrachtet werden. Seidls Film betont unter dem Einfluss gegenwärtiger Zuspitzungen deutlicher als Farocki noch die ökonomischen Bedingungen sowie zielgerichteten Interessen von Schulungen und Fortbildungen. In ihnen geht es um die Ausbildung der Teilnehmer*innen zu kapitalistischen Subjekten für einen Arbeitsmarkt, der Individualität in Einheitsform braucht.

Wie im Fall von Seidls *IMPORT EXPORT*, so müssen auch bei Farockis *LEBEN – BRD* die Fragen der Macht und ihrer gesellschaftlichen Durchdringung, die in diesem Kapitel von Interesse sind, ebenso auf der Ebene des filmischen Bildes und seiner diskursiven Mobilität verhandelt werden. Farockis Idee der filmischen Produktion als einem politischen Akt stellt hierbei einen wichtigen Ansatzpunkt dar.⁸⁵ Die Themen und Bilder der Schulung und Fortbildung sind nämlich nicht nur in *LEBEN – BRD* vorzufinden, sondern »durchdringen« auch über den vorliegenden Film hinaus das weitere Œuvre Farockis: *DIE SCHULUNG* (BRD 1987), *DIE UMSCHULUNG* (D 1994) und *DIE BEWERBUNG* (D 1997) sind nur einige der bekannten Beispiele, die das Thema aufgreifen und wiederholen. Aber auch das abgegrenzte Werk des Filmemachers Farocki transzendierend entwickeln die hier besprochenen Bilder ein diskursiv machtvolles Eigenleben. So finden sie sich als tendenziell deutliche Referenz schließlich im Werk anderer, in dieser

81 Farocki, Harun: *Rote Berta Geht Ohne Liebe Wandern*. Köln: StrzeleckiBooks 2009, S. 16–17.

82 Ebd., S. 17.

83 Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerrillakino zum Essayfilm*, S. 141.

84 Vgl. ebd., S. 138; Becker, Jörg: »Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 55–60, hier S. 57; Pantenburg, Volker: »Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text«. In: Gaensheimer, Susanne (u.a.) (Hg.): *Harun Farocki. Nachdruck. Texte*. Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 13–41, hier S. 15.

85 Vgl. Pantenburg, »Sichtbarkeiten«, S. 15.

Arbeit behandelte Filmemacher*innen wie eben Seidl oder Christian Petzold wieder. Daran zeigt sich im wortwörtlichen Sinne eine Macht der Bilder, die Farockis Filme gleichermaßen interessieren.

Für Farocki existieren die Filmbilder nicht als bloße Illustration, als Unterstützungen einer These oder eines Gedankens. Die Bilder werden selbst diskursiv aktiv. Sie argumentieren, konterkarieren oder bestätigen das Argument, das im Kontext anderer Bilder entsteht. Wenn in Forschungsarbeiten zu Farocki davon zu lesen ist, dass seine dokumentarischen Beobachtungen seit der Mitte der 1980er Jahre eher filmisch begleiten und beobachten statt zu kommentieren, damit keine Aussagen, keine Kritik formulieren, dann gilt diese Feststellung nur, wenn sie auf eine vermeintliche Autor*inneninstanz hinter den Bildern bezogen wird. Demgegenüber muss bei Farocki das filmische Einzelbild, das in einer Beziehung mit den ihm vorausgehenden sowie nachfolgenden Bildern steht, als ein deutlicher Kommentar verstanden werden. Ein Film wie *LEBEN – BRD* besitzt keinen Sprecher*innenkommentar, keine Autor*innenstimme aus dem extradiegetischen Off, weil die Bilder bereits von sich aus alles sagen, was gesagt werden muss. Das ist der Kern von Farockis (ästhetischem) Filmverständnis, das als eine »Film-Theorie« im wörtlichen Sinne verstanden werden kann, nämlich als Theorie im und mit Film.⁸⁶ Für *LEBEN – BRD* stellt sich somit die Frage, wie sich die Bilder gestalten, wie sie operieren und in welche (Kräfte-)Verhältnisse sie eingebunden sind.

Die narrative Struktur des Films rückt zunächst entlang verschiedener Schulungen, Fortbildungen und Selbsthilfegruppen einzelne Stationen im Leben eines Menschen in den Fokus. Dabei geht es besonders um die soziale Entwicklung des Menschen als einem kapitalistischen Subjekt. Angefangen beim sexuellen Zeugungsakt, der durch das Sex-Videospiel sowohl als ein Spiel mit Gewinner*innen und Verlierer*innen wie auch als eine mechanische Tätigkeit erscheint, werden über die Geburt und Kindererziehung diverse Stationen im menschlichen Alltagsleben⁸⁷ bis hin zur Altenpflege und dem Tod gezeigt. Sie werden als Teil einer kapitalistischen Dienstleistungsgesellschaft inszeniert, in der es für alle Belange, Probleme und unerwarteten Ereignisse bereits strategische Antworten zu geben scheint. Nichts wird – und darf – in der kapitalistischen Kalkulation von Gegenwart und Zukunft dem Zufall überlassen werden.

Einen vergleichbaren Aufbau besitzt bei genauerer Betrachtung auch *IMPORT EXPORT*. In *Olgas Import-Part* folgt ihr der Film dabei, wie sie über die Web-Sex-Arbeit und die Tätigkeit in der ukrainischen Geburtsklinik zur Kindererziehung, dem Erlernen der alltäglichen, westeuropäischen Haushaltsführung und schließlich zur Arbeit in der Geriatrie kommt. Dort ist sie von Menschen umgeben, die kurz vor dem Tod stehen. Während sich Seidls Spielfilm in der Darstellung dieser »Lebensstationen im Schnelldurchlauf« vielfach dokumentarischer Techniken bedient, findet bei *LEBEN – BRD* ein gegenläufiges Verfahren statt, indem der Film oftmals die ästhetischen Stilmittel eines Spielfilms zur Anwendung bringt.

86 Vgl. ebd., S. 21.

87 In seinem Film *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (D 1993) zeichnet Farocki wiederum die vollkommene Kapitalisierung des Alltags vom Beginn bis zum Ende eines Tages kongenial durch eine filmische Collage nach, die ausschließlich aus Produktwerbespots besteht.

In *Film als Theorie* fragt Volker Pantenburg, wie im Werk Farockis ein Denken entwickelt wird, das den Film in seiner medialen Einzigartigkeit als eine Form der Theorie begreift. Die Analyse von Farockis Filmen zeigt auf, dass gerade diejenigen Filme, die als Beitrag zu einer solchen filmimmanenten Theoriebildung des Mediums erscheinen, häufig in ihrer Narration als auch Ästhetik an der Grenze von Fakt und Fiktion operieren. Das Verfahren, das in den Filmen beobachtet werden kann, ist eines der Grenzverschiebungen, das letztlich sogar auf die Auflösung derselben abzielt.⁸⁸ In diesem experimentellen Sinne verhalten sich die Bilder in *LEBEN – BRD*:

Während die Kamera verschiedenen performativen Trainings zuschaut, verwischt allmählich die Linie zwischen einer dokumentarischen Beobachtung auf der einen sowie einer fiktionalen Inszenierung auf der anderen Seite. Für wen die gezeigten performativen Simulationen stattfinden, ob das im Film sichtbar werdende ›echt‹ oder schon eine nachgestellte ›Inszenierung der Inszenierung‹ für den Film ist, kann und muss am Ende unbeantwortet bleiben. Die Verschiebung des Faktualen und Dokumentarischen hin zum Fiktionalen zeigt sich ebenso in der Montage von Farockis Film. Sie führt zur Konstruktion einer narrativen Handlung, die allein auf dem Verhältnis der Bilder und Szenen zueinander beruht. Entsprechend muss sie durch das Filmpublikum als solche entschlüsselt werden. Viele der genannten Sequenzen werden in Teilsequenzen aufgeteilt und rhythmisch montiert. Sie erzeugen für den Film affektive Momente in der Rezeption, die vom fiktionalen Spielfilm bekannt sind. Sequenzen werden plötzlich eingeführt und ihre Bedeutungen bis zu einem späteren Punkt im Film offengehalten. Gerade dadurch nehmen sie eine gegenseitige Kommentarfunktion ein. Die Filmzuschauer*in ist bei Farocki – und später auch bei Seidl – dazu aufgefordert, den Film nicht nur einmal, sondern mehrmals zu schauen, um so dem Eigenleben der Bilder auf die Spur zu kommen.⁸⁹

Eine Sequenz in *LEBEN – BRD* begleitet etwa einen Polizisten, der mit Grundschulkindern das korrekte Überqueren einer Straße übt. Immer wieder werden die Kinder von ihm aufgefordert,⁹⁰ sich potenzielle Gefahrensituationen vorzustellen und dementsprechend vorbeugend zu handeln. Die Macht der polizeilichen Autorität trifft hier auf die Imagination und Simulation von (Nicht-)Ereignissen: Gefahren und Hindernisse zu sehen, die eigentlich (noch) nicht da sind. Wie die Maschinen in den Zwischenspielen werden die Kinder als junge Subjekte gezeigt, die ein normatives Verhalten internalisieren und automatisieren müssen. Dem schließt Farockis Film eine Szene an, die die zuvor gesehene Situation umkehrt. Die Filmkamera ist auf dem Beifahrersitz eines Fahrsimulators positioniert. Eine Hand bewegt das Lenkrad, während

88 Vgl. Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript 2006, S. 60.

89 Farockis Filme, so deshalb Becker, »probieren Verbindungen, sie prüfen Bilder daraufhin, welche Korrespondenzen sich aus ihnen herstellen können, fragen, welche Bilder einander ausschließen oder wie weit sie einander kommentieren.« (Becker, »In Bildern denken«, S. 75–76) Zum Bild der Spurensuche vgl. ebd., S. 81.

90 Was der Film in dieser Szene zeigt, ist gleichzeitig der Prozess einer Subjektwerdung im Moment der Interpellation, den Judith Butler mit Bezug auf Louis Althusser beschrieben hat (vgl. Butler, *Bodies that Matter*, S. 121).

vor der Windschutzscheibe die Animation einer Landstraße abläuft. An einer Straßenkreuzung betritt plötzlich eine kindliche Figur auf einem Skateboard die Straße und zwingt die*den Fahrer*in zu einer Vollbremsung, womit die kurze Szene endet. Ihre Funktion an dieser konkreten Stelle des Films wird unmittelbar deutlich: In der Gegenüberstellung beider Szenen macht der Film einen Zusammenhang zwischen medialer Simulation und realer Übung sichtbar, indem es in beiden Beispielen um die Antizipation einer Zukunft und um ihren Umgang in der Gegenwart geht. *LEBEN – BRD* stellt aus, wie die Übungen und Schulungen den Versuch darstellen, ein Objekt bzw. ein Ereignis sichtbar zu machen, das noch nicht existiert, aber bereits Objekt der Spekulation ist. Ökonomisches Handeln wird hier zu einem gesellschaftlichen und alltäglichen.

An anderen Stellen im Film verknüpft Farocki die Beobachtungen einer Hebammenausbildung mit den Bildern eines Vorbereitungskurses für Schwangere. Beide Sequenzen zeigen in ihrem Zusammenspiel auf, dass die Geburt eines Menschen auf beiden Seiten sowohl imaginiert als auch simuliert wird. Darüber hinaus geht es dem Film aber auch um die Auseinandersetzung mit den Trainings als Orten von Macht- und Kraftverhältnissen zwischen den handelnden Menschen. Sie werden charakterisiert durch die Befolgung von vorgegebenen Regeln und Normen, die es fortwährend zu wiederholen gilt. Variationen oder Abweichungen sind ebenso wie Alternativen für die einstudierte Effizienzökonomie der Reproduktion nicht vorgesehen – und werden entsprechend von den Übungsleiter*innen sprachlich sanktioniert. Das Arrangement der Szenen trägt so am Ende zu einer Narrativierung des Films bei, die den Eindruck einer existierenden, dramatischen Gesamthandlung erzeugt. Dass dies allein über die Anordnung geschieht, ist eine Besonderheit der farockischen Arbeit mit dem Medium Film und seiner Ästhetik.⁹¹ Die Frage nach der Wahrnehmung des Unsichtbaren, des Abstrakten durch die Verbindung von sichtbar-konkreten Filmeinheiten ist eine der Leitfragen in seinem Werk,⁹² die in *LEBEN – BRD* die ästhetische Narration vorantreibt.

Ein nicht zu unterschätzendes Element der Fiktionalisierungsprozesse des Films sowie der von ihm porträtierten Wirklichkeit stellen die Menschen dar, die als Teilnehmer*innen der Kurse und Gruppen auftreten. Obwohl sie keine Berufsschauspieler*innen sind, erscheinen sie doch allesamt wie Schauspieler*innen, die sich selbst in den verschiedenen Fortbildungen und Selbsthilfegruppen spielen. Stets sind sie konzentriert, ihren Einsatz und ihren Rollentext nicht zu verpassen.⁹³ Die Performativität des Fiktionalen, das zeigen sie auf, ist entlang diverser Coaching- und Trainingsformate zu einer Form von gesellschaftlicher Wirklichkeit geworden.

Der dokumentarische Beobachtungsfilm wird an diesen Stellen unvermittelt zu einem ›Spielfilm‹, d.h. einem Film über das Spielen von Gesellschafts- und Geschlechterrollen sowie von Ängsten, Wünschen und Erwartungen, die er gleichzeitig auch selbst

91 Für Jonathan Rosenbaum kann Farocki daher auch als ein formalistischer Filmemacher gelesen werden, der gerade deshalb zu einem Liebling der europäischen Marxisten wurde (vgl. Rosenbaum, Jonathan: »The Road Not Taken: Films by Harun Farocki«: In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 157–161, hier S. 158).

92 Vgl. Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 18.

93 Vgl. Becker, »In Bildern denken«, S. 90.

zur Aufführung bringt. Die Untersuchungen von TOKYO SONATA sowie PARIS IS BURNING an anderer Stelle dieser Arbeit haben den performativen Beitrag des Films zu diesen Aushandlungs- und Aufführungspraktiken schon aufgezeigt. Das Schauspiel der Menschen in Farockis Film gibt sich als das Merkmal einer Kultur des Kapitalismus zu erkennen, in der nicht mehr allein das ›Amusement‹ der Kulturindustrie als die Verlängerung von Arbeit und Kapitalismus gelesen werden muss.⁹⁴ Weitaus grundlegender erscheint in Zeiten der Kontrolle die individuelle ›Sorge um sich selbst‹ als eine Machttechnologie im kapitalistischen Dispositivnetz. Doch die Selbstsorge offenbart sich in LEBEN – BRD weniger als ein subjektives ›Wollen‹ denn als ein kapitalistisches ›Müssen‹. Die stetigen Verbesserungshinweise, Aufforderungen und Abwertungen der Fortbildungsleiter*innen gegenüber den Teilnehmenden stellen dafür einen Ausdruck dar.

Subversion und Widerstand deuten sich dabei kaum an. Sie werden höchstens in jenen Momenten spürbar, in denen die handelnden Figuren die mediale Situation ihrer Beobachtung erkennen und für einen kurzen Moment mit dieser spielen. Während des Treffens einer Künstler*innengruppe wird beispielsweise für einen kurzen Augenblick ein Rezept-Zettel in die Kamera gehalten. Mit dieser unscheinbaren Geste wird die Anwesenheit der medialen Beobachter*in sowohl anerkannt als auch die Macht des filmischen Blicks ausgestellt, die gerade in seiner scheinbaren Unsichtbarkeit für die handelnden Subjekte liegt. Als ob sie ihrem Einbezug in das Geschehen ausweichen möchte, schwenkt die Kamera sofort von dem Zettel weg. Fragen von Nähe und Distanz zum beobachteten Geschehen werden an dieser Stelle zu einem Machtspiel zwischen den aktiven wie auch reaktiven Kräften der Kamera auf der einen und des Figurenpersonals auf der anderen Seite (vgl. Abb. 7).

Die ›Gebrauchsanweisungen der Warengesellschaft‹ stellen für Farocki die grundlegenden Theorietexte des modernen Kapitalismus dar.⁹⁵ Damit sind nicht nur die Montageanleitungen moderner Alltagsgeräte gemeint, sondern auch die ›sozialen Gebrauchsanweisungen‹, die in den Schulungs- und Fortbildungskursen von LEBEN – BRD gelehrt und gelernt werden. Farockis ›Dokumentarfilm mit Performern‹⁹⁶ bringt sie mit weiteren, typischen Mitteln des Spielfilms neben den schon genannten zum Ausdruck: dem filmischen Gebrauch von rhetorischen Techniken wie Stichworten, Assoziationen und Oppositionen, Gesten und Bewegungen, Kombinationen aus Bild- und Sprachkritik sowie Bild- und Sprach-/Textverhältnissen, elaborierten Kamerafahrten und eine für den Low-Budget-Dokumentarfilm eher unübliche, saubere Ausleuchtung der Szenen.⁹⁷

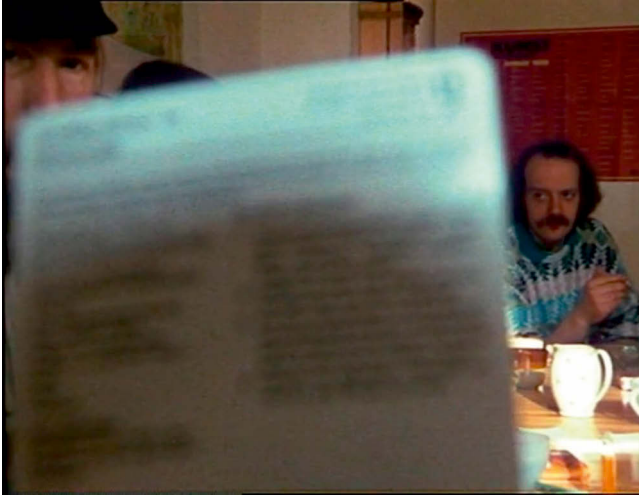
94 Vgl. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. [= Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 3] Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 158.

95 Vgl. Becker, »In Bildern denken«, S. 81.

96 Vgl. Becker, »Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods«, S. 55. In Seidl's IMPORT EXPORT sowie PARADIES: LIEBE findet eine Verschiebung dessen statt, wenn Seidl Laienschauspieler*innen mit Berufsschauspieler*innen zusammenbringt.

97 Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, S. 145; Becker, »In Bildern denken«, S. 90; Blümlinger, Christa: »An Archeologist of the Present«. In: *e-flux journal*, 59 (2014), S. 1–7, hier S. 4 sowie Blümlinger, »Slowly Forming a Thought While Working on Images«, S. 164. Die aufgeführten ästhe-

Abbildung 7: *LEBEN – BRD* (D 1990, Harun Farocki)



Der Gebrauch all dieser fiktionalisierenden Filmelemente erscheint in Anbetracht einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die mehr und mehr zur Inszenierung und Simulation wird, als notwendiger und konsequenter Versuch ihrer Sichtbarmachung. Farockis Film-als-Theorie heißt immer auch, den Film denken zu lassen, mithin Film-Denken. Die Merkmale des performativen Dokumentarismus finden sich gleichermaßen bei Farocki wie sie schon zuvor bei Seidl vorgefunden wurden. Zum Abschluss dieses Kapitels soll deshalb noch einmal der Blick auf Ulrich Seidl gerichtet werden. Ging es in *IMPORT EXPORT* wie auch *LEBEN – BRD* um die alltägliche Einübung von kapitalistischen Normen westeuropäischer Konsum- und Kontrollgesellschaften, so stehen in Seidls *PARADIES: LIEBE* ihre Umkehrung und Aufhebung, aber auch Verstärkung und Wiederholung im Fokus.

6.6 Globale Übersetzungen kapitalistischer Macht (Seidl III)

Fortwährend konfrontieren *IMPORT EXPORT* sowie *LEBEN – BRD* das Publikum mit kapitalistischen Alltagssituationen. In ihnen werden die Menschen von autoritären Instanzen angeordnet und zurechtgewiesen. Es sind Aushandlungsprozesse von diame-
tral situierten, ökonomischen sowie gesellschaftlichen Kräften, die auf kapitalistischen Erfordernissen basieren. Sie bauen auf Regeln, Verboten, Anforderungen und Erwartungen auf, die dabei gesellschaftlich oft geschlechtlich codiert sind: Frauen⁹⁸ werden

tischen Merkmale finden sich unterschiedlich ausgeprägt in *LEBEN – BRD*, stellen aber allgemeine Stilmerkmale im Werk Farockis dar.

98 Wenn an dieser Stelle von Frauen* und Männern* gesprochen wird, dann sind damit nicht Individuen gemeint, die aufgrund biologischer bzw. anatomischer Merkmale als Frau bzw. Mann be-

in IMPORT EXPORT und LEBEN – BRD in Trainings-, und Schulungs-Situationen gezeigt, die mit Reinigungstätigkeiten, Pflege- und/oder Erziehungsberufen zu tun haben; Männer* treten vor allem in exekutiven Tätigkeiten auf, die eine grundlegende Machthierarchie voraussetzen und zugleich erschaffen. So sind sie beispielsweise Polizisten, Versicherungsverkäufer oder Bankmanager. Während bei Seidl Olga also lernt, Böden mit der passenden Kombination aus Putzgeräten und Reinigungsmitteln zu säubern, oder die Zähne von ausgestopften Tieren zu putzen, lernt Paul nicht nur wie ein Sieger zu denken, sondern sich als ein ebensolcher auch zu inszenieren.

Wie fragil die Verhältnisse sind, wie prekär das Leben am unteren Ende der kapitalistischen Machthierarchie ist, zeigt IMPORT EXPORT in einer wichtigen Szene, in der Olga nach kurzer Arbeit in einer österreichischen Familie fristlos entlassen wird. »Ich kann dich einstellen und dann kann ich dich auch wieder entlassen. So ist das bei uns«, sind die letzten Worte, die die Familienmutter zu ihr spricht. Widerstand kann Olga keinen leisten. Als Frau in unsichtbarer Lohnarbeit, die im Waschkeller des Einfamilienhauses unsichtbar und unbemerkt von der Außenwelt wohnt, ist sie einer ökonomischen wie rassistisch-nationalistischen Willkür der Macht ausgesetzt. Die Aussage »So ist das bei uns« ist dementsprechend auch ein nationalpolitisches Bekenntnis. Sie markiert eine Differenz zwischen den westeuropäischen Subjekten Österreichs auf der einen und den subjektlosen Fremden Osteuropas auf der anderen Seite. Wenn Gayatri Chakravorty Spivak danach fragt, ob die Subalternen sprechen können,⁹⁹ dann kann mit Blick auf Olga darauf die Antwort nur »Nein« lauten – zumindest wenn es um ein Sprechen mit linguistischen Mitteln geht. Erst gegen Ende des Films wird Olga den Anfeindungen und Übergriffen einer Krankenschwester in der Geriatrie einen körperlichen Widerstand leisten.

Der Kapitalismus der Kontrollgesellschaften, das hat Deleuzes Analyse aufgezeigt, basiert darauf, dass jedes Subjekt für die Gewinne des Unternehmens bis ans Limit geht. Die individuelle Opferbereitschaft wird zu einem Merkmal der kapitalistischen Machtausübung.¹⁰⁰ In seinem Film PARADIES: LIEBE setzt Ulrich Seidl die in IMPORT EXPORT begonnenen Untersuchungen der alltäglichen Ökonomie fort, während er dabei seinen Phänomenfokus verändert. Der Film, der vom globalen Sextourismus des reichen Westens erzählt, übersetzt seine Handlung von Österreich/Westeuropa nach Kenia/Afrika.¹⁰¹ Dort geht es um den erneuten Versuch einer Sichtbarmachung globalisierter und kapitalistischer Machtverhältnisse, die entlang der Felder von Geschlecht, (Post-)Kolonialismus und Geld beobachtet werden. Der Film stellt dabei die Frage, was

zeichnet werden, sondern vielmehr soziale Rollentypen mitsamt ihren gesellschaftlichen Diskurszuschreibungen.

99 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«. In: Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago/Urbana: University of Illinois Press 1988, S. 271–313.

100 Vgl. Doppler, Bernhard: »Seltsame Heilige«. Religiosität und Pornographie in Werner Schwabs *Die Präsidentinnen* und Ulrich Seidls *Hundstage*. In: Ruthner, Clemens; Whiting, Raleigh (Hg.): *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*. New York (u.a.): Peter Lang 2011, S. 431–441, hier S. 432–433.

101 Mit der TV-Dokumentation *DIE LETZTEN MÄNNER* (A 1994) drehte Seidl bereits einen Film, der sich dem Phänomen der »Katalogehen« gewidmet hat. In ihm werden österreichische Männer porträtiert, die ihre thailändischen Ehefrauen durch Vermittlungsagenturen gefunden haben.

passiert, wenn die Geschlechterverhältnisse der westeuropäischen Gesellschaften verändert werden und entsprechend Frauen gegenüber Männern machtvoll Positionen einnehmen.

Teresa, Protagonistin von *PARADIES: LIEBE*, ist eine gewöhnliche Frau, die zusammen mit ihrer pubertären Tochter Melanie in einem Wiener Wohnblock lebt. In ihrem Alltag arbeitet Teresa als Betreuerin in einer Einrichtung für behinderte Menschen. Ihren Job porträtiert der Film mithilfe von dokumentarischen Aufnahmen, die wie für Seidl üblich an der Schwelle von Fakt und Fiktion operieren. Die eigentliche Handlung von *PARADIES: LIEBE* spielt jedoch in einem Sommer, in dem die Schulferien gerade erst begonnen haben. Während Melanie für eine paar Tage zu ihrer Tante Anna Maria geschickt wird, um im Anschluss in einem alpinen Diät-Camp einige Pfunde zu verlieren,¹⁰² zieht es ihre Mutter für die Ferienwochen woanders hin: in ein Urlaubsresort in Kenia. Dort lernt sie neue Freundinnen kennen, allesamt Frauen in ihrem Alter, die ebenfalls aus Österreich kommen. Mit ihnen versucht sich Teresa in einer für sie neuen Rolle, nämlich als Sextouristin im postkolonialen ›Dienstleistungskapitalismus‹ Ostafrikas, wo mit ausreichend Geld scheinbar alles gekauft werden kann.

Während die Hauptfiguren in *IMPORT EXPORT* noch selbst als das sogenannte Humankapital die nationalen Grenzen West- und Osteuropas durchdrungen haben, findet in *PARADIES: LIEBE* eine Veränderung der gezeigten Machtverhältnisse statt. Der Film rückt jene Menschen in den Mittelpunkt, die im Besitz von Geld und Kapital sind und darüber Macht ausüben. Was als Resultat sichtbar wird, sind die Phänomene einer ökonomischen Abhängigkeit, die sich im Gegensatz zu *IMPORT EXPORT* narrativ in die prekären Entwicklungsländer Ostafrikas verlagert haben. Dort vollzieht sich eine Fortsetzung jener Machtstrukturen, die auch bei Farocki angedeutet sind: Neben der klassischen Lohnarbeit werden ebenso das Private, das Persönliche und das Emotionale zu Bereichen von ökonomischen Lehr- und Lernstrategien, von Normalisierungsprozessen und letztlich Ökonomisierungsstrategien. Immer wieder zeigt Seidls Film auf, dass die österreichischen Frauen genau mit dem Ziel des käuflichen Sex' und der käuflichen ›Liebe‹ nach Kenia reisen.

Wenn *LEBEN – BRD* als eine präzise Studie westdeutscher und westeuropäischer Gesellschaften kurz vor der deutsch-deutschen Wiedervereinigung gelesen werden kann,¹⁰³ dann offenbart sich Seidls *PARADIES: LIEBE* als kritische Beobachtung der sich

102 In *PARADIES: GLAUBE* (A 2012) sowie *PARADIES: HOFFNUNG* (A 2013) werden die Geschichten von Anna Maria (*GLAUBE*) und Melanie (*HOFFNUNG*) weiter erzählt. Während sich Anna Maria in *PARADIES: GLAUBE* als eine gläubige Christin mit Wandermuttergottes-Statue entpuppt, die es zu ihrer Aufgabe gemacht hat, ganz Österreich zu missionieren, wirft letzterer Film einen Blick auf weitere biopolitische Machtstrategien des Gegenwartskapitalismus. *PARADIES: HOFFNUNG* erzählt von den gesellschaftlichen wie auch persönlichen ›Kämpfen‹ verschiedener Jugendlicher mit ihrem Körpergewicht während der Pubertät. Siehe zum Thema schwerer Körper und körperlicher Schönheit im biopolitischen Kontext u.a. Haun, Maria: »Schwere Körper«. In: Filter, Dagmar; Reich, Jana (Hg.): »Bei mir bist du schön ...« *Kritische Reflexionen über Konzepte von Schönheit und Körperlichkeit*. Freiburg: Centaurus 2012, S. 259–283, besonders S. 259–264 sowie Maasen, Sabine: »Bio-ästhetische Gouvernementalität – Schönheitschirurgie als Biopolitik«. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*. Bielefeld: transcript 2008, S. 99–118.

103 Vgl. Blümlinger, »An Archeologist of the Present«, S. 3.

historisch anschließenden Globalisierungstendenzen, die in die postkoloniale Peripherie zurückwirken. Was die Zuschauer*in in Kenia sieht, kann als ein Komplementärbild zu den beiden anderen Filmartefakten in diesem Kapitel gelesen werden, die den Fokus noch auf die europäischen Verhältnisse gerichtet haben. Teresas Sichtbarkeit als Sextouristin im postkolonialen Afrika ist aber auch die Möglichkeit eines Komplementärbilds in einem weiteren Sinn: In Bezug auf die gesellschaftlich-ökonomischen Machtverhältnisse, der die Hauptfigur in ihrer westeuropäischen Heimat als eine alleinerziehende Mutter ausgesetzt ist, wird Kenia zum Ort einer Umkehrung der Verhältnisse von Reichtum, Prekarität und Macht. Denn die Kolonialherr*innen der Gegenwart üben ihre Kraft nicht mehr mit Gewalt, sondern mit Geld aus.

Nachdem Teresa Melanie zu ihrer Tante gebracht hat, widmet sich der weitere Film dem Geschehen im kenianischen Ferienresort. Die Exposition dieses Handlungsstranges bedient sich dabei beobachtender, dokumentarischer Aufnahmen. Sie zeigen insbesondere das lokale Hotelpersonal bei der Verrichtung alltäglicher Vorbereitungen: Das Wasser des Pools wird genauso sorgfältig von Blättern und weiteren Verschmutzungen gereinigt, wie die Liegen vor dem Pool mit frischen Handtüchern für die neuen Gäste des Tages ausgestattet werden. »Alles muss, um den steten Fluss des Geldes aus der Ersten in die Dritte Welt nicht zu unterbrechen, in bester Ordnung sein.«¹⁰⁴ Niemand spricht in den ersten Szenen, die der Film in Afrika zeigt. Auch später sind es vornehmlich die weiblichen Hotelgäste, denen das Rederecht gehören wird. Wie die Maschinen und Roboter in *LEBEN – BRD* gehen die Angestellten ihren Tätigkeiten schweigsam und effizient nach.¹⁰⁵ Im Reisebus sitzend, der die Tourist*innen vom Flughafen abholt, erhält die Reisegruppe um Teresa vom anwesenden Reiseleiter einen Schnellkurs in der kenianischen Landessprache Swahili. Bis auf das Grußwort »Jambo« und das in der globalen Popkultur bekannte »Hakuna matata« wird ihnen jedoch nicht wirklich etwas vermittelt – im Resort spricht Mann und besonders Frau nämlich Deutsch. Nur wenn es mit der Kommunikation nicht so recht klappt, wird auf die zweite Landessprache Kenias, Englisch, ausgewichen. Die kolonialen Machtverhältnisse, die stets ökonomisch legitimiert sind, äußern sich auch in *PARADIES: LIEBE* in den gewaltsamen Sprachspielen der Figuren. Sie werden zu einer Sichtbarkeit für die diskursiven Ein- und Ausschlüsse, denen die einzelnen Handlungsfiguren ausgesetzt sind. Sprache stellt damit einen bedeutenden Aspekt des kapitalistischen Machtdispositivs dar, von dem Seidls Filme in diesem Kapitel handeln.

Im Gespräch an der Hotelbar mit ihrer österreichischen Urlaubsbekanntschaft Inge, die nicht zum ersten Mal als Sextouristin nach Kenia reist und deshalb schon einen kenianischen ›Freund‹ besitzt, kommen Teresa und sie rasch auf die afrikanischen Männer zu sprechen. So eine tolle Haut hätten sie, die »Neger«; nach Kokosnuss würde diese riechen und butterweich sein, schwärmt Inge vor. Die Aussage ihrer Freundin erwidert Teresa verlegen mit einem Geständnis: Bisher könne sie die Männer ja nicht auseinanderhalten, so gleich seien für sie alle. Für Inge ist das schlicht eine Frage der Übung und der Erfahrung. Das gelte für beide Seiten. Am Ende, wenn man sich besser verstehe,

104 Grisseman, *Sündenfall*, S. 236.

105 »Mensch und Maschine«, schreibt Grisseman, »das ist ein altes Thema bei Ulrich Seidl: Den einen zwingt die andere in ihr System, so werden aus Individuen technisch Abgerichtete.« (Ebd., S. 207)

könnte man den Männern dann sogar etwas Deutsch beibringen. So habe Inge ihrem Freund erst kürzlich beigebracht, »Geiler Bock« zu sagen – ohne dass er verstanden habe, was das eigentlich heißt. Wie schon in der Hotelszene mit Michael in *IMPORT EXPORT* entsteht mit den Sprachspielen Inges ein sexuelles Macht- und Kraftverhältnis. Es ist geprägt von der Degradierung des afrikanischen Subjektes zum bloßen Objekt eines exotisierenden Begehrens. Beide Frauen amüsieren sich ausgiebig über das naive Verhalten von Inges Freund. »So deppart«, kommentiert Teresa trotzdem leicht beschämt die kurze Anekdote. Auf wen sich ihre Aussage letztlich genau bezieht, wird vom Film offengelassen. Sie habe jedenfalls die Angst, so verrät Teresa, dass sie das mit der Rolle der Sextouristin nicht hinbekommen würde, weil alles so fremd sei. Inge antwortet ihr nur: »Das ist ja der Reiz. Das Fremde ist der Reiz, verstehst du?«

Zum ersten Mal wird verbal deutlich, worin die Machthierarchien bestehen, die der Film beobachtet. Beiden Frauen geht es um eine Objektifizierung des Fremden,¹⁰⁶ die gleichzeitig zu einer Orientalisierung¹⁰⁷ desselben wird. Ihre machtvollen Positionen beziehen beide Figuren aus ihrem ökonomischen Eigentum. Innerhalb des touristischen Machtdispositivs besitzen sie als wohlhabendere Westeuropäerinnen¹⁰⁸ im Vergleich zu den anderen, kenianischen Figuren eine scheinbar universelle Mobilität sowie die Fähigkeit der diskursiven Subjekt-Adressierung. Sie bringen so erst die Subjekte hervor, die sie vor Ort suchen. Mit dem Geld, das sie besitzen, können sie die jungen afrikanischen Männer zu Objekten ihrer Begierde und Lust machen. Auf diese Weise erzeugt der Film eine Sichtbarkeit für die globalen Machtverhältnisse des Kapitalismus. In ihm wird die ökonomische Prekarität einer dem globalen Westen gegenüberstehenden »Peripherie« stetig ausgenutzt.

PARADIES: LIEBE kehrt die narrative Grundkonstellation von *IMPORT EXPORT* um, in dem der Fokus noch auf der ökonomischen Abhängigkeit der Frau von Sexdienstleistungen lag.¹⁰⁹ Statt der Web-Sex-Arbeiterinnen sind es in *PARADIES: LIEBE* nun Männer, die zu afrikanisch-exotischen »Money Boys« gemacht werden. Aufgrund der vielfältigen Machthierarchien zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden¹¹⁰ werden sie zu Objekten im Kräftespiel zwischen ihnen. Die kenianischen Männer sind auf diese

106 Siehe dazu das Konzept des Othering wie es Spivak entwickelt in Spivak, Gayatri Chakravorty: »The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archive«. In: *History and Theory*, 24, 3 (1985), S. 247–272.

107 Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism*. London: Penguin Books 2003.

108 Dass diese Formulierung nur relativ gemeint sein kann, wird beim Anblick der ersten Filmminuten deutlich, wenn die bescheidenen Verhältnisse von Teresa und ihrer Tochter gezeigt werden. »Langsam streicht der Blick der Kamera, nah an den Dingen, durch die Wohnräume, tastet Körper und Objekte ab, rückt volle Aschenbecher und Essensreste, herumliegende Kleidungsstücke und – meist zuletzt – die Menschen selbst ins Bild.« (Crisseman, *Sündenfall*, S. 129)

109 Für Giorgia Serughetti ist eine solche Abhängigkeit ein wesentliches Phänomen des gegenwärtigen Kapitalismus: »Das kapitalistische System ist also die Wurzel der Reduzierung des weiblichen Körpers zur Ware mittels eines begehrenden männlichen Blickes, der im Verhältnis der Prostituierten zum Kunden seinen prägnantesten Ausdruck findet.« (Serughetti, Giorgia: »Macht und Sexualität. Überlegungen zur feministischen Debatte über die Prostitution«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst das Leben zu »bewirtschaften«*. *Biös zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*. Bielefeld: transcript 2013, S. 151–168, hier S. 159)

110 Siehe dazu auch Ernst, Tanja; Losada, Ana María Isidoro: »Nord-Süd-Beziehungen: Globale Ungleichheit im Wandel?«. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 10 (2010), S. 10–15.

Weise den Blicken, Wünschen und Befehlen sowohl der westeuropäischen Figuren wie auch der Filmkamera Seidls ausgesetzt. Letztere macht die Menschen, die sie beobachtet, so zu den Forschungsobjekten eines medialen Blicks.¹¹¹ Dass Teresa der Wechsel in eine autoritäre und machtvolle Position anfangs schwer, dann stetig leichter fällt, macht der Film in ihrem Umgang mit den Männern, die ihr (körperliche) Liebe gegen materielle Werte versprechen, immer wieder deutlich. Dabei zeigt der Film, dass der dargestellte Sextourismus Teil einer kapitalistischen Zirkulationskette ist. Menschliche, soziale und emotionale Handlungen finden in ihr unter finanzkapitalistischen sowie hierarchischen Bedingungen statt. Was zählt, was sich sprichwörtlich auszahlt, ist eine Kosten-Nutzen-Rechnung des eigenen ökonomischen wie auch psychologischen Investments.

Als Teresa zum ersten Mal mit Inge ihren kenianischen, namenlosen ›Freund‹ trifft, wartet der junge Mann auf einem billigen, gebrauchten Motorrad vor der abgesperrten Auffahrt zur Hotelanlage. Neben ihm schwirren sofort weitere Männer auf Motorrollern zu den beiden Frauen herüber, um ihnen eine Fahrgelegenheit anzubieten – die im besten Fall zu mehr führt. Nachdem sie rasch vertrieben sind, kann Inges Vorstellung ihres Freundes beginnen, die in ihrer Performativität einer Warenverkaufssendung gleicht. Wie toll doch ihr Mann sei, betonen beide Frauen. Die Hände und die Oberschenkel seien so außergewöhnlich kräftig. Immer wieder fährt Inge mit ihren Händen über die Muskeln des jungen Kenianers und hebt dabei seine trainierte Statur hervor. Diese visuelle Geste erscheint besonders interessant, wenn sie als ein metatextueller Verweis auf einen anderen Film gelesen wird, der sich mit den geschlechtlichen Machtkonstellationen in (post-)kolonialen Kontexten beschäftigt: Rainer Werner Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* (BRD 1974).

Der Film, der von der Liebe zwischen einer älteren Witwe und einem jungen Gastarbeiter erzählt, zeigt in einer ähnlichen Szene, wie Hauptfigur Emmi nach einigen gesellschaftlichen Irrungen und Wirrungen¹¹² ihren marokkanischen Ehemann Ali den Nachbarinnen im Haus vorstellt. Wie in *PARADIES: LIEBE* liegt das Augenmerk der Frauen auf dem jungen Alter sowie der trainiert-muskulösen Statur des für sie fremden, exotischen Mannes. »So sauber« sei er »und die Haut ist so zart« – ein Merkmal der machtvollen Differenzierung, das auch Teresa und Inge in ihrem Gespräch über die kenianischen Männer hervorgehoben haben. Raubkatzen gleich umkreisen die Frauen bei Fassbinder den jungen Mann, der auf Bitten seiner Frau in einer muskelbetonen Pose steht. Unablässig fahren Emmi und ihre Nachbarinnen mit ihren Händen über seinen Körper. Als Ali verletzt von Emmis Verhalten den Raum verlässt, kommentiert sie das lediglich mit einem »Tja, manchmal hat er seinen eigenen Kopf. Das macht die fremde Mentalität.« Eine Flucht nach draußen, räumlich und symbolisch, scheint für Ali – im Gegensatz zu den Männern in *PARADIES: LIEBE* – für einen kurzen Moment möglich zu sein. Doch sie ist nicht von Dauer. Am Ende von Fassbinders Film liegt

111 Schmid, »Forscher am Lebendigen«, S. 46.

112 Diese lösen sich auch in Fassbinders Film aufgrund der ökonomischen Kosten-Nutzen-Rechnungen der anderen Figuren auf. So vergisst der Besitzer des Krämerladens in Emmis Straße in dem Moment seine Vorurteile gegenüber Ausländern, in dem mit Emmi eine kauffreudige Kundin verloren gegangen ist.

Ali körperlich gebrochen mit einem Magengeschwür in einem Krankenhausbett. Der bestürzten Emmi verkündet der behandelnde Arzt nüchtern, dass das typisch sei für Gastarbeiter wie ihn. All die harte Arbeit mache sie am Ende nur krank. Auch *ANGST ESSEN SEELE AUF* zeigt die Effekte eines Kapitalismus auf, in dem Menschen ihren Körper für eine vermeintlich bessere Zukunft im Dienst anderer veräußern, kapitalisieren und dadurch ihr Leben bis zur Krankheit oder gar bis zum Tod aufopfern.

Die Filme exponieren ein Bildrepertoire kapitalistischer Gegenwart, das die Bedingungen, Phänomene und Folgen einer gesellschaftlichen und globalen Kapitalisierung im Großen wie auch im Kleinen, d.h. Alltäglichen zum Ausdruck bringt. Entsprechend geht es darum, »Bilder als Zeichen und Zeichengefüge zu begreifen, welche im Sinne einer Intertextualität [...] immer schon innerhalb anderer Zeichengefüge verortet sind, die deren Bedeutung(en) mitbestimmen, mit denen sie sich durchkreuzen und überlagern.«¹¹³ Die visuelle Analogie zwischen Fassbinder und Seidl sowie zwischen Seidl und Farocki ist deshalb insofern nicht zufällig, als ihre Filme eben unter den kapitalistischen Bedingungen der Gegenwart entstanden sind. Ihre kritische Haltung bzw. ihr kritisches Verfahren kommen in den beschriebenen, »gemeinschaftlichen« Bildern und Bildtypen zusammen, die bewusst und unbewusst entstehen.

Neben den Bildern in einem abstrakten Sinn zirkulieren bei Seidl auch ganz konkret Warengüter und Statussymbole einer modernen Konsumkultur in der Szene zwischen Teresa, Inge und ihrem Freund. Sie stellen die eigentliche Voraussetzung für das Funktionieren des in *PARADIES: LIEBE* verhandelten, kapitalistischen Machtssystems des Sextourismus dar. Als Teresa den Motorroller von Inges Freund bewundert, erklärt diese ihr, dass sie die Maschine gekauft habe: Ein Geschenk, das den jungen Mann an sie binden soll. Aber nicht nur ein Geschenk habe sie gekauft, wenn man darüber nachdenke. »Investiert, investiert« habe sie. »Das lohnt sich!«, sagt Inge begeistert. Liebe und Zuneigung sind für sie die nüchternen Faktoren eines ökonomischen Geschäftes. Jede Form der Begeisterung, der emotionalen Affektion und körperlichen Reaktion müssen erkaufte werden. Aber mehr noch als einen Kaufprozess drückt Inges Exklamation »Investiert!« die finanzkapitalistische Kalkulation zwischenmenschlicher Beziehungen aus. Das materielle Investment soll sich im Verlauf der Wertschöpfungskette mehr als auszahlen, mithin potenzieren. Die Logik des Geldes und des Kapitals durchdringt in *PARADIES: LIEBE* fundamental die Beziehungen zwischen den Figuren, die zu Geschäftsbeziehungen werden. Dabei wandert in Kenia das Geld noch materiell von Hand zu Hand und von einer menschlichen »Ware« zur anderen.¹¹⁴ Was von ihm erkaufte bzw. erhofft wird, ist jedoch bereits immateriell, kontingent, virtuell geworden und damit ist es nicht mehr von Dauer. Seidls Film macht einen Prozess kapitalistischer Finanzialisierung sichtbar, der als ökonomisches Phänomen der unmittelbaren Gegenwart die individuellen wie auch gesellschaftlichen Machtsspiele auszeichnet.

113 Brandes, »Visuelle Migrationen«, S. 6.

114 Im weiteren Verlauf, sobald Teresa ihre eigenen Liebhaber kennenlernt, zeigt der Film sie in zahlreichen Situationen, in denen sie Geld an die Familien der Männer, mit denen sie für einen kurzen Moment zusammen ist, überreicht. Deutlich wird kapitalistisches Handeln in diesen Szenen noch als ein Prozess gezeigt, in dem mindestens zwei Handelspartner*innen anwesend sein müssen und Geld materiell gegen bestimmte Gegenleistungen seine Besitzer*in wechselt.

In PARADIES: LIEBE scheitern am Ende alle Urlaubsbeziehungen, da es sich bei ihnen allein um die Fiktion ›echter Gefühle‹ handelt. Das trifft auf beide Seiten zu. Die monetäre Basis wie auch Ökonomie der Liebesbeziehungen zeigt sich immer wieder dann, wenn die Frauen kein Geld mehr besitzen oder nicht mehr gewillt sind, für die Liebe der jungen Männer weiterhin zu bezahlen. Aber auch die Rückkehr der Frauen aus ihrem Urlaub in die Wiener Heimat wird zu einer zeitlichen Markierung des Scheiterns der Beziehungen. Sie verdeutlicht die Kontingenz und eben zeitliche Beschränktheit der Liebesgeschäfte zwischen den Frauen und Männern, die meist nur wenige Tage oder Wochen andauern.¹¹⁵ Die Freiheit der Urlaubsbeziehungen ist damit nur noch eine scheinbare. Sie wird erst aus der hierarchischen Position der europäischen Sextouristinnen im postkolonialen Ausland möglich. Den Männern, die sie sich für ihre Kurzzeitbeziehungen aussuchen, stehen diese Freiheitsmöglichkeiten umgekehrt nicht offen.

Der Film wirft fortwährend einen kritischen Blick darauf, inwiefern für die kenianischen Männer individuelle Freiheit im kapitalistischen System des Sextourismus unmöglich ist. Statt postkoloniale Subjekte in einer globalisierten Welt zu sein, werden die kenianischen ›Money Boys‹ zu neokolonialen Subjekten gemacht. Die ökonomischen Verhältnisse werden in der Folge zu neuen Instrumenten ihrer Unterdrückung. In der vermeintlichen Flucht aus dem heimischen Alltag fördern die westlichen Sextouristinnen die Reproduktion hierarchisierender Macht- und Kraftverhältnisse, denen sie selbst zu Hause als Frauen* ausgesetzt sind. In ihren Urlauben reichen sie die Benachteiligungen an andere Subjekte weiter. Kenia, das sowohl im Filmtitel als auch für die Frauen – zumindest zu Reisebeginn – als Paradies erscheint, ist in Wahrheit »eine Sperrzone, zu der nur Weiße und ihr [nicht-weißes, FTG] Personal Zutritt haben.«¹¹⁶ Immer wieder lässt der Film diese Sperrzone sichtbar werden, indem er ihre tatsächlichen Grenzen in den Blick der Filmkamera rückt.

Ein weißes Band, nicht höher als die Schienbeine der kenianischen Verkäufer am Strand, trennt das luxuriöse Hotelresort vom öffentlichen Strandbereich ab. In gewohnter Tableau-vivant-Ästhetik ist die Filmkamera in mehreren Einstellungen mittig zwischen den beiden Bereichen und Sphären positioniert. Stumm beobachtet sie das Geschehen. Links vom Band stehen junge kenianische Männer. Ohne ein Wort zu sagen, warten sie darauf, dass jemand die symbolische (Macht-)Grenze überschreitet. Rechts von der Trennlinie liegen die Hotelgäste auf den Strandliegen und gehen dem ›wohlverdienten‹ Müßiggang des Urlaubs nach. Nur wenige Meter bis Zentimeter liegen zwischen beiden Welten. Der Film lässt seinem Publikum Zeit, diese Anordnung zu betrachten (vgl. Abb. 8).

Nachdem Inge sich von Teresa verabschiedet hat, kehrt letztere zur Hotelanlage zurück und wagt den Übertritt. Im gesamten Film wird sie die einzige Figur sein, die das demonstrativ tut. Auf einer Anhöhe zwischen sonnenden Urlauber*innen und dem

115 In Seidls Film geht es entsprechend »um Freizeit und Hedonismus, um kurzfristige Ekstase und die institutionalisierte Gewährung ›verbotener‹ Freuden [...] unter der Prämisse von Unverbindlichkeit und Gefahrlosigkeit.« (Grissemann, *Sündenfall*, S. 235)

116 Ebd., S. 236.

Abbildung 8: *PARADIES: LIEBE* (A 2012, Ulrich Seidl)



Sicherheitspersonal des Hotels stehend, richtet sie, Caspar David Friedrichs »Der Wanderer über dem Nebelmeer« gleich, einen letzten Blick auf das, was vor ihr liegt. Nachdem Teresa die unsichtbare Grenze daraufhin überschritten hat, beginnt unvermittelt um sie herum ein Sprachgewirr, in dem mehrere Männer, zum Teil auf Englisch, vor allem aber auf Deutsch mit ihr zu sprechen beginnen (vgl. Abb. 9-10).

Abbildung 9-10: *PARADIES: LIEBE* (A 2012, Ulrich Seidl)



Sie wird im »wahren Afrika« begrüßt, wo man ihr verschiedene Accessoires wie Halsketten oder Ringe verkaufen möchte. Dabei wird sie immer wieder als »[Sugar] Mama« angesprochen und somit als potenzielle Sextouristin adressiert. Auch diese Dienstleistung ist für die kenianischen Männer eine Ware wie die anderen Dinge, die sie zu verkaufen versuchen. Die zuvor etablierten Kraft- und Machtverhältnisse kehren sich in der Szene für einen kurzen Moment um. Erst der Kauf einer Halskette und die Flucht über die weiße Linie etablieren für Teresa wieder die alten Verhältnisse. Was die Szene zeigt, wird mit Foucault und Deleuze als eine Instabilität der Macht lesbar, die sich im stetigen Wandel befindet. Das wird nicht zuletzt an der Figur von Teresa selbst deutlich, die sich zwischen machtvoller Dominanz und beschämter Unsicherheit im gesamten Handlungsverlauf bewegt.

In *PARADIES: LIEBE* findet ein visueller und narrativer Prozess der Desillusionierung statt. Er zeigt auf, dass die Liebe im Ferienparadies Kenia nur durch die Zirkulation von

Geld aufrechterhalten werden kann. Die Romantik, nach der sich Teresa und einige andere Frauen eigentlich sehnen, bildet nur die mögliche Zusatzleistung eines kapitalistischen Geschäfts. Am Ende des Prozesses zeigt der Film eine Transformation Teresas, die unter dem Motto steht: ›Wer bezahlt, kann auch verlangen‹. In den Web-Sex-Szenen von *IMPORT EXPORT* machte der Film kapitalistische Macht noch als den Effekt einer medialen Beobachtungsanordnung sichtbar. Während die ukrainischen Frauen den aggressiven Befehlen der unsichtbaren, deshalb aber nicht minder gewaltsamen Männer Folge leisten mussten, um Geld zu verdienen – und nur durch kleine Gesten Widerstand leisten konnten –, kehrt *PARADIES: LIEBE* die Situation um. Der Film beobachtet Teresa viermal beim (versuchten) Geschlechtsverkehr mit vier verschiedenen Männern. Jede Szene macht eine andere Ebene der menschlichen und ökonomischen Machtspiele zwischen den Figuren sichtbar.

Bei ihrem ersten Sextreffen wird die Situation noch vom jungen Liebhaber dominiert. Immer wieder sagt Teresa »I don't like it«, während der junge Mann auf ihrem Körper liegt und ihre Brüste massiert. Er könne seine Gefühle nicht kontrollieren und liebe sie, lautet seine Antwort. Nur mit körperlichem Einsatz kann ihn Teresa fernhalten. Aufgebracht verlässt sie daraufhin das kleine Stundenhotel, in dem die beiden eingekehrt sind. Bei ihrem zweiten Liebhaber, Munga, hat sie bereits aus der ersten Erfahrung sowie aus Gesprächen mit ihren weiblichen Urlaubsbekanntschaften gelernt. Nun ist sie es, die Munga anweist, wie und wo er sie berühren solle. Langsam und mit Gefühl solle dies passieren, denn Emotionen spielen für Teresa an diesem Punkt noch immer eine große Rolle. Dass ihr dieser Wunsch erfüllt wird, liegt nicht zuletzt daran, dass Teresa dafür im Nachgang bezahlen wird:

Die Touristinnen bezahlen für das so dringend benötigte Gefühl, wieder begehrt zu werden, während die kenianischen Hustler sich schlicht als das Angebot zur Nachfrage verstehen und darauf drängen, dass im Gegenzug für ihre Zuwendungen die existenzielle Not, in der sie leben, gelindert werde.¹¹⁷

Munga stellt Teresa nach dem Sex seine vermeintliche Schwester vor. Er bittet sie, für die Behandlung ihres kranken Kindes zu bezahlen. Am Ende gibt sie ihr mehr Geld als sie zunächst gewillt war, zu geben. Kurz im Anschluss gibt sich Mungas Schwester jedoch als seine Ehefrau zu erkennen. Ein weiteres Mal enttäuscht vom Verhalten der Männer, wendet sich Teresa so einem Mann zu, der von vornherein für sie als ein ›Money Boy‹ zu erkennen ist. Dementsprechend ist ihr das ökonomische Wesen der Beziehung bewusst. Und dennoch wird sie ein drittes Mal enttäuscht, denn auch dieser junge Mann bittet nach dem Sex um Geld für ein vermeintlich krankes Familienmitglied.

Erst beim letzten Mann in ihrem Urlaub, Josphat, einem jungen Barangestellten aus ihrem Hotelresort, den Teresa und Inge zuvor mit dem ›Julius-Meinkl-Mohr‹ verglichen haben,¹¹⁸ versucht sie einen rein ›ökonomischen‹, emotionslosen Sex zu haben.

¹¹⁷ Crissemann, *Sündenfall*, S. 241.

¹¹⁸ Bei dem Meinl-Mohr handelt es sich um einen kleinen, schwarzen Jungen, der mit einem roten Fes auf dem Haupt das Logo des traditionellen österreichischen Kaffeeunternehmens Julius Meinl ziert. Der Vergleich von Josphat mit dem kolonialen Kaffee-Maskottchen wird somit zum

Dadurch legt sie offen, worum es in den Beziehungen, die die Sextouristinnen in Kenia suchen und finden, die ganze Zeit ging: um ein Machtspiel, das am Ende nur Gewinner*innen und Verlierer*innen als Teilnehmende eines emotionalen Kapitalismus kennt.¹¹⁹ Im Glauben, die Verhältnisse endlich durchschaut und das Spiel verstanden zu haben, verhält sich Teresa beim letzten Versuch des käuflichen Sex' vollends wie die ›Sugar Mama‹ als die sie zuvor immer wieder von den Männern adressiert wurde. Schließlich ist es aber Josphat, den Teresa für einen weiteren, vermeintlichen ›Money Boy‹ gehalten hat, der mit ihr keinen Sex haben kann und möchte, in dem er als postkoloniales, käufliches Objekt adressiert und dominiert wird. Ein letztes Mal enttäuscht von den Konsequenzen einer kapitalistischen Ökonomie der käuflichen ›Liebe‹ schickt Teresa den jungen Mann bestimmt weg, während sie allein und weinend auf dem Bett in ihrem Hotelzimmer zurückbleibt. Mit dieser letzten Einstellung seiner unter den Bedingungen des emotionalen Kapitalismus gescheiterten Protagonistin endet Ulrich Seidls *PARADIES: LIEBE*.

6.7 Filmbilder: Ökonomisches Kreisen und die Durchdringung von Macht

Alle drei Filme, die im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen, setzen sich mit unterschiedlichen Variationen kapitalistischer Machtspiele auseinander. In den Beispielen Seidls sowie Farockis geht es um die Möglichkeiten einer filmischen Sichtbarkeit von Macht im Kapitalismus. Sie durchdringt sowohl Institutionen wie auch Menschen. In der Auseinandersetzung mit kapitalistischen Machtverhältnissen steht nicht die Suche nach einer Instanz im Mittelpunkt, die sich hinter der Macht befindet und sie für individuelle Zwecke ausübt. Die Analyse von Machtkonstellationen muss – über das filmisch-mediale Einzelartefakt hinaus – an der Frage eines »Wie« orientiert und interessiert sein: Wie werden die Phänomene des Kapitalismus an den Oberflächen alltäglicher Prozesse sichtbar? Wie entwickeln sich gesellschaftliche Subjekte, wenn sie in machtvollen Dispositiven eingefasst sind, die auf sie einwirken, sie durchdringen, sie verändern? Wie werden die Transformationen der (finanz-)kapitalistischen Gegenwart sichtbar, wenn Filme den Versuch unternehmen, ihren Machtverhältnissen visuelle Erscheinungsweisen zu geben?

Die Filme Seidls wie auch Farockis bedienen sich fortwährend einer hybriden Filmform und -sprache. Entgegen der gängigen Zuschauer*innenerwartung sowie filmischen Konventionen findet so ein fiktionales Erzählen als auch ein faktuales Dokumentieren gleichberechtigt Eingang in die Filme. In ihnen zeigen sich die Kräfte des Kapitalismus entlang von Kreuzungen, Brüchen, Kehrtwenden und Widerständen, die die Filme zwischen den Subjekten wie auch Institutionen narrativ und visuell aufzeigen. Zugleich finden sich diese Merkmale aber auch im Blick auf die Diskursivität der Filme selbst. Als halbdokumentarische bzw. halbfiktionale Filme befinden sich die Beispiele dieses Kapitels in einem ständigen Veränderungsprozess. Zeigen viele Einstellungen in

Ausdruck eines modernen Neokolonialismus, der mithilfe rassistischer, zugleich naiver Alltagsklischees operiert.

119 Siehe dazu auch Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, S. 13.

den Filmen Seidls und Farockis scheinbar reale Situationen aus der Ferne, folgen meist unmittelbar darauf wiederum dezidiert narrativ konstruierte bzw. montierte Szenen und Sequenzen. Auf diese Weise können die Filme als Versuche gelesen werden, sich den kapitalistischen Machtverhältnissen anzunähern, die sie beobachten. Sie besitzen stets nur einen vorläufigen Charakter, der sich auf Basis einer anhaltenden Kosten-Nutzen-Rechnung von Moment zu Moment ändert.

Die Tendenz zur programmatischen Ästhetik eines filmischen Widerstands, der sowohl auf die Wahl des filmischen Sujets wie auch auf die Rezeptionserwartungen eines vom Mainstream gebildeten Publikums gerichtet ist, wird bei Farocki und bei Seidl zur kritischen Poetologie. Sie durchdringt in vielfältiger Weise über das Einzelbeispiel hinaus ihr jeweiliges Œuvre. Gleichzeitig lässt sie erahnen, wie ein audiovisuelles Sprechen über den Kapitalismus möglich wird. Beiden Filmemachern geht es um die Offenlegung ökonomischer Strukturen, die unter den Merkmalen der Kontrollgesellschaften sowohl die Gesellschaft als ein abstraktes Gebilde als auch die (in-)dividuellen Beziehungen zwischen den Menschen durchdringen. Ihre Machtverfahren erscheinen als Wiederholungen, die auf Dauer gestellt sind. Die Simulationen des Alltags in Farockis *LEBEN – BRD* stellen deshalb den Ausdruck der kapitalistisch-neoliberalen Forderung nach individueller (Selbst-)Optimierung dar. Ihre unaufhörliche Wiederholung zeigt sich gerade dann, wenn die Coaches und Fortbildungsleiter*innen mit der kapitalistischen Performance einer Teilnehmer*in nicht zufrieden sind.

Ganz grundlegend fragt Stefan Reinicke, wie Film die Arbeit einer Versicherung oder eines Videoladens visualisieren kann und soll, wenn die Bilder und damit Sichtbarkeiten ihrer Arbeit nicht mehr am industriellen Verhältnis von Mensch und Maschine festzumachen sind.¹²⁰ Die filmischen Antworten der Beispiele in diesem Kapitel liegen im narrativen und visuellen Fokus auf die Subjekte und Techniken der vermeintlichen Selbstsorge. Sie offenbaren die strategischen Ziele einer kapitalistischen Machtökonomie, die Produktivität durch Selbstkontrolle zu steigern versucht. Die in *LEBEN – BRD* und *IMPORT EXPORT* gezeigten Vorbereitungs-, Coaching- und Schulungskurse zielen auf eine Optimierung der Teilnehmenden, die – im Sinne einer biopolitischen Machtstrategie des Kapitalismus – individuelle Selbstsorge als gesellschaftliche Vorsorge propagiert.

Beiden Filmemachern, Seidl und Farocki, geht es nicht um die Konstruktion einer singulären, eindeutigen ›Wahrheit‹ kapitalistischer Machtverhältnisse. Dazu sind die Narrationen sowie ästhetischen Zugänge der untersuchten Filmartefakte am Ende zu offengehalten – wenngleich sie entlang konkreter Binaritäten wie Männer*/Frauen*, Ost/West, Nord/Süd oder Fiktional/Faktual arbeiten. Es geht den Filmen um eine Autonomie von Film und Bild, die Christa Blümlinger für Farocki folgendermaßen beschrieben hat:

Farocki's films are allegorical in that they incorporate fragments and remains. They double or re-read such texts, also making use of second-hand material on the sound-

120 Reinicke, »Das Leben, ein Test«, S. 261.

track, they shoot new images and combine all of these elements afresh, in order to create a ›new analytical capacity of the image‹ in the sense intended by Deleuze.¹²¹

Nicht minder trifft diese Perspektive ebenso auf das Werk Seidls zu.

Die Analysen der Filmbeispiele in diesem Kapitel zeigen, dass neben der filmischen Visualisierung kapitalistischer Machtverhältnisse auch eine Macht filmischer Bilder vom Kapitalismus konstatiert werden muss. Sie liegt in der Wiederholung, im zitierenden Gebrauch einzelner Bildtypen. Sei es die wiederkehrende Beobachtung von Schulungen bei Farocki und Seidl, die Übersetzung einer Szene aus *ANGST ESSEN SEELE AUF* in den narrativen Kontext des neokolonialen Sextourismus bei *PARADIES: LIEBE* oder ein allgemeines affektives Moment der Beispiele zwischen Fiktion und Dokumentation. Die Untersuchung der Filme erfordert deshalb, »zu historisieren und deren Bedeutungen und Wirkungen als etwas zu analysieren, das durch Mediatisierungen und innerhalb von Medienverbünden hergestellt wird.«¹²² Die Möglichkeit des Films, die Machtverhältnisse des gegenwärtigen Kapitalismus sichtbar und diskursiv erfahrbar zu machen, liegt deshalb darin, sich eines narrativen und visuellen Sprechens zu bedienen. Es geht vom Zusammenhang des einzelnen Bildes, der einzelnen Figur oder des einzelnen Films mit weiteren Elementen aus, die Teil eines kapitalistischen Diskursnetzwerks sind. Dadurch konstituiert sich letztlich auch sein Wesen als ein Dispositiv der Macht.

121 Blümlinger, »Slowly Forming a Thought While Working on Images«, S. 169.

122 Brandes, »Visuelle Migrationen«, S. 10.

7 Krise & Exzess: Ästhetische Film- und Medienfiguren des Kapitalismus bei Anahita Razmi (IRANIAN BEAUTY)

2013 veröffentlichte die deutsch-iranische Video- und Performance-Künstlerin Anahita Razmi ihr Videoprojekt *IRANIAN BEAUTY*. In dem zirka acht Minuten langen Videoloop ist parallel zu einer hypnotisch-mäandernden Musik – Thomas Newmanns Musikstück »Dead Already« – ein einzelnes, schlichtes Bild zu sehen. Dieses zeigt der Videoloop in zwei verschiedenen, sich abwechselnden Einstellungsgrößen, einer Totalen sowie einer amerikanischen Einstellung. In ihm liegt eine junge Frau, Razmi selbst, nackt auf einem »Teppich« aus Geldscheinen (vgl. Abb. 1). Vereinzelte Banknoten verdecken ihre Brüste sowie ihren Schambereich. Ihr unverstellter, frontaler Blick ist direkt in die Filmkamera gerichtet. Ihre Gesichtsmimik bewegt sich zwischen einer leicht versonnenen und einer erotisch-direkten Geste. Während der gesamten Looplaufzeit bewegt die iranische »Schönheit« ihre Arme seitlich entlang ihres Körpers auf und ab. Sie gleicht damit einem Kind, das mit dem eigenen Körper Engelsfiguren in den Schnee zeichnet. Die Videoarbeit konterkariert in dieser Inszenierung bildstark die historische wie auch moderne Schuldsymbolik des Geldes mit einer vermeintlichen Unschuld der jungen, nackten Frau.¹ Zugleich ist ihr Körperspiel auch ein erotisches Spiel. In ihm zeigen sich eine mediale Fetischisierung sowie ihre Anerkennung, die den Frauenkörper und das Geld neben ihr betreffen. Beide stehen vom ersten Moment an dem Blick der Zuschauer*in als Objekte desselben gegenüber.

In seiner ursprünglichen, intentionalen Bedeutung sollte das Geld ein gerechtes, d.h. adäquates Tauschobjekt für Werte und Waren sein. Seine materielle Stofflichkeit

1 Die monetäre Schuldsymbolik hat sich aus der Opfermetapher des Geldes entwickelt. Vielfach wird dem Geld ein quasi-religiöser Glaube zugeschrieben, der die Funktion und das Sein desselben erst erklärt wie auch legitimiert. Seine praktische Verausgabung ist folglich ein symbolischer Ersatz für ein ansonsten notwendiges, d.h. reales Opfer (vgl. Hörisch, Jochen: »Geld – Ein Handbuchartikel«. In: Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 108–118, hier S. 110 sowie Braun, *Der Preis des Geldes*, S. 19).

Abbildung 1: IRANIAN BEAUTY (D 2013, Anahita Razmi)



sollte im Moment der Goldprägung dafür Sorge tragen, dass die Waren und Dienstleistungen, die für das Geld eingetauscht wurden, eine allgemeingültige Wertsicherung besitzen – und diese auch für die Zukunft weiter garantieren. Einen Teil des Werts, den das Geld im Tausch verspricht, trug es zu Beginn also in sich selbst, d.h. in seinem geprägten Goldkörper. Der andere Wert des Geldes war ein symbolisch-abstrakter. Während ersterer zugunsten günstigerer Materialien und damit Produktionskosten aufgegeben wurde, besteht letzterer bis heute fort.

In der finanzkapitalistischen Gegenwart, darauf wird die Analyse von Razmis Videoprojekt noch verweisen, ist das Geld zu einem ökonomischen Spekulationsobjekt geworden, das im Dienst eines stetig wachsenden Profitwunsches steht.² Seine Bedeutung liegt nicht mehr in der Fähigkeit, ein stabiles Medium der Vermittlung und Wertmessung in Tauschprozessen zu sein. Vielmehr findet sich die neue Wertigkeit des Geldes in seiner symbolischen Fluidität, seinem Status als einem abstrakten Zeichen, das variabel und so wiederum selbst schon *von Wert* ist. Diese Transformation des Monetären verstärkt sich noch dadurch, dass es im Kontext von Kryptowährungen und Blockchains zu einem digitalen, vollends immateriellen Zeichen geworden ist. Damit erklärt sich beispielsweise das Phänomen von Devisen als virtuellen Spekulationsobjekten, deren ökonomischer Status sich von einem wertlosen ›Schrottgeld‹ zu einem wertvollen Begehrensobjekt – und wieder zurück – innerhalb von Sekunden und Millisekunden vollziehen kann. Vor allem mit der fortsetzenden Digitalisierung des Kapita-

2 Ausschlaggebend ist dafür u.a. die Lösung vom sogenannten Gold-Dollar-Standard gewesen. Sie ermöglichte und befeuerte mit der Abschaffung des Bretton-Woods-Systems im Jahr 1973 in großem Maße erst eine finanzkapitalistische Spekulation auf Devisen in der Gegenwart (siehe dazu allgemein Steil, Benn: *The Battle of Bretton Woods: John Maynard Keynes, Harry Dexter White, and the Making of a New World Order*, Princeton: Princeton University Press 2013). Das Verhältnis von Geld und Gold als einer symbolisch-spekulativen Verbindung aus Glaubensprozessen mit realen (Wert-)Effekten wird wiederum kongenial in Guy Hamiltons James Bond-Verfilmung *GOLDFINGER* aus dem Jahre 1964 aufgegriffen (siehe dazu auch Gregor, Felix T.: »Blüten. Vier Skizzen zu einer negativen Medientheorie des Falschgeldes«. In: Ellenbürger, Judith; Gregor, Felix T. (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*. Paderborn: Fink 2019, S. 239–251).

lismus zum digitalen Finanzkapitalismus werden nicht zuletzt die Abstände zwischen den virtuellen Werttransformationsprozessen des Geldes immer kürzer – gerade dann, wenn sie automatisiert von Computerprogrammen auf Grundlage unbekannter Algorithmen ausgeführt werden.³

Dieses Changieren zwischen der Krise und dem Exzess des Monetären wird in *IRANIAN BEAUTY* ebenso aufgegriffen wie das erwähnte Spiel mit dem Frauen- und dem Geldkörper als jenen erotischen bzw. erotisierten Objekten des (medialen) Begehrens. Sexualität, Krise und Exzess werden in Razmis Videoarbeit daher als *ästhetische* Verhandlungsfelder einer Auseinandersetzung mit dem modernen Kapitalismus begriffen. Im Videoloop sind sie reduziert auf ein einzelnes, zugleich bewegtes Videobild. Auf diese Weise wird *IRANIAN BEAUTY* als eine medienreflexive Arbeit lesbar.⁴ Sie nimmt die drei Bereiche der Sexualität, der Krise und des Exzesses zum Anlass, sich mit dem eigenen medialen Sprechen über den Kapitalismus auseinanderzusetzen. Das genauer zu untersuchen, ist das Ziel des vorliegenden Kapitels.

Beginnen wird die Analyse beim Blick der Filmkamera, die die Erotik und Sexualität des nackten Frauenkörpers in eine Beziehung mit dem Geld setzt, das diesen umgibt. Beide Körper, der weibliche und der monetäre, sind derart verbunden, dass sie im Moment des Filmblicks zu einem ambivalenten Objekt des Begehrens, einem Fetischobjekt werden. Dem schließt sich eine Auseinandersetzung mit der Videoarbeit an sich an, die sich der eigenen Macht des Filmblicks gewahr ist, der Körper und Dinge erst zu Beobachtungsobjekten machen kann. Davon ausgehend werden über den Begriff der Krise die Kategorien des Luxus sowie der Verschwendung, die wiederum oft kongruent zum Exzess verstanden werden, als weitere Untersuchungsfelder für die Beschäftigung mit Razmis Videoprojekt erarbeitet: Während der Luxus im Bedeutungsspektrum von sowohl Provokation als auch subversiv-ambivalenter Freiheit in *IRANIAN BEAUTY* operiert, ist die Verschwendung, die im Videoloop als ein visueller und symbolischer Exzess erscheint, wiederum mit Georges Bataille gelesen eine notwendige Bedingung im Kapitalismus, damit dieser produktiv fortbestehen kann. Mithilfe seiner Theorie einer ökonomischen Verausgabung wird untersucht, wie Razmis *IRANIAN BEAUTY* als ein ästhetischer Versuch gelesen werden kann, sich diese Idee für eine Sichtbarmachung des Kapitalismus anzueignen.

7.1 Visuelle Begehrensökonomien: Von Rosenblüten zu Geldscheinen

Eine unbestimmte, diffuse Krise stellt den Ausgangspunkt von *IRANIAN BEAUTY* dar. Die Videoarbeit verweist mit der visuellen Referenz und Ikonografie des nackten Frauenkörpers im Geldmeer überaus deutlich auf den Spielfilm *AMERICAN BEAUTY* (USA 1999),

3 Stichwort hierfür ist das sogenannte Algorithmic Trading, in dem die Entscheidung über den An- und Verkauf teilweise allein einer einzelnen Computersoftware überlassen wird (vgl. Lochmaier, Lothar: »Algotrading: Wie selbstzerstörerisch ist der automatisierte Computerhandel?«. In: <<https://www.heise.de/tp/features/Algotrading-Wie-selbst-zerstoererisch-ist-der-automatisiert-e-Computerhandel-3387153.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020).

4 Siehe dazu Razmis kurze Erläuterung zu ihrer Videoarbeit auf ihrer Homepage Razmi, Anahita: »Iranian Beauty«. In: <www.anahitarazmi.de/Iranian-Beauty>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

das Debüt von Regisseur Sam Mendes. In diesem geht es ebenfalls um den Moment der Krise, die als die psychische Störung eines US-amerikanischen Mittelschichtsbürgers der Gegenwart in Erscheinung tritt – und für diesen am Ende tödlich ausgeht:

Lester Burnham ist Angestellter in einer Fast-Food-Kette. Mit seiner Familie lebt er in einer stereotypen Vorortssiedlung. Tagein und tagaus geht er den üblichen Abläufen seines Lebens nach. Diese Eintönigkeit der Alltagswelt wird für den Film zum narrativen Ausgangspunkt eines fundamentalen Einschnitts. Denn Lester wird von einer heftigen Midlife-Crisis getroffen, die sein bisheriges Leben auf den Kopf stellt. Von ihr erzählt Mendes' Filmplot genauso, wie von der tödlichen Kraft, die aus ihr entsteht. Bis es jedoch zu Lesters Tod am Ende der Handlung kommt, beschreibt der Film seinen neuen, komplett veränderten Lebensstil als einen ökonomischen wie auch sexuellen Exzess. Der Erwerb zahlreicher Luxusgüter wird in *AMERICAN BEAUTY* zu einem von mehreren visuellen Indikatoren der krisenhaften Wende, nachdem Lester seinen bisherigen Arbeitgeber um mehrere Gehälter erpressen konnte.

Worin die fatale Midlife Crisis von Lester schließlich vollends zum Ausdruck kommt – narrativ-diegetisch als auch visuell-ästhetisch – ist seine Liebe zu Angela, einer adolescenten Cheerleaderin und Schulfreundin seiner Tochter. Lesters sexuelle Fetischisierung des Teenagers gipfelt im Film in eine visuelle Übertreibung und Sichtbarmachung seines Begehrens. In der wohl bekanntesten Szene, die *IRANIAN BEAUTY* ikonografisch aufgreift, wird die junge Angela von Lester an die Decke seines Schlafzimmers imaginiert (vgl. Abb. 2). Während Lester schlaftrunken im Bett liegt, betrachtet er versonnen die phantasmatische Szenerie über sich. Völlig unbekleidet liegt die junge Frau auf unzähligen Rosenblättern gebettet, die allesamt von der titelgebenden Sorte der »American Beauty« stammen. Mit kleinen, zugleich aber für Lester sexuell aufgeladenen Gesten und Bewegungen räkelt sich Angela zwischen ihnen. Eben diese Bewegungen finden sich auch in Razmis Arbeit im Körperspiel der iranischen »Schönheit« wieder. Während Angela Lester von Zeit zu Zeit zuwinkt, adressiert ihr Blick während der gesamten Szene seinen Blick. Das ist insofern relevant, als der Blick der von Razmi dargestellten Frau keinen entsprechenden Adressaten innerhalb des Videos besitzt. Somit sind es allein die Filmkamera sowie das Videopublikum, die von Razmi adressiert werden. Lesters sexuelles Begehren in *AMERICAN BEAUTY* macht Angela wiederum zu einem Fetischobjekt seines Blicks. Das Beispiel ihres nackten Körpers im Rosenblütenmeer wird zu einer beeindruckenden Visualisierung seiner libidinös-exzessiven Krise sowie seiner sexuellen Lust an der jungen Frau. Die Fatalität seiner Gedanken liegt darin, dass sich Lesters Liebe zu Angela jedoch nicht erfüllen wird. Die nackte Frau vor seinen Augen bleibt für ihn ein Wunschgedanke, eine bloße Imagination.

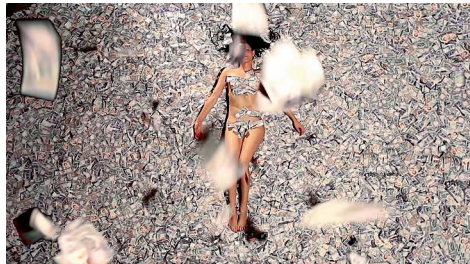
Razmi greift in *IRANIAN BEAUTY* dieses Bild genauso auf, wie ein anderes offensichtliches, für die Darstellung popkulturell relevantes Bild, nämlich Dagobert Ducks leidenschaftliches Bad im Geld (vgl. Abb. 3-4). Im Gegensatz zu Mendes' Film konzentriert sich Razmis Arbeit aber nicht nur auf die Frau als dem alleinigen Objekt eines begehrenden Blicks, der von der Filmkamera ausgeht. Sie setzt den Frauenkörper in ein

Abbildung 2: AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)



Abbildung 3: »The Secret of Atlantis«, S. 161⁵,

Abbildung 4: IRANIAN BEAUTY (D 2013, Anahita Razmi)



Verhältnis mit dem umgebenden Geld, dem so eine Bedeutung in der krisenhaft-exzessiven Begehrensstruktur der Videoarbeit zukommt. Wie schon die Rosenblüten der ›American Beauty‹ liegt es nicht nur unter und neben, sondern auch auf und zwischen ihr, es umgibt sie also vollständig. Die ›Iranian Beauty‹ wird damit zu einer vermittelnden Agentin zwischen dem medialen Begehren, der Ökonomie wie auch zuletzt der Politik – denn ihr visuelles Erscheinen als *iranische* ›Schönheit‹ findet unter (welt-)politisch prekären Bedingungen statt.

Analog zur Semantisierung der jungen Frau sind dem Geld im Video qualitativ ähnliche Attribute, Affekte und Eigenschaften eingeschrieben. Es bewegt sich ebenso zwischen den Polen der Ökonomie, der Politik und des Begehrens: Das Geld und die Frau scheinen mehr und mehr eins zu werden im Blick der Filmkamera, die ihnen Bedeutungen zuschreibt. Das mediale Blickbegehren des Videos spielt deutlich mit der symbolischen Ambivalenz beider Figuren als potenziellen Fetischobjekten. Was das heißt, wird nun genauer erklärt.

5 Barks, Carl: »The Secret of Atlantis«. In: Barks, Carl: *Walt Disney's Uncle Scrooge: »Only a Poor Old Man«*. Hg. von Gary Groth. Seattle: Fantagraphics Books 2012, S. 147–178, hier S. 161.

7.2 Auf/Begehren: Die Widerspenstigkeit des (Geld-)Körpers

Für Dirk Verdicchio zeigt die Untersuchung verschiedener Hollywood-Produktionen über den Finanzkapitalismus in den letzten Jahrzehnten,⁶ dass sich die Darstellung von Sexualität als ein Standard etabliert hat, um für ein Filmpublikum kapitalistische Sichtbarkeiten zu erzeugen. Sexualität und sexuelle Körper substituieren bildmetaphorisch auf einer gesellschaftlichen Ebene die finanzwirtschaftlichen Produktions- und Zirkulationsprozesse, die keine eigene Sichtbarkeit (mehr) besitzen. An die Stelle von Aktien- und Devisenpaketen, die in den Börsen der Welt rund um die Uhr gehandelt werden – und damit ständig ihre Besitzer*innen wechseln –, treten begehrte und begehrende Körper sowie sexuelle Lüste, die in einer vergleichbaren Kapitallogik zwischen einzelnen Individuen umherwandern. Als das Kapital einer etwas anderen Art erfüllen sie somit produktive Zwecke, die aber nicht von Dauer sind.⁷ So vermittelt beispielsweise in WALL STREET Gordon Gekko Bud Fox eine Geliebte, die für Gekko als ein Kurzzeitinvestment in die Loyalität von Bud Fox dient.

Als ein scheinbarer Normalfall von kapitalistischer Gegenwart und Gesellschaft findet die Thematisierung der sexuellen Zirkulation in Filmen aber selten statt. Wenn sie sich offenbart, dann, so Verdicchio weiter, nur als Teil eines Narrativs, in dem ihre ökonomische Funktion von einzelnen Figuren bewusst verweigert wird.⁸ Dem steht nun Razmis Arbeit IRANIAN BEAUTY gegenüber. In ihr wird das Spiel der jungen Frau mit dem begehrenden Blick des Videos und seines Publikums zu einer aktiven Handlung. Diese geht von ihr als einem vermeintlich passiven Blickobjekt aus, das auf diese Weise der von außen kommenden Fetischisierung des Geldes sowie seiner selbst zu widerstehen versucht. Der (Geld-)Körper der iranischen ›Schönheit‹ wird folglich zu einem bildpolitischen Kampfplatz, an dem das kapitalistische sowie mediale Begehren auf ein widerspenstiges Aufbegehren trifft.

Für Marx liegt die Besonderheit der Ware eines kapitalistischen Produktionsprozesses in ihrem Fetischcharakter. Damit meint er ihre Fähigkeit, in den Augen der Menschen, die eine Ware verkaufen, erwerben, tauschen und handeln, als ein natürliches Ding zu erscheinen, dessen Marktwert sich allein aus sich selbst heraus – und damit ohne Berücksichtigung der für ihre Produktion tatsächlich notwendigen menschlichen Arbeit – ergibt.⁹ Mit dem Begriff des Fetischs ist im Kontext des *Kapitals* deshalb nicht der

-
- 6 Oliver Schmidt schlägt vor, insbesondere die US-amerikanischen Filme über den (monetären) Kapitalismus der 1980er und 1990er Jahre, die auch Verdicchio betrachtet, in Geldmärchen-Komödien der 1980er sowie Geldmärchen-Dramen der 1990er Jahre zu unterteilen (vgl. Schmidt, Oliver: »Zum Teufel mit den Kohlen«. Geldmärchen-Filme im US-amerikanischen Kino der 1980er und 1990er Jahre«. In: Ellenbürger, Judith; Gregor, Felix T. (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*. Paderborn: Fink 2019, S. 61–78).
 - 7 Vgl. Verdicchio, Dirk: »Heterogenität der Finanzökonomie. Zur Sexualität in Spielfilmen über die Börse.« In: *Rheinsprung* 11, 5 (2013), S. 63–77, hier S. 64.
 - 8 Vgl. ebd. Zwei der bekannteren Beispiele, die mit diesem Erzählmuster spielen, sind PRETTY WOMAN (USA 1990, Garry Marshall) und INDECENT PROPOSAL (USA 1993, Adrian Lyne).
 - 9 Vgl. Marx, *Das Kapital*, S. 86. Siehe dazu auch die Analyse von Tom Tykwers Kurzfilm DER MENSCH IM DING im Kapitel 3 dieser Arbeit.

Fetischbegriff der Psychoanalyse gemeint.¹⁰ Es geht nicht um eine erotische Faszination, die Waren auf ihre Betrachter*innen ausüben können. Marx bezieht sich vielmehr auf einen allgemeinen Gebrauch des Fetischbegriffs im 19. Jahrhundert, der die religiösen Praktiken und Auffassungen in Westafrika, die mit scheinbar magischen bzw. übernatürlichen Gegenständen zu tun hatten, als Fetischismus bezeichnete.¹¹ Gerade weil also die Waren der kapitalistischen Produktion im Tauschgeschäft losgelöst vom Arbeitswert erscheinen, der sie erst hervorgebracht hat, sind sie für Marx magisch und damit Fetischobjekte.¹² Da Magie und Übernatürlichkeit für die aufgeklärte Welt des Industriekapitalismus keine realen, sondern metaphorische Phänomene waren, ist der Fetischismus der Ware für Marx letztlich das Produkt und der Prozess von Fantasie und Imagination; ein Gedankenspiel, das vielfältige Möglichkeiten der Ausgestaltung besitzt. Von der Ware lässt sich der Fetischcharakter so auch auf das Geld übertragen, das ebenso auf wundersame Weise zum allgemeingültigen Wertäquivalent in gesellschaftlichen Tauschprozessen wird.¹³ Daher handelt es sich beim Geld in gewisser Weise um einen »Meta-Fetisch, der Dinge in Waren und Waren in Dinge verwandelt.«¹⁴

Mit eben diesem Fetischcharakter des Geldes wird in *IRANIAN BEAUTY* gespielt. Der Videoarbeit geht es zunächst um ein Geld, das exzessiv vorhanden ist. Seine wundersame, »magische« Qualität liegt darin, in einer unglaublichen, über das Maß des Alltäglichen hinausgehenden Menge vorhanden zu sein. Indem das Video zwei klar definierte Bildeinstellungen wählt, sind die tatsächlichen Grenzen der Szenerie und damit des Raums, in dem das Geld erscheint, nicht abzuschätzen.

Während die iranische »Schönheit« mit den Geldscheinen interagiert, die um sie herum liegen, indem sie selbige hin und her schiebt, fallen unablässig weitere Geldscheine aus dem bildlichen Off-Bereich in den Rahmen des Kaders. Die Geldmengen bleiben in der Videoarbeit also nicht gleich. Sie vermehren sich unaufhörlich und suggerieren so ein unaufhörliches Wachstum des Monetären. Die dem Kapital oft zugesagte

10 Für Sigmund Freud ist der Fetisch die sexuelle Übersteigerung eines Körpers oder eines Gegenstandes zu einem Lustobjekt. Er ist für ihn als eine Antwort auf die Kastrationsangst zu verstehen, die nach Freud Männer im Anblick der Frau bzw. der Mutter erleben. Entsprechend schreibt er: »Die Untersuchung des Fetischismus ist all denen dringend zu empfehlen, die noch an der Existenz des Kastrationskomplexes zweifeln« (Freud, Sigmund: »Fetischismus«. In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewussten*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 383–388, hier S. 386).

11 Vgl. Heinrich, »Fetischismus«, S. 178.

12 Leander Scholz konstatiert gleichbedeutend für die allgemeine Prämisse von Marx' *Kapital*: »Die ökonomische Welt, die Marx im *Kapital* beschreibt, ist keine durchsichtige Welt der Interessen und der Zweckrationalitäten, sondern eine Welt voller wundersamer Verwandlungen und Metamorphosen, die dem aufklärerischen Blick wie eine Theaterbühne erscheint, auf der verstellte und maskierte Mächte auftreten, mit der Absicht, den Betrachter zu täuschen.« (Scholz, Leander: »Der doppelte Körper des Untertanen«. In: Schröter, Jens; Schwing, Gregor; Stäheli, Urs (Hg.): *Media Marx. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript 2006, S. 61–74, hier S. 61)

13 Wie wirkungsvoll, zugleich aber auch arbiträr solch ein Äquivalenzverhältnis ist, versucht Marx am Beispiel der Beziehung zwischen einem König und seinen Untertanen zu erläutern: »Dieser Mensch ist z.B. nur König, weil sich andre Menschen als Untertanen zu ihm verhalten. Sie glauben umgekehrt Untertanen zu sein, weil er König ist.« (Marx, *Das Kapital*, S. 72)

14 Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 320; Herv. i. O.

Fähigkeit der ›wundersamen Reproduktion‹, die als der Mehrwert im Zirkulationsprozess des Kapitals zu verstehen ist und sich in der bekannten Formel *Geld-Ware-Geld* (G-W-G') ausdrückt, wird von Razmis Arbeit in ein visuelles Bild übersetzt. Ohne eine sichtbare Erklärung entsteht immer mehr, immer neues Geld. Sein Wachstum ist in Wahrheit jedoch der Ausdruck einer ökonomischen Kapitalkrise. Das Videobild operiert folglich mit der Ambivalenz einer exzessiven Erscheinung, deren Wertfrage angesichts des iranischen Kontexts, den der Titel der Arbeit schon ankündigt, umso dringender untersucht werden muss.

Wie bereits beschrieben, liegt die junge Frau, die ›Iranian Beauty‹, in einem Meer aus ›Blüten‹. Doch die ›Blüten‹, auf denen sie gebettet ist, stammen nicht von Rosen wie im ikonografischen US-Vorbild. Bei den Geldscheinen, die die junge Frau scheinbar schwimmen lassen, handelt es sich um iranische Rial-Banknoten. Für das visuelle Argument der Videoarbeit ist das ein wichtiger Punkt. Besitzen Geldscheine bereits für sich eine spezifische Ästhetik, die sie gerade in Krisenzeiten zu narrativen Erzählmedien gemacht haben,¹⁵ liegt die Besonderheit des iranischen Rials für Razmi in seinem Wert: Dieser ist äußerst gering.

Aufgrund der bis heute andauernden Wirtschaftssanktionen durch die internationale Staatengemeinschaft liegen die iranische Wirtschaft und Währung seit Jahrzehnten wortwörtlich am Boden. Das äußert sich eindringlich im Tauschwert, den der iranische Rial gegenüber anderen Währungen besitzt. Liegt der offizielle Umrechnungskurs vom US-Dollar zum Rial bei zirka 1 zu 42.000 (Stand: August 2020), so werden auf dem Devisenschwarzmarkt für einen US-Dollar bereits 110.000 iranische Rial angeboten.¹⁶ Das Geld, das in Razmis Arbeit demnach exzessiv sichtbar ist, indem es die Gesamtheit des Videobildes für sich beansprucht und sogar noch darüber hinaus in den Bereich des visuellen Offs reicht, ist kaum noch das Papier wert, auf dem es gedruckt wurde. Die Arbeit spielt folglich mit einer Ambivalenz, die die unmittelbare Medialität des Geldes betrifft. Obwohl der Rial geldtheoretisch ein offizielles Zahlungsmittel darstellt, vergleichbar mit dem Euro oder dem US-Dollar, ist sein symbolisch-realer Wert, d.h. sein Gebrauchswert eher mit den anderen ›Blüten‹ des Monetären zu vergleichen, dem Falschgeld:

Die Medialität des Geldes basiert sowohl auf seiner Materialität als auch auf seiner Symbolik, spricht auf seinem theoretischen und praktischen Gebrauch. Nicht zuletzt spielt der Glaube an das Geld eine ebenso wichtige Rolle für dessen Funktionieren. Beide ›Zahlungsmittel‹, das Falschgeld und der iranische Rial, geben gleichwertig an, von Wert zu sein, obwohl sie es eigentlich *nicht* bzw. in der Praxis *nicht mehr* sind: das Falschgeld, weil es als ein nicht-legitimes Zahlungsmittel nicht gleichwertig neben dem Notenbankgeld existieren darf, und der Rial, weil ihn niemand auf dem globalen Devisenmarkt besitzen möchte. Dabei ist bei beiden Geldformen das mediale Funktionie-

15 Siehe dazu Künzel, »[D]ie dunkle Schlange des lügnerischen Papiergelds«.

16 Vgl. Hanke, Steve: »Iran's Rial is in a Death Spiral, again«. In: *Forbes*, <<https://www.forbes.com/sites/stevehanke/2018/07/29/irans-rial-is-in-a-death-spiral-again/#3369dcf43e59>>, aufgerufen am 24.08.2020. Da es sich bei den Devisenmärkten um Spekulationsfelder handelt, die stetig im Fluss sind, geht es an dieser Stelle weniger um die Betonung konkreter Zahlen als um das strukturelle Ungleichgewicht zwischen dem US-Dollar auf der einen und dem iranischen Rial auf der anderen Seite. Dieses hat sich seit dem Erscheinen von Razmis Videoarbeit nicht verändert.

ren als Tausch- und Wertmittel von Faktoren der Spekulation abhängig: Wird die reale Wertlosigkeit des Geldes erkannt? Wie weit kommt das Geld in seinem Zirkulationsprozess, bevor es enttarnt wird? Kann das Wertlose am Ende vielleicht sogar (wieder) wertvoll gemacht werden, indem ihm ein neuer symbolischer Glaube an sein Funktionieren zuteil wird? Geld ist folglich immer schon ein Spekulationsmittel und -medium. Und mit ihm werden die über das Geld verfügenden sowie mit ihm agierenden Menschen zu Spekulant*innen.¹⁷

Mit dieser Bedeutungsebene beschäftigt sich Razmis Arbeit in der Auseinandersetzung mit dem kapitalistischen Fetischobjekt »Geld«. Sie lässt ihr Publikum gleichwohl spekulieren ob der verschiedenen Exzesse, die im Videobild sichtbar werden. Wer ist die junge Frau? Ist es ihr Geld, das sie umgibt? Ist es echtes Geld, das zu sehen ist? Ist sie handelndes Subjekt oder passives Objekt? Auf diese Fragen gibt die Arbeit keine Antworten. Sie fordert das Publikum auf, eigene Schlüsse zu ziehen. Wie schwierig – und zum Teil unnötig, da am Kern der Sache vorbeiführend – es jedoch auch ist, auf diese Frage eine Antwort zu finden, zeigt Jacques Derrida. Denn über das Falschgeld schreibt er, dass es, sobald es Teil von Kapitalprozessen geworden ist, selbst wiederum echtes Geld, reale Zinsen und reales Kapital hervorbringen kann. Mit dem Finanzkapitalismus hebe sich folglich die Differenz zwischen echtem und falschem Geld endgültig auf, da sowohl das »echte« wie auch das »falsche« Geld bloß Spekulationsobjekte sind, deren Funktionieren und Echtheit allein vom »Akt des Vertrauens«¹⁸ abhängig sind. In diesem semantischen Geflecht zeigt sich eine Tiefe von Razmis Videoarbeit, die ihren Ausgang im visuellen Exzess und »Spektakel« des Geldes findet. Ihm steht das zweite Fetischobjekt des Videos, der weibliche Körper, gegenüber, der für die Kritik der feministischen Filmwissenschaft an den medialen Blickstrukturen des patriarchalen Mainstreamkinos einen besonderen Status besitzt.

In »Visual Pleasure and Narrative Cinema« fordert Laura Mulvey programmatisch auf, die machtvollen und hierarchischen Strukturen des Patriarchats, die sich tief in die Filme eines kommerziellen Kinos eingeschrieben haben, mit ihren eigenen Waffen zu schlagen: den Konzepten der Psychoanalyse. Infolgedessen geht Mulvey beispielhaft den ästhetischen Blickstrategien bei Alfred Hitchcock und Josef von Sternberg nach, um sie psychoanalytisch als die Ängste eines sich bedroht glaubenden Patriarchats zu entlarven. Denn die Lust des Kinos, so Mulvey, ist vor allem eine Schaulust, die als Effekt eines narrativ und ästhetisch *männlich* kodierten Blicks der Filmkamera sowie der Filmfiguren entstehe. Im männlichen Blick des Films erscheint die Frau als ein ausschließlich passives Objekt.¹⁹ Ihre visuelle Fetischisierung durch die Filmkamera, d.h. die Fragmentierung des Körpers im Filmbild, seine besondere Ausleuchtung, Ausstattung und Ausstellung sowie auch die diegetische Rolle der Frau als ein bloßes Liebes- und Begehrensojekt, das den Fortgang einer Handlung mehrheitlich retardiere denn

17 In diesem Kontext schlägt Urs Stäheli mit Bezug auf Guy Debord vor, heute von einem »Spektakel der Spekulation« zu sprechen, in dem Spekularisierung zu Spektakularisierung von Gesellschaft und Ökonomie führt (vgl. Stäheli, *Spektakuläre Spekulationen*, S. 115).

18 Derrida, *Falschgeld*, S. 162. Siehe auch für eine weitergehende Auseinandersetzung mit Derridas Überlegungen zum Falschgeld: Gregor, »Blüten«, S. 246–250.

19 Vgl. Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, S. 11.

vorantreibe, sind für sie bewusste Filmstrategien, um der psychoanalytischen Kastrationsangst zu begegnen, die vermeintlich von der Frau verursacht werde.²⁰ Gegenüber den männlich kodierten, aktiven Blickstrukturen und Protagonisten ist die Frau deshalb in der Kritik Mulveys am klassischen Hollywoodkino rein passiv und eben ein bloßes Objekt.²¹ Im Anschluss an Mulveys derart geforderte Kritik setzt Razmis IRANIAN BEAUTY das feministische Projekt fort. Dabei grenzt sich die Videoarbeit zugleich aber von ihrem visuellen Vorbild, AMERICAN BEAUTY, deutlich ab.

Für die Midlife-Crisis seines Protagonisten findet AMERICAN BEAUTY eine Visualisierung im Exzess der beschriebenen Rosenszene. In ihr scheint nicht nur die unfassbare Vielzahl an Rosenblättern exzessiv zu sein, sondern auch die völlige Fetischisierung der jungen Angela durch Lester. In der visuellen Inszenierung, die der Blickposition Lesters ähneln soll, lässt der Film die junge Frau zu einem quasi-religiösen Begehrensobjekt werden, das über Lester schwebt und engelsgleich auf ihn herabblickt. Dieser Subtext wird dadurch verstärkt, dass Angela an anderer Stelle im Film bekennt, noch Jungfrau zu sein. Ihre Erotik und Fetischisierung bewegen sich folglich zwischen sexueller Lolita auf der einen und jungfräulicher Gottesmutter auf der anderen Seite. Ihr Status ist bewusst ambig, ist sie doch der exzessiv-phantasmatische Ausdruck eines Geistes in der Krise. In dieser filmischen Inszenierung findet sich mit Mulvey folglich die Gefahr der weiblichen Bedrohung ausgedrückt, die direkt neben dem Versprechen der Befreiung erscheint, den der Exzess als eine Grenzüberschreitung des Alltäglichen, die in verschiedene Richtungen zielt, bedeuten kann.²²

Das visuelle Setting, in dem sich die sexuelle Transformation der jungen High-School-Schülerin abspielt, nämlich das Bad im Rosenmeer, trägt wesentlich zu ihrer Objektwerdung bei. In ihm sind Lust und Luxus mit dem romantischen wie auch ökonomischen Symbol der Rose bzw. der Rosenblätter verbunden. Die Rose stellt kulturhistorisch ein Objekt dar, in dem der subjektive Markt der Begierde auf einen ökonomischen Markt des Handels trifft, nämlich dann, wenn die Rose nicht nur als ein symbolischer Ausdruck von Liebe erscheint,²³ sondern zugleich zu einer Handelsware wird, die Gegenstand marktwirtschaftlicher Tauschgeschäfte ist. An dieser Stelle sei konkret die holländische Tulpenmanie des 16. Jahrhunderts genannt, die als ein Beispiel für eine

20 Vgl. ebd., S. 11–18.

21 In ihrer Essay-Sammlung *Fetishism and Curiosity* setzt Mulvey ihre kritischen Analysen fort und verbindet sie mit Überlegungen zu Marx' Konzept eines Warenfetisch (vgl. Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity*. London: BFI 1996). Böhme schreibt dazu: »Mit dem Warenfetischismus sieht Mulvey dies insofern verbunden, als nicht nur der Star im Rahmen des Warenverkehrs funktioniert, sondern der Film selbst Ware ist: Das aber wird in der Illusionshöhle Kino verdrängt.« (Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S. 477)

22 Vgl. Koller, Edeltraud; Schrödl, Barbara; Schwantner, Anita: »Einleitung«. In: Koller, Edeltraud; Schrödl, Barbara; Schwantner, Anita (Hg.): *Exzess. Vom Überschuss in Religion, Kunst und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–10, hier S. 8.

23 Jörg Schuster verweist neben der erotischen Liebessymbolik von Rosen und Rosenblättern noch auf zwei weitere gängige Gebrauchsweisen derselben, nämlich als Symbol für den Tod wie auch für die Jungfrau Maria (vgl. Schuster, Jörg: »Rose«. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 301–304, hier S. 302–303). Alle drei Ebenen finden sich in Mendes' Arbeit adressiert wieder und übersetzen sich später in Razmis IRANIAN BEAUTY.

der ersten, frühkapitalistischen Krisen und Exzesse gilt und aufzeigt, inwieweit diese mit frühen Formen der Spekulation verbunden sind.²⁴

Das Bild der sexualisierten ›American Beauty‹, die im Blick des männlichen Protagonisten sowie der Filmkamera einen exzessiven Krisenmoment markiert und eben deshalb als Bedrohung und Befreiung erscheint, wird von Anahita Razmi in ihrem Videoloop angeeignet. Sie übersetzt die sexuelle Fantasie des US-amerikanischen Durchschnittsbürgers in der Midlife-Crisis in eine ästhetische Sichtbarmachung und Beobachtung der Auswirkungen heutiger, finanzökonomischer Krisenphänomene wie der der iranischen Währungsinflation. Das Subjekt, das von ihr betroffen ist, die iranische ›Schönheit‹, hat bei Razmi jedoch andere Möglichkeiten als ihr amerikanisches Pendant, um darauf zu reagieren.

Der Blick der jungen Frau ist in *IRANIAN BEAUTY* gerade in die Kamera gerichtet. Sie begegnet damit einem medialen Blick, der für Mulvey voyeuristisch ist und im klassischen Hollywoodkino zu einer Norm wurde.²⁵ Im Dunkel des Kinosaals schaut das Publikum dem Film und seinen Figuren zu, die Filmfiguren selbst schauen aber niemals zurück auf das Publikum, das sie beobachtet. Indem das in Razmis Videoarbeit jedoch passiert, stellt der Figurenblick der iranischen ›Schönheit‹ eine unmittelbare Herausforderung an die spektatorielle Machtposition dar, die gewöhnlich mit dem audiovisuellen Medium einhergeht. Ihr Körper, der zusammen mit dem Geld gefährdet ist, durch den medialen Blick zu einem fetischisierten – und im Fall des ›iranischen Frauenkörpers‹ auch orientalisierten²⁶ – Objekt zu werden, fordert aktiv zu einer Neuverhandlung der sich in der Videoarbeit vollziehenden Blick- und Körperpolitiken auf: Wer ist aktiv und wer ist passiv? Wer blickt und wer wird angeblickt? Wer kontrolliert die visuelle Situation? Dabei transformiert *IRANIAN BEAUTY* das Bild der US-amerikanischen, westlichen ›Schönheit‹ nicht nur in eine iranische, womit gezielt die stereotypen Vorstellungen des Okzidents vom Orient herausgefordert werden. Die Videoarbeit, so die These, gibt dem Frauenkörper angesichts einer ökonomischen Krise des Geldes die Möglichkeit, Widerstand zu leisten; ein Widerstand, der sich als Luxus und Verschwendung in den Videobildern äußert.

24 Vgl. Garber, Peter M.: *Famous First Bubbles. The Fundamentals of Early Manias*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 2000. Für Urs Stäheli gehört neben dem Exzess auch die Fiktionalisierung als einem wesentlichen Charakteristikum zur Spekulation in der modernen Ökonomie (vgl. Stäheli, Urs: »Der Verrat des Kapitalismus. Fiktionalisierungsprozesse und Finanzspekulation«. In: Epping-Jäger, Cornelia; Hahn, Thorsten; Schüttelpelz, Erhard (Hg.): *Freund, Feind & Verrat. Das politische Feld der Medien*. Köln: DuMont 2004, S. 238–251, hier S. 246). Dass sich die Ökonomie dadurch nicht ganz den Mitteln der Fiktion entzieht, sondern diese vielmehr in ihr System integriert, stellt für Stäheli eine logische Konsequenz dar: »Die ökonomische Rationalität berauscht sich an ihrer eigenen Fiktionalität und öffnet sich so selbst für die Fiktionalisierungstechniken der Massenmedien.« (Ebd., S. 250)

25 Vgl. Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, S. 9.

26 Sarah Graham-Brown verweist darauf, dass gerade fotografische Medien die diskursive Fähigkeit besitzen, bestehende westliche Vorstellungen und Orientalismen von ›orientalischen Frauen‹ aus der orientalischen Malerei als vermeintlich reale Beweise derselben darzustellen und festzuschreiben (vgl. Graham-Brown, Sarah: *Images of Women. The Potrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. New York: Columbia University Press 1988, S. 40).

7.3 Luxus als Selbsterfahrung und Widerstand

Das Bad der jungen Frau im Geld wird von Anahita Razmi als ein provokativer und rebellischer, zugleich aber auch als ein luxuriöser Akt inszeniert: Sie scheint das Verhältnis, das zwischen ihr und dem Kamerablick besteht, zu genießen. Aktiv erkennt sie durch ihre eigenen Blicke die mediale Adressierung an, die ihr im Video zuteil wird. Sie ruft damit gleichzeitig die potenzielle Anwesenheit eines blickenden Publikums auf, was im Kontext audiovisueller Mainstreammedien wie dem Film standardmäßig vermieden wird, um nicht mit der Illusion einer diegetischen Einheit zu brechen. Die widerständige Position der jungen Frau wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Videoarbeit sie als eine iranische Frau inszeniert, die unverschleiert, nackt und eben erotisch aktiv mit ihrem (medialen) Publikum interagiert. Das Geld, das ihr unmittelbar zur Verfügung steht, das sie berührt und verschiebt, wird zumindest für den Moment symbolisch zum Garanten ihrer performativen Freiheit. In seinem Zusammenspiel mit der jungen Frau entsteht so das Bild eines expressiven und exzessiven Luxus. Er bedeutet die Möglichkeit, als iranische Frau nackt zu sein, im Geld zu baden und beides zu genießen. Die scheinbare Realität dieses im (iranischen/ökonomischen) Alltag illusorischen Wunsches gewähren deshalb sowohl das Geld in seinen symbolisch-machtvollen Wertfunktionen – »Geld regiert die Welt« lautet die »magische« Formel – als auch das Videomedium, das durch die mediale Performativität visuelle »Tatsachen« produzieren kann. Dass es sich dabei jedoch am Ende um ein ambivalentes Verhältnis handelt, gemahnt nicht nur das Wissen darum, dass es sich bei dem Geld um den fast wertlosen iranischen Rial handelt.

In *IRANIAN BEAUTY* sind der Luxus des nackten, iranischen Frauenkörpers sowie des unendlich verfügbaren Geldes nicht nur als eine plakative Ausstellung und damit als Protz zu lesen. Es geht im und mit dem Luxus in der Videoarbeit vielmehr um eine subversive Übertreibung, um einen Exzess, um eine Verweigerung und damit um eine Form der Kritik. Um das zu verstehen, muss ein etwas anderer Luxusbegriff Anwendung finden, der sich vom Protz und der plakativen Ausstellung unterscheidet. Für Lambert Wiesing bedeutet Luxus nicht weniger als die »Verweigerung von Zweckrationalität« in einer Gegenwart, die den Primaten der Nützlichkeit, der Rationalität und der Funktionalität verpflichtet ist²⁷ – Merkmale, gegen die sich auch Razmis Videoarbeit zu wenden scheint. Mit seiner These rekurriert Wiesing wiederum auf Friedrich Schillers

27 Vgl. Wiesing, Lambert: »Luxus als Kritik der zweckrationalen Lebensform«. In: Bosch, Aida; Pfütze, Hermann (Hg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 455–471, hier S. 459. Schon Jahrzehnte zuvor hat Georg Simmel gleichbedeutend geschrieben, dass die Verschwendung z.B. im Luxus eine »Vernichtung von Zweckreihen des vernünftigen Individuums« (Simmel, »Philosophie des Geldes«, S. 322) sei.

Gedanken zum Phänomen des Spiels²⁸ sowie auf Theodor W. Adornos Kritik²⁹ an Thorstein Veblens Arbeit *Theory of the Leisure Class*³⁰, die sich mit dem US-amerikanischen Konsum im späten 19. Jahrhundert beschäftigt. Sowohl Schiller als auch Adorno geben Wiesing Ansatzpunkte, um über die Bedeutung des Luxus in der Moderne als einer Strategie der Verweigerung nachzudenken.

Für Schiller ist das Spiel ein mentaler Zustand, der Ausgleich, Aussöhnung und Entspannung verschafft. Es ist aber auch eine Ausnahmeerfahrung, in der sich der Mensch in seinem Dasein erfassen kann. Das hält Schiller in einer bekannten Überlegungen fest: »Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*«³¹ Das Spiel ist eine Erfahrung des Menschen, die durch sein spezifisches In-der-Welt-Sein entsteht. Zugleich vollzieht sie sich aber auch ästhetisch. Es ist ein Akt ästhetisch-phänomenologischer Selbsterfahrung – und für Wiesing gerade deshalb gleichzusetzen mit Luxus, dem er analoge Qualitäten zuschreibt: Auch Luxus ist eine Form der Erfahrung. Die Erfahrung wiederum, die den Luxus in die Welt bringt und damit überhaupt einen Gegenstand, eine Tätigkeit oder dergleichen als Luxus beschreibbar macht, ist für Wiesing eine dezidiert ästhetische Erfahrung, eben eine Selbsterfahrung.³² Damit schlägt er eine Definition von Luxus vor, die einerseits einen analytischen Zugang zu IRANIAN BEAUTY als einer Arbeit über und mit den Mitteln des Luxus erlaubt. Andererseits verändert er so auch die Perspektive auf bereits existierende Definitionen des Luxus, die diesen vor allem im Kontext der Produktion sehen.

Eine grundlegende Definition hat Werner Sombart geliefert. In seinem Buch *Liebe, Luxus und Kapitalismus*, das den Untertitel *Über die Entstehung der Welt aus dem Geist der Verschwendung* trägt, schreibt er, dass Luxus jede Form von Aufwand sei, die über das Notwendige hinausgehe.³³ Da man dafür aber wissen muss, was das Notwendige für einen eigentlich ist, ist Luxus nach Sombart ein notwendigerweise persönlich-relationaler Begriff. Er unterscheidet sich von Mensch zu Mensch. Während Sombart Luxus

-
- 28 Vgl. Schiller, Friedrich: »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«. In: Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*. Hg. von Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 309–412, hier besonders S. 355–360.
 - 29 Vgl. Adorno, Theodor W.: »Veblens Angriff auf die Kultur«. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Band 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 72–96.
 - 30 Vgl. Veblen, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York: Modern Library 1934.
 - 31 Schiller, »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, S. 359; Herv. i. O.
 - 32 Vgl. Wiesing, Lambert: *Luxus*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 15. Gerade deshalb kann und muss der Luxus vom Protz unterschieden werden, da beide Begriffe allzu oft synonym gebraucht werden. Während Luxus ästhetische Selbsterfahrung ist, ist Protz soziale Selbstdarstellung. Letztere äußert sich u.a. in der Zurschaustellung von Objekten mit einer symbolischen Wirkung. Dadurch ist der Luxus als das Ergebnis einer privaten Erfahrung beschreibbar, während der Protz zum Resultat von öffentlichen Konventionen wird (vgl. ebd., S. 86–90).
 - 33 Vgl. Sombart, Werner: *Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung*. Berlin: Wagenbach 1996, S. 85.

vor allem in Hinblick auf Materialität denkt,³⁴ kann aus seiner Definition eine Eigenschaft desselben extrahiert werden, die bei Wiesing erneut auftaucht: Jeder Luxus und jede Luxuserfahrung besitzen einen Moment der Transgression. Er findet statt, wenn anstelle von Notwendigkeit Übertreibung und Exzess dominieren.

Für Wiesing bedeutet die Transgression im Luxus wiederum eine Haltung wie auch einen Akt des Widerstands. Luxus fordert nämlich die bestehenden »Vorstellungen vom Notwendigen, vom Sinnvollen, vom Normalen und Angemessenen«³⁵ heraus. Er besitzt so entgegen seinem populären Verständnis einen subversiv-kritischen Kern. Stetig drängt Luxus dazu, sich die Grenzen des scheinbar Gewöhnlichen und Normalen als diskursive Objekte bewusst zu machen. Denn Luxus ist immer kontingent und subjektiv, damit einzigartig.³⁶ An dieser Stelle kommen Adornos Überlegungen in die Diskussion um den Luxus hinzu.

Gemäß Veblens *Theory of the Leisure Class*, so Adorno, diene der Verbrauch von Gütern in der kapitalistisch-ökonomischen Moderne nicht mehr den menschlichen Bedürfnissen im Sinne einer produktiven Konsumtion. Im Gegenteil solle er der Hervorbringung von Prestige und dem »Status« eines Menschen innerhalb der Gesellschaft nutzen, in der er lebt. Die heutige Kultur, eigentlich ebenfalls der rationalistischen Produktions- und Bedürfnislogik verpflichtet, ist für Veblen so zu einer barbarischen Kultur geworden. Ihr alleiniger Zweck stecke bloß noch in der Produktion eines gesellschaftlichen Prestiges.³⁷ Doch worauf Veblen nicht zu sprechen komme, und da setzt Adornos Kritik ein, sei die grundsätzliche Frage, was Nützlichkeit und Produktivität, und dem gegenüber Nutzlosigkeit und sinnlose Verausgabung, eigentlich sind. Im Versuch der Idee einer gesellschaftlichen Weltverbesserung richte sich Veblens Kritik allein auf den Luxus und die Verschwendungsphänomene seiner Zeit, die für ihn, Adorno, die Auswüchse einer schlechten Welt darstellen.³⁸

Dieser einseitigen Sicht versucht Adorno einen differenzierten Blick entgegenzusetzen. Für ihn besitzt Luxus nämlich einen Doppelcharakter. Auf der einen Seite findet er eine Eigenschaft, die auch Veblen schon sah: Luxus ist »jener Teil des Sozialprodukts, der nicht menschlichen Bedürfnissen und menschlichem Glück zugute kommt, sondern vergeudet wird, um veraltete Verhältnisse aufrechtzuerhalten.«³⁹ Dem steht jedoch ein zweiter Aspekt von Luxus gegenüber, der für Adorno die eigentliche Genese desselben ausmacht: eine Verwendung von Luxus, die nicht der Erholung und Wiederherstellung von verausgabter Arbeitskraft dient, sondern die Wiederherstellung des Menschen selbst bedeutet.⁴⁰ Für Adorno ist der Luxus auf diese Weise nicht als Teil der kapitalistisch-normativen Maschinerie der Gegenwart zu lesen, sondern er steht in einem dezidierten Widerspruch zu dieser. Luxus ist subversiv und provokativ, denn sein

34 Luxus ist für Sombart nämlich vor allem Vergeudung von Gütern oder die Verwendung besserer bzw. zu guter Gütern für eine bestimmte Sache (vgl. ebd.).

35 Wiesing, »Luxus als Kritik der zweckrationalen Lebensform«, S. 459.

36 Vgl. ebd.

37 Vgl. Adorno, »Veblens Angriff auf die Kultur«, S. 72–73.

38 Vgl. ebd., S. 84–86.

39 Ebd.

40 Vgl. ebd.

Ziel ist es nicht, das arbeitende Subjekt für den nächsten Tag in den Produktionsanlagen wiederherzustellen, fit zu machen. Vielmehr soll er im Moment der Verweigerung und Transgression den Menschen als Menschen wiederaufbauen.

Davon ausgehend erscheint der Luxus in Wiesings Interpretation von Adornos Veblen-Kritik als eine Freiheit des Individuums wie auch als eine Verweigerung von »instrumenteller Vernunft«⁴¹. Er ist so am Ende eine Befreiung vom Zweck. Damit ist nichts anderes gemeint, als das zielorientierte Denken in einer Gegenwart, die den genannten Primaten der Nützlichkeit, der Rationalität und der Funktionalität, mithin einem biopolitischen Neoliberalismus verpflichtet ist. Luxus bedeutet also eine kapitalistische Verweigerung, ein bartlebyisches »I would prefer not to« im Angesicht der Ökonomisierung der Welt.⁴² Wiesing konstatiert: »Luxus ist, wenn man etwas trotzdem macht, oder kurz: *Luxus ist Trotz*.«⁴³

Dem schließt sich die Darstellung von *IRANIAN BEAUTY* an, wenn man sie nicht als bloße visuelle Adaption der ikonografischen Vorlage in *AMERICAN BEAUTY* versteht. Wenn Luxus eine Form des Widerstands ist, dann muss der scheinbare Luxus der jungen Frau, nackt im schier endlosen Geld zu baden, unweigerlich eine eigene, eine widerständige und damit provokative Bedeutung besitzen. Das Geld, das die junge Frau umgibt, ist das ambivalente Zeichen ihrer performativen Freiheit innerhalb der Videoarbeit. Es ermöglicht und beglaubigt selbige, wenn seine Wertäquivalenz als semantisch und praktisch wertvoll angesehen wird. Da es sich bei ihm aber eben um das iranische »Falschgeld« handelt, ist es zugleich stets bedroht, zu scheitern – und damit auch die durch ihn legitimierte Freiheit, die ihren Ausdruck in der Nacktheit des weiblichen Körpers findet. Dessen unbekümmertes, bisweilen naives, dabei aber aktiv-erotisches Spiel mit kleinen Bewegungen muss nichtsdestoweniger als ein luxuriöser Widerstand gelesen werden. Er steht nämlich im bildlichen Kontrast zu den gesellschaftlichen sowie religiösen Restriktionen, die gegenüber Frauen im modernen Iran nach der Revolution von 1979 geschaffen wurden. Wie stark gerade sie von den gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen betroffen waren, wird an anderer Stelle kongenial in den künstlerischen Arbeiten der Illustratorin Marjane Satrapi erzählt. Ihre Graphic Novel *Persepolis*⁴⁴ zeigt in verschiedenen Kurzgeschichten, wie die Repression von Frauen im Iran seit 1979 zu einer Repression des weiblichen Körpers wurde: »In no time, the way people dressed became an ideological sign«⁴⁵, heißt es in einem Comic-Panel, bevor unter dem Bild von Satrapis Alter Ego, das ein Kopftuch trägt, geschrieben steht: »You showed your opposition to the regime by letting a few strands of hair show.«⁴⁶ Bereits das Zeigen einzelner Haar-

41 Wiesing, »Luxus als Kritik der zweckrationalen Lebensform«, S. 463.

42 An anderem Ort schreibt Wiesing deshalb: »Nicht nur, aber auch im Luxus zeigt sich der Eigensinn eines Subjekts, der sich von einer funktionalisierten Gesellschaft nicht vollständig vereinnahmen lassen will.« (Wiesing, *Luxus*, S. 16)

43 Ebd., S. 153; Herv. i. O.

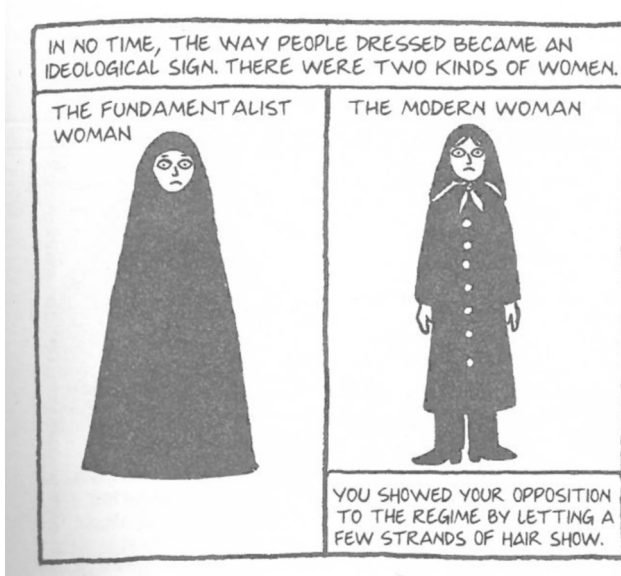
44 Satrapi, Marjane: *Persepolis*. 2. Auflage. London: Vintage Books 2008. 2007 wurde auch ein Animationsfilm veröffentlicht, der auf der Vorlage der Graphic Novel basiert und ihren Stil großenteils beibehält: *PERSEPOLIS* (FR 2007, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi).

45 Ebd., S. 75.

46 Ebd.

strählen unter dem Kopftuch stellt in Satrapis Erinnerung einen Akt des Widerstands dar (vgl. Abb. 5).

Abbildung 5: *Persepolis*, S. 75



Wenn nun Anahita Razmi in ihrer Videoarbeit nicht nur ohne Kopftuch, sondern völlig nackt erscheint – zumal auf Geldscheinen liegend, die das Bildnis von Ruhollah Khomeini, dem religiösen und politischen Anführer der Revolution, zeigen, der wesentlich für die repressive Frauenpolitik verantwortlich war –, dann ist das als ein exzessiver Protest und Provokation, als ein Politikum und damit eben als eine Form von Luxus zu lesen. Die von Razmi dargestellte, iranische ›Schönheit‹ nimmt sich die luxuriöse Freiheit heraus, gegen die ideologischen Vorgaben und realen Widerstände der politischen und religiösen Führung als ein autonomes Subjekt in Erscheinung zu treten, das sein Begehren selbst kontrolliert.⁴⁷

Doch, und darin liegt die bereits erwähnte Ambivalenz der weiblichen und moneitären Performativität in der Arbeit Razmis, ist dieser Luxus nur von scheinbarer Form und kurzer Dauer. Denn genauso wie das Geld, das die junge Frau umgibt, ist der wertvolle, luxuriöse, d.h. nackte Widerstand anhaltend von der Möglichkeit bedroht, eine bloße Illusion zu sein. Der Rial besitzt ebenso wie die Freiheit des nackten, iranischen

47 Welche Auswüchse die iranische Restriktionspolitik gegenüber Frauen im Alltag annimmt, hat Jafar Panahis Film *OFFSIDE* (Iran 2006) gezeigt. Er erzählt die Geschichte einer Gruppe von Frauen, die sich ein WM-Qualifizierungsspiel zwischen dem Iran und Bahrain in Teheran anschauen wollen, aufgrund der bestehenden Gesetze, die verbale und körperliche Ausschreitungen befürchten, aber das Stadion nicht betreten dürfen – und sich deshalb als Männer verkleidet illegalen Zutritt verschaffen.

Frauenkörpers keine funktionierende Wirklichkeit mehr. Sie zeigt sich als eine Möglichkeit, die sich lediglich im Modus der Kunst zu realisieren scheint. Aber auch diese ist mit Blick auf die romantische Vorstellung eines antikommerziellen Ursprungs derselben bedroht, zu scheitern. Die Ökonomisierung hat sie ebenso ergriffen wie andere Bereiche einer sogenannten Kreativwirtschaft. Arbeiten wie Razmis IRANIAN BEAUTY stellen gleichfalls begehrte und begehrende Objekte eines Kunstmarkts dar, an dem sich Künstler*innen ausrichten, um ihr eigenes, bisweilen prekäres Leben zu sichern.⁴⁸

Solange aber die Illusion bzw. Ambivalenz eines opportunistischen, antiökonomischen Gestus der Kunst funktioniert, kann dieser in IRANIAN BEAUTY in der Auslotung der Möglichkeiten eines eigenwilligen Entzugs aus der Zweckrationalität der Welt gefunden werden.⁴⁹ Geboren aus der Krise des Kapitals, d.h. des iranischen Rials, zeigt sich in Razmis Arbeit der Luxus eines monetären und zugleich visuellen Exzesses. Er ist so ganz im Sinne von Adorno und Wiesing als eine Befreiung von ökonomisch-produktiven Zwecken zu verstehen. Denn die Videoarbeit inszeniert die Symbole einer scheinbar produktiven Ökonomie, nämlich das Geld, als wertlose, leere und damit tote Symbole.⁵⁰

Und trotzdem scheint das Bad der iranischen ›Schönheit‹ vielleicht weiterhin bloße Dekadenz zu sein.⁵¹ Die Anhäufung ihres monetären ›Reichtums‹ dient allein einem unproduktiven, nutzlosen und damit verschwenderischen Akt, nämlich einem Bad, das kein wirkliches ist. Dem Kreislauf des Tauschhandels entzogen, dient das Geld im Video dem persönlichen Exzess wie auch der medialen Lust an der Beobachtung desselben. Gerade darin offenbart sich jedoch in Hinblick auf die erläuterten Thesen der Ausdruck einer aktiven, ökonomischen wie auch gesellschaftlichen Provokation. Sie lässt die Ansprüche, Erfordernisse sowie Grenzen der kapitalistischen Gegenwart dadurch deutlich werden, dass sie das kapitalistische Funktionsmedium par excellence, das Geld, in einen subversiven Gebrauch überführt. Die Provokation des Bades der iranischen ›Schönheit‹ wird derart zu einem Verweis, der über das bloße visuelle Bild hinausgeht: Im Kapitalismus werden alle Handlungen und jedes Sein fortwährend in Bezug auf ihren produktiven Gebrauchswert betrachtet. Die anschließenden *Beurteilungen* führen zu ökonomischen und gesellschaftlichen *Werturteilen*, die von der Feststellung positiver Produktivität und Akzeptanz auf der einen sowie negativer Dekadenz und Luxus auf der anderen Seite reichen können.

Die Videoarbeit spielt mit diesen Werturteilen eines un/ökonomischen Gebrauchs des Geldes. Es sei daran erinnert, dass in lediglich zwei Einstellungen unablässig die

48 Siehe dazu Graw, Isabelle: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: Dumont 2008 sowie zur historischen Dimension des Kunstmarkts North, Michael; Ormrod, David: *Art Markets in Europe, 1400-1800*. New York: Routledge 2016.

49 Vgl. Wiesing, *Luxus*, S. 187.

50 Hier findet sich auch das Todessymbol der Rosenblätter wieder, das bereits in AMERICAN BEAUTY als solches anwesend war und so von neuem hinter den aus den Rosenblättern transformierten Geldscheinen erscheint.

51 Siehe allgemein zur Geschichte der Dekadenz Klein, Wolfgang: »Dekadent/Dekadenz«. In: Barck, Karlheinz (u.a.) (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent – Grotesk*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 1–40.

junge Frau bei ihrer unproduktiven Tätigkeit zu sehen ist, d.h. im Müßiggang als nackte ›Schönheit‹ im Geld. IRANIAN BEAUTY stellt auf diese Weise die sich gleich dem Videoloop wiederholende Frage nach der Produktivität des Gesehenen wie auch des künstlerischen Werks an sich, das den exzessiven Luxus erst sichtbar macht. Mit all dem Geld, das die junge Frau umgibt, arbeitet selbige nicht. Sie tauscht es nicht gegen neue Waren, sie bezahlt damit keine Dienstleistungen, sie investiert oder spekuliert nicht mit ihm.⁵² Das Geld dient ihr als Spielmaterial, um Figuren und Formen durch ihre Körperbewegungen zu zeichnen. Diese bergen aber auch für sich keine weiteren, tiefergehenden Bedeutungen mehr. Vielmehr steckt die symbolische Bedeutung der Handlungen gerade in der luxuriösen Verweigerung einer zu erwartenden, realen Bedeutung der körperlichen ›Geldgeschäfte‹. Gemeint ist damit die Verweigerung der jungen Frau, das Geld im Sinne der monetären Praxis von Geldscheinen als einem Zahlungs- und Tauschmittel zu gebrauchen. Darin bezeugt die Videoarbeit ihre Annahme der Falschgeld-Symbolik des iranischen Rials. Als eine unvermeidbare Konsequenz aus seinem quasi-vollständigen Wertverlust ist das Geld für das Video kein ›echtes‹ Geld mehr in seinem ursprünglichen, praxeologischen Sinn. Es kann im krisenhaften Exzess seiner Erscheinung nur noch dem lustvollen Spiel der jungen Frau dienen.

Von Beginn an erscheint der visuell exzessive Luxus eine grundlegende Kategorie des Medienartefakts selbst zu sein. Bereits in der ersten Einstellung der Videoarbeit wird das Publikum mit ihm konfrontiert und nicht mehr losgelassen. So wird das Publikum zu einem zweiten Adressaten des Monetären und seiner luxuriösen Verschwendung gemacht. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass vereinzelte Geldscheine der Zuschauer*in entgegenzufallen scheinen. Damit bezieht sich Razmis Werk ein weiteres Mal auf AMERICAN BEAUTY. Dort fallen von der an der Decke liegenden Angela Blüten auf den im Bett liegenden Lester herab. Indem sie ihn berühren, machen sie ihn zu einem Teil des phantasmatischen Arrangements vor seinen Augen, was der Film mittels eines Schuss-Gegenschuss-Verfahrens zeigt. In IRANIAN BEAUTY fehlt diese Stellvertreterfigur für das Publikum jedoch. Das hat zum einen zur Konsequenz, dass das Begehren und Begehrt-Sein der jungen Frau bei Razmi nicht mehr auf die patriarchale Imagination einer männlich kodierten Instanz zurückzuführen ist (außer man bezeichnet, äußerst radikal, jeden medialen Blick automatisch als männlich kodiert). Zum anderen wird so die Zuschauer*in selbst zum Teil des visuellen Arrangements und damit des (anti-)kapitalistischen Komplexes, dem sich die junge Frau durch ihre beschriebenen Luxushandlungen als einem aktiven Objekt zu verweigern versucht (vgl. Abb. 6-7).

Ganz im Sinne Adornos ist der Luxus also eine Verweigerungsstrategie, die sich in der Videoarbeit medial vollzieht, indem sie den sichtbaren Ausdruck im visuellen Exzess des Monetären nicht bloß abfilmt, sondern erst erschafft. Der Luxus der jungen

52 Wie zuvor argumentiert wurde, wird das Publikum zu Spekulationen bezüglich des Status der Frau und des Geldes animiert. Dass die Ergebnisse jedoch letztlich offenbleiben (müssen), wird mit Derrida deutlich, der zur Ambivalenz und Fiktionalität von Geld und Falschgeld schreibt: »Ist so, insofern es Zinsen ohne Arbeit erzeugt, indem es, wie man sagt, *von alleine arbeitet*, die Wahrheit des Kapitals nicht fortan das Falschgeld? Gibt es hier eine wirkliche [...] Differenz zwischen echtem und falschem Geld, sobald es Kapital gibt? Und Kredit? Alles hängt vom Akt des Vertrauens und dem Erborgten [...] ab« (Derrida, *Falschgeld*, S. 162; Herv. i. O.).

Abbildung 6: *IRANIAN BEAUTY* (D 2013, Anahita Razmi),
 Abbildung 7: *AMERICAN BEAUTY* (USA 1999, Sam Mendes)



Frau, die sich sowohl im Mittelpunkt des Blicks der Filmkamera wie auch des Publikums befindet, liegt im Geld, das sie umgibt und über das sie endlos zu verfügen scheint. Endlos ist es aus dem Grund, dass es sich um eine unwirkliche Menge aus Geldscheinen handelt, deren tatsächlicher Wert nicht mehr zu bestimmen ist. Seine materielle Quantität übersteigt um ein Vielfaches das visuelle Blickfeld der Zuschauer*in. Das Geld expandiert in *IRANIAN BEAUTY* unendlich, während es als iranischer Rial Gefahr läuft, gleichzeitig unendlich wertlos zu werden. Sein Wert als Luxusobjekt und damit auch als potenzielles Objekt der Verweigerung seines rationalen Gebrauchs liegt in seiner Bildlichkeit: Sie ist purer Exzess. Das Publikum der Videoarbeit soll angesichts der monetären, gleichzeitig wertlosen Masse auf der Leinwand benommen zurückbleiben. Es geht um die sensuelle Wahrnehmung eines Krisenmoments, der aber gleichzeitig die Möglichkeit einer Selbstermächtigung andeutet.

Solange also das Publikum mit dem Video zusammen daran glaubt und sowohl den Wert der körperlichen Freiheit der iranischen ›Schönheit‹ als auch den symbolischen Wert des Geldes nicht hinterfragt, werden ihre Funktionen nicht gestört. Die Legitimation der jungen Frau, machen zu können, was sie möchte, ist am Ende jedoch, das weiß die Zuschauer*in ebenso, für die gesellschaftliche Wirklichkeit von Frauen im Iran genauso wenig gedeckt wie der Wert des Geldes, das sie umgibt. Das Bad der iranischen ›Schönheit‹ muss deshalb gleich dem Bad von Angela im Meer der *AMERICAN BEAUTY* als ein phantasmatischer Traum im Moment der Krise gelesen werden. In ihm stellt der Luxus den Effekt eines Überschusses dar, der nicht mehr produktiv in der individuellen wie auch ökonomischen Wirklichkeit verwertet werden kann: mit dem iranischen Rial kann genauso wenig gekauft werden wie beispielsweise mit dem Inflationsgeld in Hans Richters Kurzfilm *INFLATION*.⁵³ Deshalb wird er in Form einer anderen Sichtbarkeit, in Form des visuellen Exzesses lustvoll verausgabt. Was *IRANIAN BEAUTY* so zeigt, ist das Beispiel einer für die kapitalistische Ökonomie nach Georges Bataille notwendigen Bedingung, nämlich der unproduktiven Vernichtung. In Form von Wünschen, Hoffnungen Träumen, Fantasien und Geldscheinen findet sie ihre Sichtbarkeit – und damit eben auch Produktivität zweiter Ordnung – mit den Mitteln der künstlerischen

53 Siehe dazu Kapitel 1 dieser Arbeit.

Videoarbeit. Zum Abschluss möchte ich daher auf das Verhältnis von bataillescher Verausgabung und luxuriösem Exzess in Razmis Arbeit genauer eingehen.

7.4 Die notwendige Verschwendung der Bilder

Für Marx liegt das Krisenpotenzial des Kapitalismus im Kreislauf des Kapitals begründet, es geht zusammen mit dem Exzess aus selbigem hervor.⁵⁴ Einem unaufhaltsamen, in der kapitalistischen Theorie niemals finalem Wachstum entgegenstrebend, kann mit ihm die Konsumtion der Menschen am Ende nicht mithalten.⁵⁵ Der produktive, d.h. notwendige Verbrauch ist stets endlich, sodass es unweigerlich zu Krisen des Kapitalismus kommen muss. In diesen Krisenmomenten wird für einen kurzen Augenblick das strukturelle Scheitern des kapitalistischen Systems im Allgemeinen deutlich. Recht schnell findet es jedoch neue Wege, um die aufgekommenen Defizite anderweitig zu kompensieren. An diesem Punkt kann mit Georges Bataille angesetzt werden. Er hält den Vorschlag für ein kulturelles und vor allem vitalistisches, damit nicht der klassischen Ökonomie verpflichtetes Erklärungsmodell bereit, um die Frage der begrenzten Konsumtion gegenüber einer nach Grenzenlosigkeit strebenden Produktion zu erklären und den scheinbaren Widerspruch derselben aufzulösen. Auf diese Weise berührt er die behandelten Felder von Exzess und Luxus, die nicht von ungefähr mit Verschwendung und Unproduktivität gleichgesetzt werden.

In seinen Überlegungen, die er sowohl in »Der verfemte Teil«⁵⁶ als auch in »Der Begriff der Verausgabung«⁵⁷ formuliert, geht Bataille davon aus, dass sich klassische Nationalökonomie sowie ökonomische Theorie allein für die *beschränkten* Produktionsprozesse und ihre Entstehungsweisen interessieren. Für ihn selbst stehen aber die *überschüssige* Verausgabung, die Verschwendung und die Vernichtung, d.h. all jene Tätigkeiten, die als dezidiert unproduktiv und unökonomisch bezeichnet werden können, im Mittelpunkt. Was Bataille daraufhin versucht, ist eine zum Teil mystisch angehauchte Theorie einer allgemeinen Ökonomie zu formulieren, die den Überfluss und den Überschuss zum Kern aller Dinge macht:⁵⁸ Organismen – und damit auch der Mensch –

54 Mit Blick auf das Beispiel der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren weist Paul Krugmann darauf hin, dass zeitgenössische Diskurse die Entstehung der damaligen Krise ebenfalls »als unvermeidliche Folge vorausgehender Exzesse« (Krugman, *Die neue Weltwirtschaftskrise*, S. 31) beschrieben haben.

55 »Der letzte Grund«, schreibt Marx konkret, »aller wirklichen Krisen bleibt immer die Armut und Konsumtionsbeschränkung der Massen gegenüber dem Trieb der kapitalistischen Produktion, die Produktivkräfte so zu entwickeln, als ob nur die absolute Konsumtionsfähigkeit der Gesellschaft ihre Grenze bilde.« (Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band. Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*. [=MEW 25] Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz 1964, S. 501)

56 Bataille, Georges: »Der verfemte Teil«. In: Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Hg. von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 2001, S. 33–234.

57 Bataille, Georges: »Der Begriff der Verausgabung«. In: Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Hg. von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 2001, S. 7–31.

58 Dass Batailles theoretischer Ansatz unbedingt im Kontext des US-amerikanischen (Waren-)Kapitalismus der 1940er und 1950er Jahre betrachtet werden muss, betont Gerd Bergfleth (vgl. Berg-

können nur leben und wachsen, wenn sie die Verschwendung zu einer elementaren Leitdisziplin ihres Überlebens machen. Es stellt sich die Frage, wie Bataille zu dieser eher organischen als ökonomischen These kommt.

Grundsätzlich geht Bataille davon aus, dass sowohl die Ökonomie im Speziellen als auch das menschliche Leben im Allgemeinen Energiesysteme darstellen, die mit der Sonne vergleichbar bzw. von dieser abhängig sind.⁵⁹ Im Mittelpunkt des hiesigen Planetensystems stehend, produziert sie mehr Energie als für ihr Fortbestehen – und damit für das Leben auf der Erde – gebraucht wird. Ihr Dasein basiert daher auf nichts geringerem als dem Phänomen des Überschusses. Als ein abhängiges Energiesystem zweiter Ordnung müssen folglich auch die Erde sowie die auf ihr lebenden Menschen grundlegend mit dem Energieüberschuss der Sonne umgehen.⁶⁰ Dabei bleiben ihnen zwei basale Möglichkeiten. Entweder wird die Energie nützlich gemacht und für das Wachstum von Organismen und Systemen aufgewandt – Ökonomie, Produktion, Konsumtion und Fortpflanzung stellen die gesellschaftlichen Entsprechungen dafür dar. Oder die Energie muss, weil jedes Wachstum nur endlich sein kann, verschwendet, verausgabt und vernichtet werden. In letzterem, d.h. in der überschüssigen Verausgabung, sieht Bataille die eigentliche Funktion der Ökonomie auf der Welt, um ein parallel fortbestehendes Wachstum zu ermöglichen.⁶¹

Die produktive Verausgabung steht einer notwendigerweise unproduktiven Verausgabung gegenüber: Der verschwenderische Exzess bildet für Bataille die Basis des menschlichen Seins. Wenn Anahita Razmis IRANIAN BEAUTY eine junge Frau in einem unendlichen Meer aus Geldscheinen, damit im Moment eines scheinbar monetären Exzesses – denn wer kann sich schon solch ein Bad im gewöhnlichen Alltag ›leisten‹? – zeigt, erzeugt die Videoarbeit mit Bataille gelesen das sichtbare Bild einer notwendigen Funktion allgemeiner Ökonomie. Nicht um den Ausnahmefall, sondern um den Normalfall geht es. Nur im gleichzeitig unproduktiven Exzess, im unnützen Überschuss kann sich die Ökonomie vollziehen, um nicht selbst vom Energieüberschuss der Welt überwältigt zu werden.⁶² Für Bataille ist entsprechend klar: Energie, die auf keine Art

fleth, Gerd: *Theorie der Verschwendung. Einführung in Georges Batailles Antiökonomie*. München: Matthes & Seitz 1985, S. 35).

59 Auch bei Jean-François Lyotard finden sich ähnliche Überlegungen, die das menschliche Sein und Denken in eine Abhängigkeit zum ›Leben‹ der Sonne stellen – und mit ihrem ›Tod‹ ebenso unweigerlich vergehen werden (vgl. Lyotard, Jean-François: »Ob man ohne Körper denken kann«. In: Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2014, S. 19–35, hier S. 20–21).

60 Vgl. Bataille, »Der verfemte Teil«, S. 45. Bergfleth argumentiert, dass Batailles allgemeinökonomische Theorie deutlich als Antiökonomie gelesen werden muss, da in ihr bewusst messbare mit nicht messbaren Phänomenen in Beziehung gesetzt werden (vgl. Bergfleth, *Theorie der Verschwendung*, S. 47). Batailles energetische Ökonomie ist also auch die gezielte Provokation einer klassischen Wirtschaftstheorie, die auf messbarer und berechenbarer Faktizität zu basieren glaubt.

61 Für Bataille gehört zu dieser unausgesprochenen Gesellschaftsregel außerdem, dass deshalb nur dasjenige als produktiv bezeichnet wird, was der Produktion bzw. dem Wachstum-als-Fortpflanzung dienlich ist (vgl. Bataille, »Der Begriff der Verausgabung«, S. 10).

62 Neben dem Bad im Geld kann als ein weiteres Beispiel die exzessive Verschwendung von Lebensmitteln in der Gegenwart genannt werden, die deutlich macht, wie grundlegend Verschwendungspraktiken mit dem Alltag verbunden sind – und vielfach als Normalität akzeptiert werden.

und Weise für Produktion und Reproduktion nützlich gemacht werden kann, muss »notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form.«⁶³ Genau zwischen diesen, für die Videoarbeit zugleich ästhetischen Polen von (körperlicher) Gloriosität und (monetärer) Katastrophe bewegt sich *IRANIAN BEAUTY*. Die Arbeit hält ihrem Publikum in der Lektüre die Möglichkeit offen, das Gesehene der einen oder der anderen Richtung zuzuordnen, auch wenn *IRANIAN BEAUTY* einen sichtbaren Gefallen an der Gloriosität des Katastrophischen besitzt.

Was weiterhin mittels der Lektüre Batailles deutlich wird, ist, dass *IRANIAN BEAUTY* seinem Publikum unproduktive Verausgabung in Form einer künstlerischen Ästhetik zeigt. Unter all den Möglichkeiten der Verausgabung und Verschwendung, »Luxus, Trauerzeremonien, Kriege, Kulte, die Errichtung von Prachtbauten, Spiele, Theater, Künste, die perverse (d.h. von Genitalität losgelöste) Sexualität«⁶⁴, ist es die Kunst, die für Bataille zum primären Feld wird, an dem unproduktive Verausgabung am effektivsten stattfindet.⁶⁵ Die Poesie und damit jede Form von poetischer Kunst wird für ihn zum Inbegriff, zum Synonym von Verschwendung, denn »Poesie heißt [...] nichts anderes als Schöpfung durch Verlust«⁶⁶, poetische Darstellung ist der Einsatz des Lebens – ein Leben, das in Razmis Arbeit als ein »nacktes« Leben im doppelten Sinne sichtbar ist.

Das Geld, das die junge iranische »Schönheit« umgibt, verwandelt die Videoarbeit wiederum im Moment seiner Verschwendung zu einer bloßen Requisite. Es erscheint und wird sichtbar als die leere Hülle eines, in seinem intentionalen Gebrauchswert eigentlich äußerst produktiven – und im sexualisierten Kontext des Videos kann man auch sagen: potenten – Materials. Denn als Kapital stellt das Geld die Basis moderner Produktions- und Reproduktionsverhältnisse dar. Damit wird es zu einem weiteren Element einer produktiven Verschwendung nach Bataille. Doch wo es in Wirtschaft und Gesellschaft kein Wachstum mehr gibt, wo das Geld selbst keinen Wert mehr besitzt, da kann es nur noch als das Mittel einer unproduktiven Verausgabung nützlich sein. In jenem Moment, in dem das Geld wertlos geworden ist, bedeutet daher seine bloße Existenz schon eine pure Verschwendung. Das schließt nicht weniger als all jene Prozesse, Arbeiten, Kräfte und Investitionen ein, die im Vorfeld für seine Herstellung notwendig waren. In *IRANIAN BEAUTY* ist das Geld eine Staffage, in der man sich badet, mit der aber kein ökonomischer Tausch mehr betrieben wird.

Die Anwesenheit des Geldes in den Videobildern kann so als der Versuch gelesen werden, eine ästhetische Materialisierung und Sichtbarmachung der Verschwendung hervorzubringen. Für gewöhnlich ist sie wie auch der Kapitalismus ein körperloses Konzept. Sie kann sich nur durch Umwege, d.h. durch Verausgabungsprozesse zu erkennen geben. Jemand muss erst etwas verschwenden, damit gesagt werden kann, dass Verschwendung stattfindet. Das Geld in *IRANIAN BEAUTY* erscheint in derselben Logik.

63 Bataille, »Der verfemte Teil«, S. 45.

64 Bataille, »Der Begriff der Verausgabung«, S. 12.

65 An dieser Stelle sei deutlich erwähnt, dass Bataille mit der Bezeichnung von Kunst als Form unproduktiver Verausgabung kein negatives Urteil über die Kunst fällt, sondern im Gegenteil ihre notwendige Existenz für die Ökonomie und das Fortbestehen von Gesellschaft betont.

66 Vgl. ebd., S. 15.

Von der ersten Sekunde der Videoarbeit an beansprucht es den Status einer unproduktiven Verausgabung visuell und existenziell für sich. Die iranische ›Schönheit‹ als auch das Videobild spielen mit der inflationsbedingten Bedeutungslosigkeit des iranischen Rials auf den globalen Devisenmärkten in jeder Körperbewegung und in jedem Bild. Das luxuriöse, zugleich widerständige Bad der jungen Frau verstärkt die Wandlung des Monetären zum Verschwendungsmedium zusätzlich – ohne dass das Geld allein dadurch erst zu einem Gegenstand der Verschwendung gemacht wird. Denn nutzlos und wertlos ist es bereits vorher schon, sowohl ökonomisch als auch praktisch. Allein symbolisch-trägerisch, als ein noch nicht erkanntes ›Falschgeld‹ besitzt es die Möglichkeit, zu ›funktionieren‹ und so beispielsweise das Geldbad der iranischen ›Schönheit‹ machtvoll zu legitimieren. Diese Ambivalenz stellt die Pointe der Videoarbeit dar.

Für Bataille überwindet bzw. transzendiert die allgemeine Ökonomie die Grenzen von wirtschaftlicher Ökonomie. Sie widmet sich anderen Bereichen, die für Bataille ebenfalls Aspekte ökonomischer Prozesse darstellen und bereits genannt wurden: Kriege und Krisen gehören dazu wie Luxus, Kunst und Kultur, Religion und Kirchenbau, unproduktiver Sex und Sexualität der Massen, d.h. Orgien und Ausschweifungen.⁶⁷ All das brauche eine Gesellschaft, um im Feld der klassischen Ökonomie produktiv sein zu können. Für Bataille steht dabei außer Frage, dass diese Ebenen dem modernen Kapitalismus als wesentliche Merkmale eingeschrieben sind. »Der Kapitalismus«, so konstatiert er mit einer Gültigkeit seiner Aussage, die heute noch angenommen werden kann, »stellt sozusagen die rückhaltlose Hingabe an das *Ding* dar, aber eine, die sich um die Folgen nicht kümmert und nichts sieht, was darüber hinausginge.«⁶⁸ Das Ding ist der für den Kapitalismus notwendige Gegenstand von Verausgabung, sei diese nun produktiv oder unproduktiv. Was ausschließlich zählt, ist der Vollzug einer Umwandlung der vorhandenen Energien und Kräfte und damit: ihr Verbrauch.

67 Zur Grenzüberwindung schreibt Bataille: »[D]as Wachstum hat verschiedene Formen, von denen jede schließlich auf irgendeine Grenze stößt. Wird das demografische Wachstum gehemmt, so wird es zu einem militärischen, ist es zu Eroberungen gezwungen. Ist die militärische Grenze erreicht, fließt der Überschuss in die luxuriösen Formen der Religion mit ihren Spielen und Schauluststellungen oder in den privaten Luxus.« (Bataille, »Der verfemte Teil«, S. 140) Vor allem die ›logisch-notwendige‹ Fortsetzung der ökonomischen Verschwendung in militärischen Exzessen und Kriegen sowie Batailles »faszinierende[] Erregung« gegenüber dem Faschismus wurden u.a. von Jürgen Habermas kritisiert (vgl. Habermas, Jürgen: »Zwischen Erotismus und allgemeiner Ökonomie: Bataille«. In: Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 248–278, hier S. 253). Für Habermas ist Batailles allgemeine Ökonomie daher das Ergebnis eines »im schlechten Sinne metaphysischen Weltbildes« (ebd., S. 276).

68 Bataille, »Der verfemte Teil«, S. 172; Herv. i. O. Interessant ist hierzu Bergfleths Einschätzung, dass die totale Ding-Werdung im Kapitalismus jedoch die Verschwendung negiert: »Wo alles zur Ware geworden ist, hat die Verschwendung keine Stelle mehr, obwohl gerade die kapitalistische Warenproduktion zu einer ungeahnten Verschleuderung der Produkte geführt hat.« (Bergfleth, *Theorie der Verschwendung*, S. 10) Es braucht also immer auch ein Nicht-Ding, d.h. Gegenstände, die antikapitalistisch funktionieren, indem sie nicht ökonomisch verwertet werden können. Robert Pfaller nennt hierfür das Beispiel von Fiktionen und die aus ihnen resultierenden, exzessiven Affektauf- und Affektabbauten, die als dezidiert antiökonomische Verausgabungsgegenstände erscheinen können (vgl. Pfaller, Robert: »Der Exzess des Spiels als Begründer der Kultur. Georges Bataille liest Johan Huizinga«. In: Fuchs, Mathias; Strouhal, Ernst (Hg.): *Das Spiel und seine Grenzen. Passagen des Spiels II*. Wien: Springer 2010, S. 9–30, hier S. 28).

Diesen universellen Verschwendungstopos greift IRANIAN BEAUTY nicht nur in den durchgehend überbordenden Geldbildern auf. Die Verschwendung wird auch medial zum Merkmal der Videoarbeit. Es sei daran erinnert, dass Razmis Arbeit dezidiert als ein Loop, d.h. als eine endlose Videoschleife konzipiert ist. Damit besitzt IRANIAN BEAUTY im Moment der laufenden Projektion weder einen Anfang noch ein Ende.⁶⁹ Das Video beginnt also stetig von neuem, in jeder einzelnen Einstellung. Dadurch nivelliert es die Frage, wo sich der Anfang und wo sich das Ende der in der Arbeit sichtbar werdenden Verausgabungs- und Exzessprozesse befinden. Sie sind auf Dauer gestellt als anhaltende Bedingungen einer allgemeinen Existenz der Welt.

Ohne einen narrativen Beginn, ohne eine klassische Exposition oder einen filmischen Schlussakkord läuft das Video als ein Medium der Verschwendung beständig fort. Verschwendung bedeutet demnach auch die ästhetische Verweigerung, sich einem ordnenden Zeitregime zu beugen, das hier statt Dauer und Kontinuität nur Begrenzung und Punktualität kennt. Razmis Videoarbeit gibt sich auf diese Weise als ein performatives Medium zu erkennen, das die ökonomische Verschwendung nach Bataille mittels einer ästhetisch-medialen Sichtbarkeit wahrnehmbar werden lässt. Wenn IRANIAN BEAUTY als ein Kunstkino im anti-ökonomischen, idealistischen Sinne gelesen wird, dann zeigt sich in ihm die Verweigerung einer konsumorientierten Markteffizienz, die dem klassischen Mainstreamfilm nachgesagt wird. Damit steht die Videoarbeit nicht zuletzt auch im deutlichen Widerspruch zum industriellen Wesen moderner Filmproduktionen, das sich im Ausdruck der ›Traumfabrik‹ in Bezug auf das Kino Hollywoods wiederfindet.

Als Requisite kommt Geld in IRANIAN BEAUTY exzessiv zum Einsatz. Die Wirklichkeit seiner Produktivität und seines Wertes bleiben jedoch ambivalent. Im Videoloop wird es ohne ein sichtbares Ende fortwährend auf unökonomische Weise verausgabt. Genauso ambivalent bleibt der Status der jungen Frau, die mit ihrem nackten Körper ein begehrtes und begehrendes Objekt darstellt. Im Blickfeld der Kamera und des unsichtbaren Publikums besitzt sie eine performative Aktivität, die der für das klassische Hollywoodkino typischen Fetischisierung der Frau und ihres Körpers entgegenzuwirken scheint. Die Bedeutung des widerständigen Luxus ihrer körperlich-visuellen Erscheinung verstärkt sich zumal dadurch, dass sie als iranische Frau verschiedenen Aneignungs- und Unterdrückungsversuchen gegenübersteht. Zum einen etwa einer (post-)kolonialistischen Bildkultur des Westens, in der die arabische bzw. persische Frau als ein sexualisiertes, passives Objekt inszeniert wurde; zum anderen den realpolitischen Repressionen von Frauen im Iran seit 1979. Auch in diesen Kontexten leistet der nackte Körper der jungen Frau daher einen visuellen Widerstand. Da das Bad im ›Falschgeld‹ des iranischen Rials jedoch eine Glaubens- und Vertrauensfrage an seine noch nicht völlig zerstörte Funktionalität ist, bleibt der Erfolg ihres Aufbegehrens deshalb bis zum Ende ambivalent und offen.

Worauf Anahita Razmis Videoarbeit damit schlussendlich aufmerksam macht, ist, dass in ihr Luxus als ein Akt des Widerstands verstanden werden kann. In IRANIAN BE-

69 Dass dafür die tatsächlichen Vorführbedingungen stimmen müssen, d.h. in der Digitalprojektion vor Ort zwischen Ende und Neubeginn des achtminütigen Videos kein für das Publikum wahrnehmbarer Bruch auftreten darf, wird hier vorausgesetzt.

AUTY erscheint er in Form der Verausgabung und Verschwendung. Dadurch bezeichnet der Luxus eine antiökonomische und antikapitalistische, letztlich eben auch potenziell kritische Haltung. Die Krisen des Geldes und des Körpers werden zum Luxus und zum Exzess einer Kritik, in der jede zuvor scheinbar überflüssige Bedeutung einen widerständigen Sinn erhält.

8 Sichtbarer Kapitalismus! Eine Zwischenbilanz zum Schluss

Der Kapitalismus der Gegenwart ist sichtbar (geworden). Und ein Medium seiner Sichtbarmachung ist der Film. Was an dieser Stelle als Schlussfazit der Arbeit konstatiert wird, bedarf einiger notwendiger Erklärungen. Ich möchte daher abschließend – und dennoch entschieden als Zwischenbilanz – noch einmal den Blick auf die bisherigen Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Film und Kapitalismus richten. Die behandelten Filme haben in ihren komplexen Visualisierungen und Narrativierungen des Kapitalismus deutlich gemacht, dass dafür, je nach thematischem Fokus, diverse filmische Strategien und Verfahren zur Verfügung stehen und aktiv erprobt werden. Insbesondere die fortwährende Anpassungs- und Transformationsfähigkeit, die dem *Dispositiv-generator Kapitalismus* innewohnt, stellen die filmischen Inszenierungen heraus. Sie lassen Mark Fishers Diktum von der Alternativlosigkeit des Kapitalismus, das am Anfang dieser Arbeit steht, deshalb rissig werden. Für Fisher ist der alternativlos gewordene Gegenwartskapitalismus nämlich das Ergebnis seiner strukturellen und zeitlichen *Un-Endlichkeit* sowie seiner vermeintlichen *Un-Sichtbarkeit* in Bezug auf die gesellschaftliche Wahrnehmung seiner Funktionsweisen. Im Falle des Letzteren stellt der Film hingegen deutlich die Möglichkeit einer Intervention heraus, die durch seine ästhetischen Sichtbarmachungstechniken vollzogen wird: Das kinematografische Medium fordert im Idealfall gezielt dazu auf, mit einem bewussten Blick der dem Kapitalismus zugeschriebenen ›unsichtbaren Alternativlosigkeit‹ zu begegnen. Konkret heißt das, außerhalb der Sphäre klassischer Ökonomie seine alltäglichen Auswirkungen zu betrachten, die sich in das Leben von Menschen fundamental eingeschrieben haben. Intervention ist damit als ein Programm der Filme zu verstehen, sich um die Sichtbarmachung der allseits postulierten ›Unsichtbarkeit‹ des Kapitalismus zu bemühen.

Sichtbarmachung und Sichtbarkeit heißt für das Medium Film im Allgemeinen – und damit auch populären Sinne – die bildliche ›Visualisierung‹ eines Gegenstandes bzw. eines Sachverhaltes. Das trifft zunächst ebenso auf das Thema der vorliegenden Arbeit zu. Im ›materiellen‹ Verständnis der filmischen Sichtbarmachung zeigt sich eine Grundeigenschaft des Films, die seit dessen Anfängen als eines seiner genuinen Ziele beschrieben wird. Bereits Walter Benjamin und Siegfried Kracauer halten fest, dass das

kinematografische Medium die besondere Fähigkeit besitzt, Dinge im menschlichen Leben und Alltag visuell sichtbar zu machen, die für gewöhnlich unbemerkt bleiben.¹ Der Film ist für sie folglich eine objektive, dokumentarische Technik der Weltwahrnehmung. Er ermöglicht die bewusste Fokussierung dessen, was als ein allzu kleines Detail – im wahren Sinne des Wortes – für den menschlichen Blick im Alltag für gewöhnlich unsichtbar bleibt. Mit filmischen Verfahren, etwa der Großaufnahme, der Zeitdehnung sowie Zeitraffung, wird es möglich, die materielle Existenz von mikroskopischen, oft als »unsichtbar« missverstandenen Strukturen und Dingen in der Welt aufzuzeigen. Benjamins kanonischer Begriff des Optisch-Unbewussten, das die Filmkamera zur Anschauung bringt, drückt das konzeptuell aus. Es geht im und mit dem kinematografischen Medium um eine Aufdeckung dessen, was schon längst in der Welt vorhanden ist.

Auch für Kracauer liegt eine der Hauptaufgaben des Films in der Sichtbarmachung von physischen Existenzen. Er hält dementsprechend fest: »Film ist, zusammen mit der Fotografie, tatsächlich die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial zur Schau stellt. Die besondere Kunst, die sich in filmischen Filmen bewährt, muß auf die Fähigkeit ihrer Schöpfer zurückgeführt werden, im *Buch der Natur* zu lesen.«² Für Kracauer ist trotz seiner Realismusforderung an das Medium also Kunst im Film möglich; sie muss aber als ein künstlerischer Einfluss verstanden werden, der sich allein auf die bildliche Inszenierung, auf das Arrangement des Gegebenen bezieht, um so zur »Errettung der äußeren Wirklichkeit« beizutragen, wie seine *Theorie des Films* im Untertitel ankündigt.

Die Filmbeispiele dieser Arbeit, beginnend mit Hans Richters früher Experimentalarbeit *INFLATION* und abschließend mit Anahita Razmis Videoproduktion *IRANIAN BEAUTY*, zeigen beständig auf, dass sie unter dem Merkmal einer solchen »bildlichen Visualisierung« des Kapitalismus zusammengefasst werden können. Ihnen allen ist in dieser Hinsicht gemeinsam, dass sie in unterschiedlichen Ausprägungsgraden und anhand verschiedener Beispiele versuchen, eine physische Materialwelt des Kapitalismus »zur Sprache zu bringen«. Über die Beobachtung von Oberflächen führen die Filme hin zu einem visuellen Ausdruck des Kapitalismus, einer materiellen Sichtbarkeit in der Welt, die zunächst ein Wissen über ihn bestärkt, welches entlang populärer Bildmotive funktioniert. Paradigmatisch zeigen die Filme deshalb den Kapitalismus als das Optisch-Unbewusste in den physischen Erscheinungen und Existenzen der Gegenwart: angefangen beim Geld (*INFLATION*, *DIE BÖRSE*, *IMPORT EXPORT*, *PARADIES: LIEBE*, *IRANIAN BEAUTY*) über seine »klassischen« Handlungsräume wie Banken, Börsen und Finanzunternehmen (*DIE BÖRSE*, *TOKYO SONATA*, *WALL STREET*, *MASTER OF THE UNIVERSE*) bis hin zu den aktiven *homines oeconomici* wie den industriellen Kapitalist*innen (*INFLATION*, *DIE BÖRSE*), den modernen Unternehmensangestellten (*TOKYO SONATA*, *NICHT OHNE RISIKO*, *LEBEN – BRD*, *ZEIT DER KANNIBALEN*) und den finanzökonomischen Spekulant*innen (*YELLA*, *WALL STREET*, *MASTER OF THE UNIVERSE*). Die Filme produzieren derart ein vielfältiges Bildrepertoire, das zum Ausdruck einer nicht nur diegetischen, sondern auch in der außerfilmischen Wirklichkeit bereits existierenden,

1 Vgl. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 500 sowie Kracauer, *Theorie des Films*, S. 466.

2 Ebd., S. 464; Herv. FTG.

kapitalistischen ›Materialwelt‹ und Wirklichkeit wird. In diesem Sinne ist der Kapitalismus überaus sichtbar und die Liste der Dinge, die mit ihm in einer ebensolchen Beziehung stehen, ließe sich auf diese Weise unbegrenzt fortführen.

Diesen eingängigen, weil im kollektiven Gedächtnis visueller Topoi fest verankerten Motiven³ versuchen die Filme und mit ihnen auch diese Arbeit ein anderes Verständnis der Sichtbarmachung entgegenzusetzen. Die mediale Spezifik des Films liegt mitnichten allein in dem Vermögen begründet, als eine optische Technik, damit als ein mime-tisches Medium zu funktionieren, das ausschließlich eine im Außerfilmischen bereits vorhandene ›Wirklichkeit‹ spiegelt. Der Film ist über diese (vermeintlich) objektive und dokumentarische Aufzeichnungsfähigkeit hinaus ein besonders künstlerisch-produktives Medium. Es bringt Dinge zur Anschauung, indem es sie erst mit den ihm eigenen Mitteln aktiv zeitigt. Vor dieser Folie muss auch die Frage nach der Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film unter veränderten Vorzeichen erneut gestellt werden. Neben der bildlichen Visualität gilt es ebenso andere Ebenen der filmischen Produktion zu berücksichtigen, in denen sich kapitalistische Sichtbarmachungen vollziehen. So zeigen die oben genannten Beispiele bereits sehr direkt auf, dass die ›physische Sichtbarmachung‹ durch den Film keinen Kapitalismus ›an sich‹ hervorbringt und hervorbringen kann, der als ein materieller Körper in Erscheinung tritt. Beim Geld, bei der Börse, bei der Bank oder der Spekulant*in handelt es sich immer schon um Manifestationen, die lediglich *stellvertretend* für den Kapitalismus sichtbar sind, der ein immaterielles System ist.

Von der Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film zu sprechen, heißt folglich von einem ambivalenten Sichtbarkeitsbegriff auszugehen.⁴ In seiner Mehrdeutigkeit korreliert er strukturell mit den mannigfaltigen Verhältnissen, die seit der Entstehung des Kinematografen zwischen diesem und dem Kapitalismus existieren. So oszillieren Filme in ihrer über einhundertjährigen Mediengeschichte stetig zwischen unterschiedlichen (anti-)kapitalistischen Zuständen und Funktionen: Kunstwerk, Warenprodukt, Mittel der Akkumulation und Kapitalmaximierung sowie Technik der Ideologie und des Widerstands sind nur einige Beispiele dafür, was der Film unter kapitalistischen Bedingungen sein kann. Aus diesem Grund sind auch die Bilder, die er hervorbringt, stets verschieden. Die Ambivalenz der Sichtbarmachung geht im Fall des Films auch auf eine Ambivalenz des Mediums und seiner Funktionen zurück. Der Film fordert im Kontext seiner kapitalistischen Sichtbarmachung notwendigerweise zur Öffnung der Untersuchungsfelder auf. Nicht zufällig tritt er daher in gleicher, nämlich vielfältiger Weise gemeinsam mit dem Kapitalismus als eine ›Wunschmaschine‹ von Gegenwartsgesellschaften in Erscheinung.

In verschiedenen Filmformaten wie Stummfilmen (INFLATION), Kurzfilmen (INFLATION, DIE BÖRSE, IRANIAN BEAUTY), Dokumentationen (DIE BÖRSE, PARIS

3 Dass am Ende auch dem ›kollektiven Bildgedächtnis‹ eine strukturelle Unsichtbarkeit innewohnt, merkt Charlotte Klonk an: »Es gibt ein Gespenst in den Räumen der Kultur- und Bildwissenschaft – das kollektive Bildgedächtnis. Jeder kennt es, aber keiner hat es bisher wirklich zu fassen bekommen.« (Klonk, Charlotte: »Ikonen. Was ist das kollektive Bildgedächtnis?«. In: Kaube, Jürgen; Laakmann, Jörn (Hg.): *Das Lexikon der offenen Fragen*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 101, hier S. 101)

4 Vgl. Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript 2008.

IS BURNING, NICHT OHNE RISIKO, MASTER OF THE UNIVERSE, LEBEN – BRD), Spielfilmen (TOKYO SONATA, YELLA, WALL STREET, ZEIT DER KANNIBALEN), künstlerischen Filmen (INFLATION, IRANIAN BEAUTY) und hybriden Filmen (NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE, IMPORT EXPORT, PARADIES: LIEBE), die sich zwischen den genannten Formaten bewegen, werden Strategien erprobt, die anstelle einer ausschließlich singulären viele Sichtbarkeiten des Kapitalismus hervorbringen. Dazu gehört das ›audiovisuell Darstellbare‹ auf der Ausdrucksebene eines Films genauso wie das ›audiovisuell Wahrnehmbare‹ auf dessen Inhaltsebene.⁵ Sichtbarmachung kann daher nicht allein mit dem Ziel gleichgesetzt werden, etwas bildlich und materiell sichtbar zu machen; neben der Darstellung ist nämlich auch die Wahrnehmung eine weitere Form der Sichtbarkeit, die sich beispielsweise aus dem Verhältnis von Figuren zueinander ergibt. Auf dieser zweiten Ebene artikulieren die in dieser Arbeit exemplarisch verhandelten Filme noch eindrücklicher als auf der bloßen Bildebene eine Sichtbarkeit des Kapitalismus. Sie zeigt sich in den Effekten und Wirkungen, die er im menschlichen Alltag hinterlässt. Diese gehen über die Oberflächen der physischen Welt hinaus. Ihre Spuren sind in den immateriellen Strukturen von Gesellschaften und menschlichen Handlungen zu suchen und zu finden.

Der erste Teil, der sich den Beschreibungen der modernen Ökonomie zwischen einem dispositiven Kapitalismus und kapitalistischen Dispositiven gewidmet hat, ist diesen Spuren nachgegangen. Entlang der argumentativen Logik des Dreischritts von Filmanalyse – Theorielektüre – Filmanalyse ging es um die Frage, was das veränderte Verständnis einer filmischen Sichtbarmachung für die Beschäftigung mit der Sichtbarkeit des Kapitalismus in der Analyse grundlegend bedeutet.

Hans Richters Filme INFLATION und DIE BÖRSE nähern sich sehr allgemein der Fragestellung, welchen Einfluss der moderne Kapitalismus auf das Leben des Menschen hat. Dabei ist INFLATION von beiden Filmen zuvorderst an den negativen Effekten interessiert. Ausgehend von dem ökonomischen Phänomen der Geldentwertung inszeniert der Film in nur wenigen Minuten Laufzeit einen rasanten Sog aus Bildern, die vom Kaufkraft- und Wertverlust, der exponentiellen Preissteigerung, der Profitgier von Kapitalist*innen und schließlich dem allseitigen Zusammenbruch einer Gesellschaft erzählen. Dabei bedient sich Richters Werk zahlreicher experimenteller Verfahren, die weniger auf das ›audiovisuell Darstellbare‹ als auf das ›audiovisuell Wahrnehmbare‹ gerichtet sind: Die Dialektik der Bildmontage trifft bei ihm auf den temporeichen und lustvollen Rhythmus der Filmbilder. Diese stehen wiederum in einem kontrapunktischen Verhältnis zueinander, indem sie sich bisweilen in ein und derselben Einstellung überlagern und damit gleichzeitig präsent sind. Richters Film sind alle visuellen Mittel recht, um seinen Inhalt diskursiv und sensuell zu vermitteln.

5 Diese beiden Formen schlägt Margrit Tröhler zumindest vor, um die Herausforderung eines jeden Films zu beschreiben, der sich im Spannungsfeld zwischen ›wirklicher‹ Sichtbarkeit und medialer Sichtbarwerdung bewegt (vgl. Tröhler, Margrit: »Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren«. In: Arburg, Hans-Georg von (u.a.) (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2008, S. 151–166, hier S. 154).

Diese Annäherung an den Kapitalismus setzt sich in *DIE BÖRSE* fort. Obwohl der im Auftrag produzierte Film ein eher didaktisches Lehrstück über die Geschichte, Bedeutung und Notwendigkeit des modernen Finanzhandels sein soll, ist ihm bewusst, dass das Börsengeschehen und mit diesem der Kapitalismus medial mehr beanspruchen als eine ›objektive Beschreibung‹ auf der Darstellungsebene. Beispielhaft ist dafür in Richters Film die (unsichtbare) Hand des Menschen. Sie soll in *DIE BÖRSE* die Funktionsweisen der kapitalistischen Prozesse in der Gegenwart metaphorisch als auch bildlich sichtbar machen. Sichtbare Hände tauschen Waren, ordnen Geld, zeigen Werte an und ringen beim Börsenhandel um Aufmerksamkeiten; unsichtbare Hände zerstören wiederum (bildlich) ganze Industrien, um sie nur wenige Augenblicke später erneut zusammenzusetzen. Am Ende, so Richters Film, steuern die kapitalistischen Hände der Menschen (und des Marktes) über das moderne Börsengeschehen die Geschicke ganzer Gesellschaften. *INFLATION* und *DIE BÖRSE* zeigen damit zu Beginn dieser Arbeit bereits auf, dass die Sichtbarkeit des Kapitalismus eine Frage von sowohl der Darstellung als auch der Wahrnehmung im audiovisuellen Medium bedeutet.

Daran schloss sich die Frage an, wie der Kapitalismus theoretisch fassbar und als Rahmung für spätere Analysen nutzbar werden kann. Diese Arbeit geht dabei von der Annahme aus, dass die sichtbaren Funktionsweisen des Kapitalismus zugleich als spezifische Machteffekte desselben zu verstehen sind. Das offenbart sich in besonderer Weise in der Analyse von Dispositiven, die von ihm hervorgebracht werden. Michel Foucault zeigt in seinen historischen Untersuchungen auf, dass die verschiedenen Entwicklungsstufen des Kapitalismus jeweils distinkte Dispositive produzieren. Als ein Netzwerk aus heterogenen Elementen, die jeweils flexible Funktionen einnehmen, sind die Dispositive für Foucault vor allem Strategien, die auf dringende Anforderungen zu einem historischen Zeitpunkt antworten. Oder wie an dieser Stelle resümiert werden kann: Der Kapitalismus ist ein *Generator* von divergenten Dispositiven, die sich stetig verändern, bisweilen parallel zueinander existieren und so dazu beitragen, dass der Kapitalismus als ein alternativloses System fortwährend weiterfunktioniert.

Diese Relektüren führen weiterhin dazu, ein Bewusstsein für die Bedeutung von kapitalistischen Dispositiven zu entwickeln, insofern als ihre Sichtbarkeiten auch kulturwissenschaftlich, in ästhetisch-narrativen Werken untersucht werden können. Gerade die Weiterentwicklung des Dispositiv-Konzepts bei Gilles Deleuze und Giorgio Agamben verstärkt im Anschluss an Foucaults Überlegungen ein Verständnis von Dispositiven als nicht nur historisch-kontingenten, sondern auch ästhetischen Phänomenen, die für eine heuristisch-hermeneutische medien- und filmwissenschaftliche Untersuchung fruchtbar sind. So sieht schon Deleuze das Dispositiv als eine abstrakte Maschine an, die Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten hervorbringt; sie umschreibt verschiedene Grenzen und Rahmungen, in denen sich Menschen und Dinge entlang von Kraft- und Machtlinien zueinander verhalten. Vor allem in Hinblick auf die kinematografische Konstruktion wird das Dispositiv somit zu einem Untersuchungsfeld, das visuelle als auch diskursive Sichtbar- und Sagbarkeiten hervorbringt.

Dieses Konzept radikalisiert Agamben. Seine Überlegungen zum Dispositiv betonen, dass selbiges vor allem Auswirkungen auf Subjekte hat, die sich innerhalb seines Wirkungsbereichs befinden. Wenn es also Sichtbarkeiten hervorbringt, dann müssen diese für Agamben in den Menschen gesucht werden, deren gesellschaftliche Subjekt-

rollen und -identitäten, zumal als kapitalistische Subjekte, in einem Ausdruck von Dispositiveffekten kulminieren. Was dabei aber ein Dispositiv genau sein kann, das derlei Wirkungen auf die Menschen einer Gesellschaft erzielt, lässt Agamben offen. Er betont, dass in der Gegenwart fast alles die Möglichkeit in sich trägt, ein Dispositiv zu werden: Literatur, Medien, Apparaturen, Schiffe, Mobiltelefone, Techniken, Strategien und sogar die Sprache.

Für die Untersuchungen dieser Arbeit erforderte das eine pragmatische Eingrenzung der Analysebereiche. Dafür ließ sich in Richters Filmen ein Vorschlag finden: Sowohl in *INFLATION* als auch in *DIE BÖRSE* werden die filmischen Sichtbarmachungsversuche entlang der Beobachtung von Menschen vollzogen. Dabei konzentrieren sich Richters Filme immer wieder auf die Bereiche *Körper & Subjekt, Raum & Zeit, Macht & Durchdringung* sowie *Krise & Exzess*, die zugleich als Dispositivfelder des Kapitalismus zu lesen sind. Sie wurden daher als Untersuchungsfelder für die Inszenierungsverfahren des Kapitalismus im zweiten Teil der Arbeit herangezogen. Dass der Film aber nicht nur den Kapitalismus zur Anschauung bringen, sondern selbst zu einem aktiven Medium werden kann, das sich gezielt als eine Theorie und Methode der Untersuchung von kapitalistischen Dispositivstrukturen versteht, zeigt die Analyse von Alexander Kluges *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE*, die am Ende des ersten Teils dieser Arbeit steht.

Ausgehend von Sergej Eisensteins nie realisiertem Projekt, das *Kapital* von Karl Marx zu verfilmen, fragt Kluges essayistischer Film, wo der Kapitalismus der Gegenwart im Leben des Menschen zu finden ist. Seine filmische Antwort lautet: in den Dispositiven und Strukturen des Alltags. Um dafür eine dezidiert ›audiovisuelle Wahrnehmung‹ zu produzieren, funktioniert Kluges Film selber schon als ein ›Mediendispositiv‹. Jeweils heterogene Sequenzen schließen aneinander an, während in ihnen Themen der kapitalistischen Wirklichkeit vertieft werden, die in der Folge sehr unterschiedlich sind. So finden sich in *NACHRICHTEN* Interviews, Lesungen, Text-Bild-Collagen, Kurzfilme oder etwa Schauspielsequenzen, die sich beispielsweise mit der Bedeutung von Marx' *Kapital* für die Gegenwart, dem Verschwinden menschlicher Arbeit in der Warenwelt des Alltags oder den filmischen Bildern der industriellen Produktion, die bereits vom immateriellen Finanzkapitalismus überschattet werden, beschäftigen. Als eine genuine DVD-Produktion fordert der Film parallel dazu auf, sich den einzelnen Elementen nach eigenem Belieben, d.h. mit einer selbstgewählten Rezeptionsreihenfolge und -logik zu nähern, indem die Zuschauer*in anstehende Kapitel und Passagen überspringt oder zu bereits gesehenen Stellen noch einmal zurückkehrt. Immer wieder geht es in *NACHRICHTEN* dabei um das Verfahren einer medialen Auflistung, die zur Methode einer Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film wird. Die Liste stellt für Kluges Arbeit die Möglichkeit einer Erzählung über den Kapitalismus dar, die nie endgültig ist, sondern stets flexibel, ungeschlossen und offen für Einschübe sowie Veränderungen bleibt. Und wie schon bei Richter, so interessieren auch Kluges Film in besonderer Weise die Beziehungen, die zwischen dem Menschen und seiner materiellen sowie industriellen Umwelt bestehen. Am Ende von *NACHRICHTEN* werden sie für den Film zum wahrnehmbaren Ausdruck eines ›Kapitalismus in uns selbst‹.

Der zweite Teil dieser Arbeit hat sich daraufhin mit der Untersuchung der genannten Einzeldispositive des Kapitalismus in ausgewählten Filmbeispielen beschäftigt. Am

Beispiel von Kurosawa Kiyoshis TOKYO SONATA und Christian Petzolds YELLA ging es zunächst um die Frage, welche Effekte der Kapitalismus auf die Körper und Subjekte einer Gesellschaft besitzt. Beide Filme erzählen von Figuren, die sich mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln darum bemühen, anerkannte Teilnehmer*innen der kapitalistischen Gegenwart zu werden (oder zu bleiben). Doch um das zu schaffen, müssen sie nicht nur ökonomisch erfolgreich sein, sondern vielmehr noch einer sowohl körperlichen wie auch auf die Subjektidentität bezogenen, kapitalistischen Performativität nachgehen. Das Körper- und Subjektdispositiv des Kapitalismus gibt ihnen jene Bedingungen und Anforderungen vor, die sie erfüllen müssen, um, sei's privat, sei's beruflich, als intelligible Subjekte zu erscheinen. Zur materiellen Arbeit der industriellen Produktion ist, wie die beiden Filme zeigen, folglich eine immaterielle Arbeit hinzugekommen, die im Einklang mit kapitalistischen Flexibilisierungs- und Neoliberalisierungsprozessen steht. Kurosawas und Petzolds Filme machen sichtbar, wie die klassischen Grenzen von Lohnarbeit und Freizeit aufgehoben werden, indem die kapitalistische Arbeit zu einer individuellen Unternehmung, einem Projekt am eigenen Körper und der eigenen Identität wird, die sich im Umgang mit der Familie sowie dem privaten Umfeld, ja sogar in romantischen Beziehungen fortsetzt. Nicht mehr von einem einfachen Subjekt kann daher gesprochen werden, sondern von einem unternehmerischen Selbst, von ›Superarbeiter*innen‹. Wie der Vergleich zwischen YELLA und Harun Farockis dokumentarischer Beobachtung NICHT OHNE RISIKO in diesem Zusammenhang vorführt, handelt es sich dabei nicht nur um eine filmische Fiktion, sondern bereits um ein außerfilmisches, reales Phänomen. Ob eine kapitalistische Performance wiederum Erfolg hat oder nicht, ist schließlich von einem Prozess des *Readings* und des *Passings* und damit von der gesellschaftlichen Akzeptanz der individuellen Performanz abhängig. Die Relektüre von PARIS IS BURNING weist darauf hin, dass am Ende, völlig gleich ob es sich um ein geschlechtliches oder um ein kapitalistischen Körper- und Identitätsideal handelt, jedoch jede Performance scheitern muss, da es sich bei den angestrebten Idealen stets um nicht zu erreichende Imaginationen und Ziele handelt.

Das kapitalistische Dispositiv von Raum und Zeit wird wiederum in seinen gegenwärtigen Wirkungen und Transformationen eindrücklich in WALL STREET, ZEIT DER KANNIBALEN und MASTER OF THE UNIVERSE verhandelt. Dabei verdeutlichen die Filmbeispiele, dass in ihrem direkten Vergleich zueinander ein Wandel der Raum- und Zeitverhältnisse zu konstatieren ist, der im Kontext der filmischen Sichtbarmachung als ein jeweils spezifischer Chronotopos des Kapitalismus beschrieben wurde:

WALL STREET handelt zunächst von einem Chronotopos, der auf Distinktion und Abgrenzung ausgerichtet ist. Der Film zeigt Raumzeiten und Zeiträume, die die Handlungsfelder und Funktionen des Kapitalismus sowie seiner Agent*innen eng an sich binden. So steht im Film dem klassischen Industriekapital vor den Toren New York Citys die Welt des schnellen Finanzkapitalismus in Manhattan gegenüber. Nicht jede der Filmfiguren hat zu ihr Zutritt. Einmal jedoch dort angekommen, vollziehen sich die offiziellen Formen der kapitalistischen Wertschöpfung im Modus der Spekulation, die auf den Trading Floors von Finanzunternehmen in einem begrenzten Zeitraum ausgeführt wird. Dort zählt jeder Augenblick, denn die Zeit und der Raum für das kapitalistische Handeln sind (noch) endlich.

Demgegenüber werden in ZEIT DER KANNIBALEN Räume und Zeiten des Finanzkapitalismus sichtbar, die Ausdruck seiner globalen Universalität sind. In den immer gleichen Zimmern einer weltweiten Luxushotelkette spielt es für die Filmfiguren keine Rolle mehr, wann und wo sie sich befinden. Jede – mit Deleuze und Guattari gesprochen – chronotopische *Kerbung* aus WALL STREET ist in ihnen zugunsten einer *glatten* Funktionalität – und damit auch einer glatten Filmästhetik – des Kapitalismus aufgegeben worden. Nichts darf und soll den Fluss des Kapitals behindern, weder nationalen Grenzen noch individuelle Zeit- und Raumbeschränkungen. Mit den glatten Räumen und Zeiten sind auch die Figuren zu Agent*innen eines Kapitals geworden, dessen Funktionen auf eine Gegenwart ausgerichtet sind, die auf Dauer gestellt ist. Innerhalb von nur wenigen Filmeinstellungen wechseln die Berater*innen daher ohne wirkliche Konsequenzen Orte, Settings und Aufgaben; wie das digital gewordene Kapital der Gegenwart flottieren sie frei auf der ganzen Welt.

Dass aber der nomadische Kapitalfluss wiederum Konsequenzen für jene Räume besitzt, in die er sich vormals eingeschrieben hat, verdeutlicht nicht zuletzt MASTER OF THE UNIVERSE. Ein verlassenes Bankengebäude im Herzen von Frankfurt a.M. wird im Film zum Ausdruck eines an diesem Ort nicht mehr präsenten, damit in gewisser Weise toten Kapitals. Glatte Oberflächen und verlassene sowie »ausgeweidete« Großraumbüros zeugen von seiner Abwesenheit. Was Rainer Voss, dem Ex-Banker und Filmprotagonisten, deshalb ausschließlich übrigbleibt, ist die Rückschau auf eine Raumzeit und einen Zeitraum, in denen das Kapital für ihn wie auch für die Figuren in WALL STREET das Versprechen auf eine ökonomisch profitable Zukunft darstellte.

Die Dispositive des Kapitalismus sind, so die Grundthese dieser Arbeit, immer auch schon Ausdruck seiner Machtstrukturen, die Gesellschaften und Menschen fundamental durchdringen. Gerade wenn es daher um die machtvollen Kräfteverhältnisse geht, die der Kapitalismus auf Subjekte ausübt, erfordert ihre Sichtbarmachung im Film mehr als reine audiovisuelle Darstellungsverfahren. Ulrich Seidls Filme IMPORT EXPORT sowie PARADIES: LIEBE bedienen sich in diesem Zusammenhang deshalb einer hybriden Filmästhetik, die sich zwischen fiktionaler Spielfilmerzählung auf der einen und dokumentarisch-faktualer Beobachtung auf der anderen Seite bewegt. Die Ambivalenz der Filme wird so als der Ausdruck einer Ambivalenz des Kapitalismus erfahrbar. In beiden Filmen wird deutlich, dass die komplexen Beziehungen, die zwischen den Figuren herrschen, allzu oft ökonomisch begründet sind, egal ob es sich bei ihnen um die österreichischen Sextouristinnen und afrikanischen »Money Boys« von PARADIES: LIEBE oder um die europäischen »Grenzarbeiter*innen« in IMPORT EXPORT handelt. Dadurch werden die kapitalistischen Machthierarchien sichtbar zur Aufführung und Fortsetzung gebracht. Seidls Filme demonstrieren überaus nüchtern, stellenweise semi-dokumentarisch, dass die prekären Subjekte bei der nächsten sich ihnen bietenden Gelegenheit ihre Benachteiligungen in der kapitalistischen Gegenwart nur allzu bereitwillig an andere Menschen weitergeben, die in noch prekäreren Verhältnissen leben. Dabei handelt es sich vielfach nicht mehr um bewusst ausgeübte Handlungen. Im Gegenteil machen die Filme die Auswirkung von eingeübten Mustern sichtbar, die über das gesamte Leben verteilt in Schulungen, Ausbildungen, Fortbildungen oder Coachings von ihnen erlernt wurden. Harun Farockis LEBEN – BRD richtet deshalb den filmischen Blick auf sie, um das menschliche Leben als eine Aneinanderreihung von impliziten wie auch expliziten

Trainings- und Machtsituationen zu zeigen, die bei der Geburt beginnen und erst mit dem Tod enden.

Immer wieder geht es dabei um das kalkulierende Ziel, eine Zukunft zu antizipieren, die noch nicht eingetreten ist, die aber bereits für Handlungen in der Gegenwart Auswirkungen besitzt. Nicht Schadensbehebung steht während der Fortbildungen und Coachings im Fokus der Aufmerksamkeit, sondern eine, dem Kapital nutzende, Schadensvermeidung. Ganz im Sinne der von Deleuze beschriebenen Kontrollgesellschaft zeigen sich die Menschen in den Filmen von Farocki und Seidl daher erneut als ›Unternehmer*innen des Selbst‹. War dieser Status in TOKYO SONATA und YELLA für die Handlungsfiguren noch situationsabhängig, d.h. die notwendige Reaktion auf den Verlust von Lohnarbeit sowie den Blick in eine unsichere Zukunft, offenbart er sich bei Seidl und Farocki als ein einstudierter und konditionierter Dauerzustand des Menschen. Oder anders formuliert: Der Ausnahmezustand ist schon längst zu einem Normalzustand geworden, denn die Arbeit an den eigenen Verhaltensweisen ist immer auch eine produktive, d.h. profitable Arbeit für den Kapitalismus. Auch diese Filme verdeutlichen dabei wiederum, dass es trotz aller Bemühungen der Subjekte am Ende keine endgültigen Gewinner*innen gibt und geben kann. Für alle Figuren in den Filmen bleibt der Ausgang entweder offen (IMPORT EXPORT, LEBEN – BRD) oder es wird tatsächlich ihr Scheitern an den nicht zu erfüllenden Anforderungen des Kapitalismus und seiner Machtdispositive gezeigt (PARADIES: LIEBE). Darin offenbart sich die Sichtbarkeit der kapitalistischen Machtdynamiken sowie ihrer Durchdringungsprozesse bei Seidl und Farocki.

Zuletzt sind die Krisen und Exzesse des Kapitalismus ein Bereich, in dem sich filmische Sichtbarkeitsverfahren, nicht erst seit der Weltfinanzkrise von 2007/2008, in besonderer Weise artikulieren. Mit der Inflation als einem Krisenindikator schließt sich deshalb der Kreis der Filmlektüren in dieser Arbeit. Die Inflation ist ein Phänomen, dessen katastrophale Auswirkungen sich nicht über das Inflationsgeld allein ausdrücken, das mit seinen Millionen- und Milliardenwerten einen Reichtum verspricht, den es nicht einlösen kann. Während Richters INFLATION daher Bildanalogien zwischen den Geldmengen und den Waren, die während der Inflation gekauft werden können, produziert, um das sich verstärkende Missverhältnis zwischen ihnen aufzuzeigen, spielt IRANIAN BEAUTY mit der Inflationskrise des iranischen Rials. Seine Wertlosigkeit auf den Devisenmärkten führt in der Videoarbeit dazu, dass er zu einer bloßen Requisite und einem visuellen Exzess verkommt. Während eine junge Frau, die titelgebende iranische ›Schönheit‹, nackt auf einem Meer aus Rialscheinen liegt und in diesen badet, fällt ein nicht enden wollender Regen von weiteren Geldscheinen auf sie herab. Im immer gleichen Bild dieser Szenerie trifft die Dramatik der kapitalistischen Devisenkrise somit auf das Bild zweier begehrter und zugleich begehrender Fetischobjekte. In diesem ›negativen visuellen Exzess‹ der monetären Wertlosigkeit macht der Film eine Subversion, einen Widerstand sichtbar, der gleichzeitig positiv zu lesen ist. Das Geldbad der jungen, nackten Frau zeitigt nämlich einen Luxus, der ihr für gewöhnlich nicht zugestanden wird. Er ist daher nicht als Protz – wie sollte das mit dem ›Falschgeld‹, das die Frau umgibt, auch möglich sein –, sondern als der Ausdruck ihrer aktiven Verweigerung einer kapitalistischen Funktionalität und Produktivität zu lesen. Das Geld, das eigentlich dem Tausch, der Akkumulation und der Profitmaximierung

dienen soll, wird von ihr, ganz im Sinne von Georges Batailles, *unproduktiv verausgabt*. Gerade dadurch macht sie – und mit ihr der Film – auf eine mögliche Bedingung des gegenwärtigen Kapitalismus aufmerksam, die für gewöhnlich unbemerkt, unsichtbar ist: Für sein Fortbestehen sind die Krisen und die Exzesse, die Unproduktivität und die Verausgabung ebenso notwendig wie die kapitalistische Produktivität, der Konsum und die Akkumulation.

Am Ende zeigt sich in der Krise und im Exzess deshalb die Ambivalenz des Kapitalismus in aller Deutlichkeit. In Bezug auf seine Sichtbarkeit und Sichtbarmachung im Film bedeutet das, dass ihre Verfahren vielfältig sind. Auf gleiche Weise wie der Kapitalismus entlang verschiedener Bereiche und mittels zahlreicher Dispositive im alltäglichen Leben des Menschen prozessiert, so unterschiedlich sind die Verfahren der filmischen Auseinandersetzung mit ihnen. Sichtbarmachung bedeutet dabei immer schon mehr als eine bloße bildlich-visuelle Darstellung. Wahrnehmungen des Kapitalismus produzieren die Filme nämlich auch dann, wenn die oberflächliche Darstellung nicht darauf schließen lässt. Wie zu Beginn dieser Arbeit jedoch bereits festgehalten wurde, kann und muss es sich bei den zurückliegenden Untersuchungen, den ›Plateaus‹ kapitalistischer Sichtbarkeit im Film, um vorläufige Ergebnisse handeln.

In seinem kurzen Essay »Beim Verlassen des Kinos« schreibt Roland Barthes über einen Abend eben dort: »Das Subjekt, das hier spricht, muß eines zugeben: es *verläßt* gern einen Kinosaal. Auf die beleuchtete und ein wenig leere Straße hinaustretend [...], geht es schweigend dahin [...], leicht benommen, unbeholfen, fröstelnd, kurzum, schlaftrunken«⁶. Was er in dieser ›Wunschmaschine‹ zuvor erlebt hat, sei eine »kinematographische Hypnose« und eine »filmische Verblüffung«⁷ gewesen. Und obwohl er das Kino gern verlässt, sucht er diesen Ort mit seinen dort spielenden Filmen, die voll von Ideologie und Imagination sind, trotzdem immer wieder auf. Denn der Film, das Medium der Imagination, besitzt die Fähigkeit, sein Publikum auf einzigartige Weise direkt zu adressieren.⁸ Im Rückblick auf die Lektüren in dieser Arbeit zur Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film kann an diesem Punkt entsprechend festgehalten werden, dass man das Kino mit all seinen Geschichten über die Wirkungen und Machteffekte dieses alternativlosen Systems ›gerne‹ verlässt. Aber dieses Verlassen ist, wie auch bei Barthes, nur vorläufig. Recht bald wird man wieder zu den Filmen und ihren Erzählungen zurückkehren, um zu sehen, worauf sie einen dieses Mal stoßen, was sie sichtbar machen und auf welche Weise. Das es dabei sehr sicher auch um den Kapitalismus gehen wird, ist dann doch wiederum eine Endbilanz zum Schluss.

6 Barthes, »Beim Verlassen des Kinos«, S. 376; Herv. i. O.

7 Ebd., S. 378.

8 Vgl. ebd., S. 379.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form«. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Band 11. Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 9–33.
- Adorno, Theodor W.: »Veblens Angriff auf die Kultur«. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Band 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 72–96.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. [= Adorno, *Gesammelte Schriften, Band 3*] Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?* Berlin/Zürich: Diaphanes 2008.
- Aristoteles: *Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband: Bücher I(A)–IV(Δ)*. Hg. und übersetzt von Hans Günter Zekl. Hamburg: Felix Meiner 1987.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Aronowitz, Stanley: »Film – The Art Form of Late Capitalism«. In: *Social Text*, 1, 1 (1979), S. 110–129.
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München: C.H.Beck 2010.
- Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich: »Einleitung«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 11–20.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3. überarbeitete Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.
- Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1998.
- Balke, Friedrich; Siegert, Bernhard; Vogl, Joseph (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte. Band 12. Mimesis*. Paderborn: Fink 2012.
- Balke, Friedrich: »Sichtbarmachung«. In: Bartz, Christina (u.a.) (Hg.): *Handbuch der Medialogie. Signaturen des Medialen*. München: Fink 2012, S. 253–264.
- Balke, Friedrich: »Theorie des Dokumentar- und Essayfilms«. In: Groß, Bernhard; Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer 2017, S. 1–18,

- <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09514-7_10-1.pdf>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Barks, Carl: »The Secret of Atlantis«. In: Barks, Carl: *Walt Disney's Uncle Scrooge: »Only a Poor Old Man«*. Hg. von Gary Groth. Seattle: Fantagraphics Books 2012, S. 147–178.
- Barthes, Roland: »Beim Verlassen des Kinos«. In: Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 376–380.
- Bataille, Georges: »Der Begriff der Verausgabung«. In: Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Hg. von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 2001, S. 7–31.
- Bataille, Georges: »Der verformte Teil«. In: Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Hg. von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz 2001, S. 33–234.
- Baudry, Jean-Louis: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«. In: Engell, Lorenz (u.a.) (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 381–404.
- Baumgärtel, Tilman: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin: b_books 1998.
- Bazin, André: »Ontologie des photographischen Bildes«. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33–42.
- Bazzicalupo, Laura: »Die Gespenster der Bioökonomie und das Phantasma der Krise«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«. Bios zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*. Bielefeld: transcript 2013, S. 53–67.
- Becker, Jörg: »In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 73–93.
- Becker, Jörg: »Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 55–60.
- Bégout, Bruce: *Motel. Ort ohne Eigenschaften*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2013.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung«. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band I/2. Abhandlungen*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 471–508.
- Benjamin, Walter: »Kapitalismus als Religion.« In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band VI. Fragmente. Autobiographische Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 100–103.
- Bergemann, Ulrike; Seier, Andrea: »Klasse – Einleitung in den Schwerpunkt«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10, 2 (2018), S. 10–21.
- Bergfleth, Gerd: *Theorie der Verschwendung. Einführung in Georges Batailles Antiökonomie*. München: Matthes & Seitz 1985.
- Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press 2011.
- Bippus, Elke; Huber, Jörg; Nigro, Roberto: »Vorwort«. In: Bippus, Elke; Huber, Jörg; Nigro, Roberto (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Zürich: Edition Voldemeer 2012, S. 7–12.
- Blaschke, Bernd: »Markt-Zeit und Markt-Räume in Börsenromanen 1900/2000. Emile Zola, Paul Erdman und Don DeLillo«. In: Langenohl, Andreas; Schmidt-Beck, Kers-

- tin (Hg.): *Die Markt-Zeit der Finanzwirtschaft. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimensionen*. Marburg: Metropolis 2007, S. 261–291.
- Blümlinger, Christa: »Slowly Forming a Thought While Working on Images«: In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 163–175.
- Blümlinger, Christa: »An Archeologist of the Present«. In: *e-flux journal*, 59 (2014), S. 1–7.
- Blum, Philipp: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch »queeren« Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017.
- Blumenthal-Barby, Martin: *Der asymmetrische Blick. Film und Überwachung*. Paderborn: Fink 2016.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Boesenberg, Eva: »Männlichkeit als Kapital. Geld und Geschlecht in der US-Amerikanischen Kultur«. In: Wrede, Birgitta (Hg.): *Geld und Geschlecht. Tabus, Paradoxien, Ideologien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2003, S. 32–45.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 1999.
- Bourdieu, Pierre: »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«. In: Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA 2005, S. 49–80.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 2005.
- Borsò, Vittoria: »Biopolitik, Bioökonomie, Bio-Poetik im Zeichen der Krisis. Über die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften««. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«*. Biòs zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013, S. 1–35.
- Bottomore, Stephen: »The Panicking Audience?: Early cinema and the »train effect««. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19, 2 (1999), S. 177–216.
- Brandes, Kerstin: »Visuelle Migrationen – Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen«. In: *FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 51 (2011), S. 5–11.
- Braudel, Fernand: *Die Dynamik des Kapitalismus*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.
- Braun, Christina von: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau 2012.
- Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment«. In: Brecht, Bertolt: *Werke. Schriften I. Schriften 1914-1933*. Hg. von Werner Hecht (u.a.). Berlin/Frankfurt a.M./Weimar: Aufbau-Verlag und Suhrkamp 1992, S. 448–514.
- Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas: »Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–40.
- Bröckling, Ulrich: »Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 131–167.

- Bröckling, Ulrich: »Diktat des Komparativs. Zur Anthropologie des ›unternehmerischen Selbst‹«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 157–173.
- Bröckling, Ulrich; Horn, Eva: »Einleitung«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 7–16.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Bublitz, Hannelore: »Macht«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 273–277.
- Buck-Morss, Susan: »Envisioning Capital: Political Economy on Display«. In: Cooke, Lynne; Wollen, Peter (Hg.): *Visual Display. Culture Beyond Appearances*. New York: The New York Press 1995, S. 110–141.
- Budzinski, Oliver; Jasper, Jörg; Michler, Albrecht F.: »Stichwort: Inflation«. In: *Gabler Wirtschaftslexikon*, <<http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/1103/inflation-v11.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Bührmann, Andrea D.; Schneider, Werner: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. 2. unveränderte Auflage. Bielefeld: transcript 2012.
- Burke, Peter: *Die Geschichte der Annales. Die Entstehung der neuen Geschichtsschreibung*. Berlin: Wagenbach 2004.
- Burns, Robert: »A Red, Red Rose«. In: Hogg, James; Motherwell, William (Hg.): *The Works of Robert Burns. Vol. II*. Glasgow: Fullerton 1836, S. 274–277.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London/New York: Routledge 1990.
- Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ›Sex‹*. London/New York: Routledge 1993.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Chihaia, Matei: »Nicht-Orte«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 188–195.
- Clough, Patricia T.: »The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies«. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 206–225.
- Contzen, Eva von: »Grenzfälle des Erzählens: Die Liste als einfache Form«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 221–239.
- Conze, Werner: »Arbeit«. In: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1, A-D*. Stuttgart: Klett-Cotta 1972, S. 154–215.
- Cooper, Melinda: *Life as Surplus. Biotechnology and Capitalism in the Neoliberal Era*. Seattle: University of Washington Press 2008.
- Crary, Jonathan: *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London/New York: Verso 2014.
- Cuntz, Michael; Krause, Marcus: »(Hyper-)Normalisierung«. In: Bartz, Christina (u.a.) (Hg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Fink 2012, S. 192–202.

- Dalman-Eken, Sibel; Klein, Anne; Tamayo Korte, Miguel; Waldschmidt, Anne: »Diskurs im Alltag – Alltag im Diskurs: Ein Beitrag zu einer empirisch begründeten Methodologie sozialwissenschaftlicher Diskursforschung«. In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 8, 2 (2007), Art. 15, <www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/251/554>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat 1996.
- Degele, Nina: »Arbeit konstruiert Geschlecht. Reflexionen zu einem Schlüsselthema der Geschlechterforschung«. In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung*, 11, 16 (2005), S. 13–40.
- Degele, Nina; Winker, Gabriele: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheit*. Bielefeld: transcript 2010.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Deleuze, Gilles: »Was ist ein Dispositiv?«. In: Ewald, François; Waldenfelds, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 153–162.
- Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: »Programmatische Bilanz für Wunschmaschinen«. In: Engell, Lorenz (u.a.) (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 421–425.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 2005.
- DeLillo, Don: *Cosmopolis*. London: Picador 2004.
- Demirovic, Alex: »Das Wahr-Sagen des Marxismus: Foucault und Marx«. In: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 38, 2 (2008), S. 179–201.
- Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München: Fink 1993.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Distelmeyer, Jan: *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin: Bertz + Fischer 2012.
- Distelmeyer, Jan: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin: Bertz + Fischer 2013.
- Doppler, Bernhard: »Seltsame Heilige: Religiosität und Pornographie in Werner Schwabs *Die Präsidentinnen* und Ulrich Seidls *Hundstage*«. In: Ruthner, Clemens; Whiting, Raleigh (Hg.): *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*. New York (u.a.): Peter Lang 2011, S. 431–441.
- Druxes, Helga: »Female Body Traffic in Ulrich Seidl's *Import/Export* and Ursula Biemann's *Remote Sensing* and *Europlex*«. In: *seminar*, 47, 4 (2011), S. 499–519.
- Durand, Cédric: *Fictitious Capital. How Finance is Appropriating Our Future*. London/New York: Verso 2017.

- Ebeling, Knut: »Archiv«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 221–223.
- Eder, Jens: »Bilder der Finanzkrise. Interventionen des Dokumentarfilms«. In: *Montage AV*, 23, 2 (2014), S. 35–58.
- Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2004.
- 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.
- Eisenstein, Sergej M.: »Notate zu einer Verfilmung des Marxschen »Kapital««. In: Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 3*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. Hamburg: Hanser 1975, S. 289–311.
- Eisenstein, Sergej: »Jenseits der Einstellung«. In: Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam 1991, S. 72–89.
- Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik 2002.
- Elsaesser, Thomas: »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 11–40.
- Elsaesser, Thomas: »Marathon Man. The Stubborn Persistence of Alexander Kluge, German Cinema's Polymathic Master Strategist«. In: *Film Comment*, 44, 3 (2008), S. 52–64.
- Elsaesser, Thomas: »The Stubborn Persistence of Alexander Kluge«. In: Forrest, Tara (Hg.): *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, S. 22–29.
- Engels, Friedrich: »Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen«. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: *MEW. Band 2*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED Berlin: Dietz 1957, S. 225–506.
- Engels, Friedrich; Marx, Karl: »Manifest der Kommunistischen Partei«. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: *MEW. Band 4*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz 1977, S. 459–493.
- Ernst, Tanja; Losada, Ana María Isidoro: »Nord-Süd-Beziehungen: Globale Ungleichheit im Wandel?«. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 10 (2010), S. 10–15.
- Estevez, Naira: »Hä, was heißt denn Gendersternchen? Unser Glossar gegen die Panik von Wörtern. Diesmal: Gendersternchen«. In: <<https://missy-magazine.de/blog/2019/01/31/hae-was-heisst-denn-gendersternchen/>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Ewald, François: »Einleitung. Foucault – Ein vagabundierendes Denken«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 7–20.
- Farocki, Harun: *Rote Berta Geht Ohne Liebe Wandern*. Köln: StrzeleckiBooks 2009.

- Farocki, Harun: »Nicht ohne Risiko«. In: <www.harunfarocki.de/de/filme/2000er/2004/nicht-ohne-risiko.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Farocki, Harun: »Über »GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN«. In: <www.harunfarocki.de/de/filme/1970er/1974/ueber-gelegenheitsarbeit-einer-sklavin.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Washington/Winchester: Zero Books 2009.
- Fisher, Mark: *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Washington/Winchester: Zero Books 2014.
- Forschungsnetzwerk BTWH (Hg.): *Hans Richters Rhythmus 21. Schlüsselfilm der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Foster, Stephen C. (Hg.): *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.): MIT Press 1998.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Foucault, Michel: »Das Abendland und die Wahrheit des Sexes«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 96–103.
- Foucault, Michel: »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 118–175.
- Foucault, Michel: »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin. Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 75–95.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?« In: Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 7–31.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.: Fischer 2001.
- Foucault, Michel: »Vorlesung vom 7. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 13–14.
- Foucault, Michel: »Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 37–57.
- Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 391–429.
- Foucault, Michel: »Die analytische Philosophie der Politik«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976–1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 675–695.

- Foucault, Michel: »Die grauen Morgen der Toleranz«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 354–356.
- Foucault, Michel: »Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 298–309.
- Foucault, Michel: »Fragen an Michel Foucault zur Geographie (Gespräch)«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 38–54.
- Foucault, Michel: »Methodologie zur Erkenntnis der Welt: Wie man sich vom Marxismus befreien kann (Gespräch)«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 748–775.
- Foucault, Michel: »Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 231–250.
- Foucault, Michel: »Subjekt und Macht«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 269–294.
- Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980-1988*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 931–942.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: transcript 2010.
- Frank, Michael C.: »Chronotopoi«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 160–169.
- Freud, Sigmund: (1926) »Die Frage der Laienanalyse. Unterredung mit einem Unparteiischen«. In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Ergänzungsband. Schriften zur Behandlungstechnik*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 275–341.
- Freud, Sigmund: »Fetischismus«. In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewussten*. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 383–388.
- Fülberth, Georg: *G Strich – Kleine Geschichte des Kapitalismus*. 5. überarbeitete und erweiterte Auflage. Köln: PapyRossa 2015.
- Fumagalli, Andrea; Mezzadra, Sandro (Hg.): *Die Krise denken. Finanzmarkt, soziale Kämpfe und neue politische Szenarien*. Münster: Unrast 2010.
- Gamper, Michael; Hühn, Helmut: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn 2014.
- Garber, Peter M.: *Famous First Bubbles. The Fundamentals of Early Manias*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 2000.
- Gehr, Herbert; Hofacker, Marion von (Hg.): *Hans Richter. Malerei und Film*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filminstitut 1989.

- Gnossa, Tanja: *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*. Bielefeld: transcript 2018.
- Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2008.
- Goddard, Michael; Halligan, Benjamin: »Cinema, the Post-Fordist Worker, and Immaterial Labor: From Post-Hollywood to the European Art Film«. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53, 1 (2012), S. 172–189.
- Gotto, Lisa: »Beweglich werden. Wie das Smartphone die Bilder zum Laufen bringt.« In: Ruf, Oliver (Hg.): *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*. Bielefeld: transcript 2018, S. 227–242.
- Gould-Wartofsky, Michael A.: *The Occupiers. The Making of the 99 Percent Movement*. New York/Oxford: Oxford University Press 2015.
- Graefe, Stefanie: »Formatierte Gefühle – erschöpfte Subjekte«. In: Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Nachrichten aus den Innenwelten des Kapitalismus. Zur Transformation moderner Subjektivität*. Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 139–154.
- Graham-Brown, Sarah: *Images of Women. The Potrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. New York: Columbia University Press 1988.
- Graw, Isabelle: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: Dumont 2008.
- Greco, Monica: »Homo Vacuus. Aleyithymie und das neoliberale Gebot des Selbstseins«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 265–285.
- Green, Jesse: »Paris has burned«. In: *The New York Times*, 18.04.1993, <<https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Gregor, Felix T.: »Blüten. Vier Skizzen zu einer negativen Medientheorie des Falschgeldes«. In: Ellenbürger, Judith; Gregor, Felix T. (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*. Paderborn: Fink 2019, S. 239–251.
- Gregor, Felix T.: »Nachrichten für die krisenhafte Gegenwart?! – Sergej Eisensteins gescheitertes Filmprojekt *Das Kapital*«. In: Bartl, Andrea (u.a.) (Hg.): *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*. Paderborn: Fink 2019, S. 139–161.
- Greif, Mark: *Against Everything. On Dishonest Times*. London/New York: Verso 2016.
- Gremliza, Hermann L. (Hg.): *No way out? 14 Versuche, die gegenwärtige Finanz- und Wirtschaftskrise zu verstehen*. Hamburg: KVV konkret 2012.
- Grisseemann, Stefan: *Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*. Wien: Sonderzahl 2013.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München: Hanser 1996.
- 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.
- Guattari, Félix: »Die Kinowunschmaschinen«. In: Guattari, Félix: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*. Hg. von Helmut Drexler (u.a.). Berlin: b_books 2011, S. 131–145.

- 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.
- Gunning, Tom: »The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«. In: Baker, Adam; Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing 1992, S. 56–62.
- Gunning, Tom: »Das Kino der Attraktionen: Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«. In: *Meteor. Texte zum Laufbild*, 4 (1996), S. 25–34.
- Habermas, Jürgen: »Zwischen Erotismus und allgemeiner Ökonomie: Bataille«. In: Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 248–278.
- Hall, Stuart: »Encoding/decoding«. In: Hall, Stuart (u.a.) (Hg.): *Culture, Media, Language*. London: Routledge 1992, S. 128–138.
- Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Hanke, Steve: »Iran's Rial is in a Death Spiral, again«. In: *Forbes*, <<https://www.forbes.com/sites/stevehanke/2018/07/29/irans-rial-is-in-a-death-spiral-again/#3369dcf43e59>>, aufgerufen am 24.08.2020.
- Hansen, Hendrik: »Das Ideal des Neuen Menschen im Kapitalismus«. In: Kauffmann, Clemens; Sigwart, Hans-Jörg (Hg.): *Biopolitik im liberalen Staat*. Baden-Baden: Nomos 2011, S. 83–97.
- Harcourt, Bernard E.; Mitchell, W. J. T.; Taussig, Michael: *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*. Chicago: Chicago University Press 2013.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2003.
- Haun, Maria: »Schwere Körper«. In: Filter, Dagmar; Reich, Jana (Hg.): »Bei mir bist du schön ...« *Kritische Reflexionen über Konzepte von Schönheit und Körperlichkeit*. Freiburg: Centaurus 2012, S. 259–283.
- Heath, Stephen: »Notes on suture«. In: *Screen*, 18, 4 (1978), S. 48–76.
- Heinrich, Michael: »Fetischismus«. In: Schweikard, David P.; Quante, Michael (Hg.): *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 178–180.
- Herrmann, Goetz: *Reflexive Sicherheit, Freiheit und Grenzmanagement in der Europäischen Union. Die Reterritorialisierung emergenter Bedrohungsgefüge*. Wiesbaden: Springer 2018.
- Hickethier, Knut: »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«. In: *Montage AV*, 4, 1 (1995), S. 63–83.
- Hilger, Marie-Elisabeth; Hölscher, Lucian: »Kapital, Kapitalist, Kapitalismus«. In: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band 3. Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 399–454.
- Hinrichsen, Jens: »Im Zwischenreich«. In: *Filmzentrale*, <www.filmzentrale.com/essays/gespenstertrilogiejh.htm>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Hirsch, Joachim; Roth, Roland: *Das neue Gesicht des Kapitalismus. Vom Fordismus zum Postfordismus*. Hamburg: VSA 1986.

- Hörisch, Jochen: »Der mephistophelische Kapitalismus«. In: Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 127–139.
- Hörisch, Jochen: »Geld – Ein Handbuchartikel«. In: Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 108–118.
- Hofacker, Marion von: »Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927–1941«. In: Foster, Stephen C. (Hg.): *Hans Richter. Activism, Modernism, and the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 1998, S. 122–159.
- Illouz, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Verso 1991.
- Jameson, Fredric: »Future City«. In: *New Left Review*, 21 (2003), S. 65–79.
- Jameson, Fredric: »Marx and Montage«. In: *New Left Review*, 58 (2009), S. 109–117.
- Jameson, Fredric: *Representing Capital. A Reading of Volume One*. London/New York: Verso 2011.
- Kammerer, Dietmar: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Kammerer, Dietmar; Waitz, Thomas (Hg.): *Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 13. Überwachung und Kontrolle*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2015.
- Kanigel, Robert: *The One Best Way. Frederick Winslow Taylor and the Enigma of Efficiency*. Cambridge (Mass.): MIT Press 2005.
- Kavka, Misha: »A Matter of Feeling. Mediated Affect in Reality Television«. In: Ouellette, Laurie (Hg.): *A Companion to Reality Television*. Malden: Wiley Blackwell 2014, S. 459–477.
- Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: »Musikvideo«. In: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 173–177.
- Keller, Reiner: *Michel Foucault*. Konstanz: UVK 2008.
- Kiefner, Viola: »Analogien in Malerei und Filmbild«. In: Gehr, Herbert; Hofacker, Marion von (Hg.): *Hans Richter. Malerei und Film*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filminstitut 1989, S. 44–103.
- Kinkle, Jeff; Toscano, Alberto: »Filming the Crisis. A Survey. Jeff Kinkle and Alberto Toscano analyze Films about Financial Meltdown«. In: *Film Quarterly*, 65, 1 (2011), S. 39–51.
- Kirsten, Guido: »Fiktionale Authentizität und die Unterklausel im Zuschauervertrag. Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers *Klassenfahrt*«. In: Ebbrecht, Tobias; Schick, Thomas (Hg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 105–120.
- Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren 2013.
- Kirsten, Guido; Tedjasukmana, Chris; Zutavern, Julia: »Editorial«. In: *Montage AV*, 23, 2 (2014), S. 4–11.
- Klein, Naomi: *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. Toronto: Knopf Canada 2007.

- Klein, Wolfgang: »Dekadent/Dekadenz«. In: Barck, Karlheinz (u.a.) (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent – Grotesk*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 1–40.
- Klippel, Heike: »Organisierte Zeit. JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, Zeit und Hausarbeit«. In: Liptay, Fabienne; Tröhler, Margrit (Hg.): *Film-Konzepte 47. Chantal Akerman*. München: edition text + kritik 2017, S. 27–40.
- Klonk, Charlotte: »Ikonen. Was ist das kollektive Bildgedächtnis?«. In: Kaube, Jürgen; Laakmann, Jörn (Hg.): *Das Lexikon der offenen Fragen*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 101.
- Kluge, Alexander: »Die realistische Methode und das sog. »Filmische««. In: Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 201–211.
- Kluge, Alexander: *Geschichten vom Kino*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Kluge, Alexander: *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein – Das Kapital*. [=Booklet zur DVD] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Kluge, Alexander; Stollmann, Rainer: *Ferngespräche. Über Eisenstein, Marx, das Kapital, die Liebe und die Macht der zärtlichen Kraft*. Berlin: vorwerk 8 2016.
- Kluge, Alexander: »Der Mehrwert und seine Bilder«. In: <<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/negt/film/2117/transcript>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Koch, Gertrud: »Undercurrents of Capital: An Interview with Alexander Kluge«. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 85, 4 (2010), S. 359–367.
- Kocka, Jürgen: *Geschichte des Kapitalismus*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013.
- Koebner, Thomas; Meder, Thomas: »Vorrede«. In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2005, S. 9–13.
- Koller, Edeltraud; Schrödl, Barbara; Schwantner, Anita: »Einleitung«. In: Koller, Edeltraud; Schrödl, Barbara; Schwantner, Anita (Hg.): *Exzess. Vom Überschuss in Religion, Kunst und Philosophie*. Bielefeld: transcript 2009, S. 7–10.
- Koutsourakis, Angelos: »Brecht Today: Interview with Alexander Kluge«. In: *Film-Philosophy*, 15, 1 (2011), S. 220–228.
- Kracauer, Siegfried: *Werke. Band 3. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Kracauer, Siegfried: »Die Angestellten«. In: Kracauer, Siegfried: *Werke. Band 1. Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 211–310.
- Krah, Hans; Wünsch, Marianne: »Phantastisch/Phantastik«. In: Barck, Karlheinz (u.a.) (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien – Populär*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 798–814.
- Krempf, Sophie-Thérèse: *Paradoxien der Arbeit. Oder: Sinn und Zweck des Subjekts im Kapitalismus*. Bielefeld: transcript 2011.
- Krugman, Paul: *Die neue Weltwirtschaftskrise*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2009.
- Künzel, Christine: »[D]ie dunkle Schlange des lügnerischen Papiergelds: Anmerkungen zur Ästhetik und Rhetorik von Papiernoten in der großen Inflation (1918–1923)«. In: Ellenbürger, Judith; Gregor, Felix T. (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*. Paderborn: Fink 2019, S. 79–94.

- Kunkel, Benjamin: *Utopia or Bust. A Guide to the Present Crisis*. London/New York: Verso 2014.
- Lamp, Florian: »Die Wirklichkeit, nur stilisiert«. *Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt: Buchner 2009.
- 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.
- Lazzarato, Maurizio: »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«. In: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag 1998, S. 39–52.
- Lazzarato, Maurizio: »Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion«. In: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. Berlin: ID-Verlag 1998, S. 53–65.
- Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin: b_books 2002.
- Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life*. London/New York: Verso 2014.
- Lenz, Felix: *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München: Fink 2008.
- Lindemann, Uwe: *Das Warenhaus. Schauplatz der Moderne*. Köln: Böhlau 2015.
- Lindner, Burkhardt: »Der 11.9.2001 oder Kapitalismus als Religion«. In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript 2003, S. 196–221.
- Link, Jürgen: »Dispositiv und Interdiskurs. Mit Überlegungen zum Dreieck Foucault – Bourdieu – Luhmann«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf (Hg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 219–238.
- Link, Jürgen: »Dispositiv«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 237–242.
- Liptay, Fabienne: »Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung.« In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2005, S. 108–134.
- Lochmaier, Lothar: »Algotrading: Wie selbstzerstörerisch ist der automatisierte Computerhandel?«. In: <<https://www.heise.de/tp/features/Algotrading-Wie-selbst-zerstorerisch-ist-der-automatisierte-Computerhandel-3387153.html>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Lotman, Jurij M.: »Über die Semiosphäre«. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 12, 4 (1990), S. 287–305.
- Luhmann, Niklas: »Die Wirtschaft der Gesellschaft als autopoietisches System«. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 13, 4 (1984), S. 308–327.
- Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Lyotard, Jean-François: »Ob man ohne Körper denken kann«. In: Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2014, S. 19–35.

- Maassen, Sabine: »Bio-ästhetische Gouvernamentalität – Schönheitschirurgie als Biopolitik«. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*. Bielefeld: transcript 2008, S. 99–118.
- Macho, Thomas: »Zivilisierung der Vampire? Zum Gestaltwandel der Blutsauger«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 11, 2 (2017), S. 15–24.
- Mahler, Andreas: »Topologie«. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 17–29.
- Maltby, Richard; Stokes, Melvyn (Hg.): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: BFI 1999.
- Marazzi, Christian: *Sozialismus des Kapitals*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2010.
- Marazzi, Christian: *Verbranntes Geld*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2011.
- Marazzi, Christian: »Bioökonomie und Biokapitalismus«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«*. *Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*. Bielefeld: transcript 2013, S. 39–51.
- Marks, Laura U.: *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 2015.
- Martin, Emily: »Flexible Körper. Wissenschaft und Industrie im Zeitalter des flexiblen Kapitalismus«. In: Duden, Barbara; Noeres, Dorothee (Hg.): *Auf den Spuren des Körpers in einer technogenen Welt*. Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 32–54.
- Martin, Joel (Hg.): *Screening the Sacred. Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. London/New York: Routledge 1995.
- Martyn, David: »Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 203–220.
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Buch 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. [= MEW 23] Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz 1962.
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band. Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*. [=MEW 25] Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin: Dietz 1964.
- McNally, David: *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Boston/Leiden: Brill 2011.
- Meissner, Miriam: *Narrating the Global Financial Crisis. Urban Imaginaries and the Politics of Myth*. Cham: Palgrave Macmillan 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter 1966.
- Mersch, Dieter: »Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata«. In: Bippus, Elke; Huber, Jörg; Nigro, Roberto (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Zürich: Edition Voldemeer 2012, S. 25–37.
- Möllers, Christoph: »Sektion 2: Formalisierung und Form. Einführung«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 173–180.
- Moore, Jason W.: *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London/New York: Verso 2015.
- Münch, Richard: *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*. Berlin: Suhrkamp 2011.

- Münch, Richard: »Die Geisteswissenschaften im Sog des akademischen Kapitalismus«. In: *LIFIS Online*, <http://leibniz-institut.de/archiv/muench_10.09.09.pdf>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: *Screen*, 16, 3 (1975), S. 6–18.
- Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity*. London: BFI 1996.
- Mundhenke, Florian: »Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl«. In: *Austrian Studies*, 19 (2011), S. 113–125.
- Nessel, Sabine: »Gespenster des Spätkapitalismus in Christian Petzolds Film YELLA«. In: Frölich, Margrit; Hüser, Rembert (Hg.): *Geld und Kino*. Marburg: Schüren 2011, S. 203–216.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe. Band 4. Also sprach Zarathustra*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1980.
- 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.
- North, Michael; Ormrod, David: *Art Markets in Europe, 1400–1800*. New York: Routledge 2016.
- Ohne Verfasser: »Serious«. In: Pfeifer, Wolfgang (u.a.) (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/serios>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005.
- Oudart, Jean-Pierre: »Cinema and suture«. In: *Screen*, 18, 4 (1978), S. 35–47.
- Paech, Joachim: »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«. In: *Medienwissenschaft*, 4 (1997), S. 400–420.
- Pantenburg, Volker: »Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text«. In: Gansheimer, Susanne (u.a.) (Hg.): *Harun Farocki. Nachdruck. Texte*. Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 13–41.
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript 2006.
- Pantenburg, Volker: »Arbeiter verlassen die Fabrik. Zu Harun Farockis Film«. In: <www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/fruehes-kino/farocki-arbeiter-verlassen-die-fabrik/>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Parvulescu, Anca: »Import/Export: Housework in an International Frame«. In: *PMLA*, 127, 4 (2012), S. 845–862.
- Pfaller, Robert: »Der Exzess des Spiels als Begründer der Kultur. Georges Bataille liest Johan Huizinga«. In: Fuchs, Mathias; Strouhal, Ernst (Hg.): *Das Spiel und seine Grenzen. Passagen des Spiels II*. Wien: Springer 2010, S. 9–30.
- Pillen, Angelika: »G.W.F. Hegel und Karl Marx«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 169–172.
- Platon: *Sämtliche Dialoge. Band V. Der Staat*. Hg. von Otto Apelt. Hamburg: Felix Meiner 1988.

- Pongratz, Hans J.; Voß, G. Günter: »Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?« In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 127–156.
- Pressler, Florian: *Der lange Schatten der großen Depression. Geschichte der Weltwirtschaftskrise in den 1930er-Jahren*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013.
- Probyn, Elspeth: »Writing Shame«. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 71–90.
- Rabinbach, Anson: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books 1990.
- Rajan, Kaushik Sunder: *Biokapitalismus. Werte im postgenomischen Zeitalter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Rascaroli, Laura: »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments«. In: *Framework*, 49, 2 (2008), S. 24–47.
- Razmi, Anahita: »Iranian Beauty«. In: <www.anahitarazmi.de/Iranian-Beauty>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Reichert, Ramón: »Das persönliche Verhältnis zur Arbeit. Zum Subjektbegriff im »Postfordismus««. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 175–192.
- Reichert, Ramón: *Das Wissen der Börse. Medien und Praktiken des Finanzmarktes*. Bielefeld: transcript 2009.
- Reichert, Ramón (Hg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld: transcript 2014.
- Reinecke, Stefan: »Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 261–268.
- Reiter, Otto: »Österreich: Ulrich Seidl«. In: Kull, Volker; Teissl, Verena (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*. Marburg: Schüren 2006, S. 256–265.
- Richter, Gerhard: »Miniatures. Harun Farocki and the Cinematic Non-Event«. In: *Journal of Visual Culture*, 3, 3 (2004), S. 367–371.
- Richter, Gerhard: *Die Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium*. München: Fink 2005.
- Richter, Hans: »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms«. In: Blümlinger, Christa; Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl 1992, S. 195–198.
- Ribstein, Larry E.: »Imagining Wall Street«. In: *Virginia Law & Business Review*, 1, 2 (2006), S. 165–200.
- Robinson, Sara Libby: *Blood Will Tell. Vampires as Political Metaphors Before World War I*. Brighton: Academic Studies Press 2011.
- Rose, Nadine: »Subjekte der Macht bei Judith Butler und Michel Foucault. Machtvolle Diskurse, Subjektivierungen und Widerstand als Ausgangspunkt für eine rassistisch-kritische Perspektive in der Migrationsforschung«. In: Reuter, Julia; Mecheril, Paul (Hg.): *Schlüsselwerke der Migrationsforschung. Pionierstudien und Referenztheorien*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 323–342.

- Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986.
- Rosenbaum, Jonathan: »The Road Not Taken: Films by Harun Farocki«: In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 157–161.
- Rosenberg, Karen: »Immer wieder das gleiche Theater!« Sozialkritik und Selbstkritik in *LEBEN – BRD*«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 253–259.
- Roy, Arundhati: *Capitalism. A Ghost Story*. London/New York: Verso 2015.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. London: Penguin Books 2003.
- Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. 5. vollständig überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius 2012.
- Satrapi, Marjane: *Persepolis*. 2. Auflage. London: Vintage Books 2008.
- Schäfer, Ulrich: *Der Crash des Kapitalismus. Warum die entfesselte Marktwirtschaft scheiterte*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2009.
- Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript 2008.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Fink 2003.
- Schauerte, Eva: *Lebensführungen. Eine Medien- und Kulturgeschichte der Beratung*. Paderborn: Fink 2019.
- Schiller, Friedrich: »Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«. In: Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*. Hg. von Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 309–412.
- Schmid, Birgit: »Forscher am Lebendigen. Porträt von Ulrich Seidl«. In: *Filmbulletin*, 2, 3 (2003), S. 46–52.
- Schmidt, Oliver: »Zum Teufel mit den Kohlen«. Geldmärchen-Filme im US-amerikanischen Kino der 1980er und 1990er Jahre«. In: Ellenbürger, Judith; Gregor, Felix T. (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären*. Paderborn: Fink 2019, S. 61–78.
- Scholz, Leander: »Der doppelte Körper des Untertanen«. In: Schröter, Jens; Schwering, Gregor; Stäheli, Urs (Hg.): *Media Marx. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript 2006, S. 61–74.
- Schram, Sanford F.: *The Return of the Ordinary Capitalism. Neoliberalism, Precarity, Occupy*. New York/Oxford: Oxford University Press 2015.
- Schulte, Christian; Siebers, Winfried (Hg.): *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- 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.
- Schumpeter, Joseph A.: *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*. Basel/Tübingen: Francke 2005.
- Schuster, Jörg: »Rose«. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 301–304.

- Seeßlen, Georg: »Die Anti-Erzählmaschine«. In: *Der Freitag*, 24.07.2007, <<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-anti-erzahlmaschine>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Seier, Andrea: »Macht«. In: Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2001, S. 90–107.
- Seier, Andrea: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin: Lit Verlag 2007.
- Sennett, Richard: *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. London/New York: Norton 1998.
- Serughetti, Giorgia: »Macht und Sexualität. Überlegungen zur feministischen Debatte über die Prostitution«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst das Leben zu »bewirtschaften«*. Biös zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik. Bielefeld: transcript 2013, S. 151–168.
- 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.
- 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.
- 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.
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004.
- Sombart, Werner: *Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung*. Berlin: Wagenbach 1996.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archive«. In: *History and Theory*, 24, 3 (1985), S. 247–272.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«. In: Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago/Urbana: University of Illinois Press 1988, S. 271–313.
- Spoerhase, Carlos: »Der Plan. Über die literarische Form komplexer Systeme um 1800«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 181–202.
- Stäheli, Urs: »Der Verrat des Kapitalismus. Fiktionalisierungsprozesse und Finanzspekulation«. In: Epping-Jäger, Cornelia; Hahn, Thorsten; Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Freund, Feind & Verrat. Das politische Feld der Medien*. Köln: DuMont 2004, S. 238–251.
- Stäheli, Urs; Verdicchio, Dirk: »Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE«. In: *Montage AV*, 15, 1 (2006), S. 108–122.
- Stäheli, Urs: *Spektakuläre Spekulationen. Das Populäre der Ökonomie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Staiger, Janet: »Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood«. In: *Wide Angle*, 4, 3 (1980), S. 12–27.

- Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8 2011.
- Steil, Benn: *The Battle of Bretton Woods: John Maynard Keynes, Harry Dexter White, and the Making of a New World Order*, Princeton: Princeton University Press 2013.
- Stiegler, Bernd: *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*. Paderborn: Fink 2016.
- Stollfuß, Sven: *Cyborg-TV. Genetik und Kybernetik in Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer VS 2017.
- Streeck, Wolfgang: *Gekaufte Zeit. Die vertagte Krise des demokratischen Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Taylor, Frederick W.; Wallich, Adolf: *Die Betriebsleitung insbesondere der Werkstätten*. 3. überarbeitete Auflage. Berlin/Heidelberg/New York: Springer 2007.
- Tedjasukmana, Chris: »Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung«. In: *Montage AV*, 21, 2 (2012), S. 10–27.
- Tedjasukmana, Chris: *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Fink 2014.
- 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.
- Thompson, Kristin: »Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden«. In: *Montage AV*, 4, 1 (1995), S. 23–62.
- Tomkins, Silvan: »What are affects?«. In: Frank, Adam; Sedgwick, Eve Kosofsky (Hg.): *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Durham/London: Duke University Press 1995, S. 33–74.
- Tröhler, Margrit: »Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren«. In: Arburg, Hans-Georg von (u.a.) (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2008, S. 151–166.
- Türcke, Christoph: *Mehr! Philosophie des Geldes*. München: C.H. Beck 2015.
- Uecker, Matthias: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg: Schüren 2000.
- Vassilieva, Julia: »Capital and Co.: Kluge/Eisenstein/Marx«. In: <www.screeningthepast.com/2011/08/capital-and-co-klugeeisensteinmarx/>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.
- Veblen, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York: Modern Library 1934.
- Verdicchio, Dirk: »Heterogenität der Finanzökonomie. Zur Sexualität in Spielfilmen über die Börse.« In: *Rheinsprung* 11, 5 (2013), S. 63–77.
- Vivarelli, Vivetta: »Umkehr und Wiederkehr. Zarathustra in seinen Bildern«. In: Gerhardt, Volker (Hg.): *Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra*. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 323–350.
- Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes 2010.
- Vogl, Joseph: *Der Souveränitätseffekt*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2015.
- Voss, Christiane: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Fink 2013.

- Vossen, Ursula: »My Own Private Reality. Parallelwelten im Kopf und auf der Leinwand.« In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2005, S. 513–525.
- Wackwitz, Stephan: *Tokyo. Beim Näherkommen durch die Straße*. Zürich: Ammann 1994.
- Weber, Andreas: *Biokapital. Die Versöhnung von Ökonomie, Natur und Menschlichkeit*. Berlin: Berlin Verlag 2008.
- Weber, Max: »Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus«. In: Weber, Max: *Gesamtausgabe. Schriften und Reden. Band I/18. Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus. Schriften 1904-1920*. Hg. von Horst Baier (u.a.). Tübingen: Mohr Siebeck 2016, S. 101–492.
- Weber, Samuel: *Geld ist Zeit. Gedanken zu Kredit und Krise*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2009.
- Weigel, Sigrid: »Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topografie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften«. In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, 2, 2 (2002), S. 151–165.
- Werner, Gösta: »James Joyce and Sergej Eisenstein«. In: *James Joyce Quarterly*, 27, 3 (1990), S. 491–507.
- Wheatley, Catherine: »Europa, Europa«. In: *Sight & Sound*, 18, 10 (2008), S. 46–49.
- Wheatley, Catherine: »Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real«. In: Horeck, Tanya; Kendall, Tina (Hg.): *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 93–101.
- Wiesing, Lambert: *Luxus*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Wiesing, Lambert: »Luxus als Kritik der zweckrationalen Lebensform«. In: Bosch, Aida; Pfütze, Hermann (Hg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*. Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 455–471.
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press 1978.
- Wimmer, Mario: »Dispositiv«. In: Frietsch, Ute; Rogge, Jörg (Hg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript 2013, S. 123–128.
- Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Witte, Karsten: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Wittgenstein, Ludwig: »Tractatus logico-philosophicus«. In: Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe. Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 7–85.
- Wood, Ellen Meiksins: *The Origin of Capitalism. A Longer View*. London/New York: Verso 2017.
- Wrede, Birgitta (Hg.): *Geld und Geschlecht. Tabus, Paradoxien, Ideologien*. Wiesbaden: VS Verlag 2003.
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke 2017.
- Zittel, Claus: »Die Ordnung der Diskurse und das Chaos der Bilder. Bilder als blinde Flecken in Foucaults Diskursanalyse und in der Historiographie der Philosophie?«.

In: Eder, Franz X.; Kühschelm, Oliver; Linsboth, Christina (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 85–107.

Žižek, Slavoj: *Living in the End Times*. London/New York: Verso 2010.

Filmografie

10 VOR 11 (D 1988-2018, Alexander Kluge)
A TIME TO KILL (USA 1996, Joel Schumacher)
AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)
ANGSTE ESSEN SEELE AUF (BRD 1974, Rainer Werner Fassbinder)
ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (D 1995, Harun Farocki)
BAD BANKS (D 2018, Christian Schwochow)
BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walther Ruttmann)
CARNIVAL OF SOULS (USA 1962, Herk Harvey)
CHILDREN OF MEN (USA/GB 2006, Alfonso Cuarón)
DALLAS (USA 1978-1991)
DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (KONETS SANKT-PETERBURGA, UdSSR 1927, Vsevolod Pudovkin)
DER MANN MIT DER KAMERA (CHELOVEK S KINOAPPARATOM, UdSSR 1929, Dziga Vertov)
DER MENSCH IM DING (D 2008, Tom Tykwer)
DIE BEWERBUNG (D 1997, Harun Farocki)
DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)
DIE INNERE SICHERHEIT (D 2000, Christian Petzold)
DIE LETZTEN MÄNNER (A 1994, Ulrich Seidl)
DIE UMSCHULUNG (BRD 1994, Harun Farocki)
DIE SCHULUNG (BRD 1987, HARUN FAROCKI)
DIE SEELE DES GELDES (BRD 1987, Peter Krieg)
DONAUSPITAL – SMZ OST (A 2012, Nikolaus Geyrhalter)
DR. MABUSE, DER SPIELER (D 1922, Fritz Lang)
DYNASTY (USA 1981-1989)
EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER (D 1993, Harun Farocki)
GASTMAHL DER LIEBE (COMIZI D' AMORE, IT 1964, Pier Paolo Pasolini)
GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN (BRD 1973, Alexander Kluge)
GESPENSTER (D 2005, Christian Petzold)
GOLDFINER (GB 1964, Guy Hamilton)
HUNDSTAGE (A 2001, Ulrich Seidl)
IMPORT EXPORT (A 2007, Ulrich Seidl)

- INFLATION (D 1928, Hans Richter)
- INDECENT PROPOSAL (USA 1993, Adrian Lyne)
- IRANIAN BEAUTY (D 2013, Anahita Razmi)
- KAIRO (JP 2001, Kurosawa Kiyoshi)
- L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (F 1896, Auguste & Louis Lumière)
- LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON (FR 1895, Louis Lumière)
- LANDSCHAFT MIT KLASSISCHER INDUSTRIE (D 2008, Alexander Kluge)
- LEBEN – BRD (D 1990, Harun Farocki)
- LOFT (JP 2005, Kurosawa Kiyoshi)
- MARGIN CALL (USA 2011, J.C. Chandor)
- MASCHINENTRÄUME (BRD 1988, Peter Krieg)
- MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)
- NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL
(D 2008, Alexander Kluge)
- NEWS & STORIES (D 1988-2017, Alexander Kluge)
- NICHT OHNE RISIKO (D 2004, Harun Farocki)
- OFFSIDE (Iran 2006, Jafar Panahi)
- OKTOBER (Oktyabr, UdSSR 1928, Sergej Eisenstein)
- PARADIES: LIEBE (A 2012, Ulrich Seidl)
- PARADIES: GLAUBE (A 2012, Ulrich Seidl)
- PARADIES: HOFFNUNG (A 2013, Ulrich Seidl)
- PARIS IS BURNING (USA 1990, Jennie Livingston)
- PARIS, TEXAS (BRD/FR 1984, Wim Wenders)
- PERSEPOLIS (FR 2007, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi)
- PRETTY WOMAN (USA 1990, Garry Marshall)
- PRIME-TIME/SPÄTAUSGABE (D 1990-2008, Alexander Kluge)
- SHINJU: TEN NO AMIJIMA (JP 1969, Shinoda Masahiro)
- SOLL/IST. FLIESSBAND MIT NOCH VIELEN LEBENDEN (D 2008, Alexander Kluge)
- STREIK (STATSCHKA, UdSSR 1925, Sergej Eisenstein)
- THE PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY (GB 2012, Sophie Fiennes)
- TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)
- ÜBER »GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN« (BRD 1974, Harun Farocki)
- VATERS LAND (BRD 1986, Peter Krieg)
- WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)
- WALL STREET: MONEY NEVER SLEEPS (USA 2010, Oliver Stone)
- YELLA (D 2007, Christian Petzold)
- ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

Abbildungsverzeichnis

1 Auf der Suche nach dem Kapital: Hans Richter zum Kapitalismus zwischen Gesellschaftstypus und Wirtschaftsweise

Abbildung 1: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 2: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 3: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 4: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 5: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 6: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 7: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 8: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 9: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 10: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 11: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 12: Screenshot aus INFLATION (D 1928, Hans Richter)

Abbildung 13: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 14: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 15: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 16: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 17: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 18: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 19: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 20: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 21: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 22: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 23: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 24: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 25: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 26: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 27: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

Abbildung 28: Screenshot aus DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE (CH 1939, Hans Richter)

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

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

Abbildung 2: Screenshot aus NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL (D 2008, Alexander Kluge)

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

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

Abbildung 5: Screenshot aus DER MENSCH IM DING (D 2008, Tom Tykwer)

Abbildung 6: Screenshot aus DER MENSCH IM DING (D 2008, Tom Tykwer)

Abbildung 7: Screenshot aus DER MENSCH IM DING (D 2008, Tom Tykwer)

Abbildung 8: Screenshot aus DER MENSCH IM DING (D 2008, Tom Tykwer)

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

Abbildung 10: Screenshot aus NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL (D 2008, Alexander Kluge)

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

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

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

Abbildung 14: Screenshot aus LANDSCHAFT MIT KLASSISCHER INDUSTRIE (D 2008, Alexander Kluge)

Abbildung 15: Screenshot aus LANDSCHAFT MIT KLASSISCHER INDUSTRIE (D 2008, Alexander Kluge)

4 Körper & Subjekt: Performativität im flexiblen Kapitalismus (NICHT OHNE RISIKO, PARIS IS BURNING TOKYO SONATA, YELLA)

Abbildung 1: Screenshot aus TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

Abbildung 2: Screenshot aus TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

Abbildung 3: Screenshot aus YELLA (D 2007, Christian Petzold)

Abbildung 4: Screenshot aus NICHT OHNE RISIKO (D 2004, Harun Farocki)

Abbildung 5: Screenshot aus TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

Abbildung 6: Screenshot aus TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

Abbildung 7: Screenshot aus TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

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

Abbildung 1: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 2: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 3: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 4: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 5: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 6: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 7: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 8: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 9: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 10: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 11: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 12: Screenshot aus WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

Abbildung 13: Screenshot aus ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

Abbildung 14: Screenshot aus ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

Abbildung 15: Screenshot aus ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

Abbildung 16: Screenshot aus ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

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

Abbildung 18: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 19: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 20: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 21: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 22: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 23: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 24: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 25: Screenshot aus MASTER OF THE UNIVERSE (D 2013, Marc Bauder)

Abbildung 26: Screenshot aus ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

Abbildung 27: Screenshot aus ZEIT DER KANNIBALEN (D 2014, Johannes Naber)

6 Macht & Durchdringung: Transnationale Ökonomien (IMPORT EXPORT, LEBEN – BRD, PARADIES: LIEBE)

Abbildung 1: Screenshot aus IMPORT EXPORT (A 2007, Ulrich Seidl)

Abbildung 2: Screenshot aus IMPORT EXPORT (A 2007, Ulrich Seidl)

Abbildung 3: Screenshot aus IMPORT EXPORT (A 2007, Ulrich Seidl)

Abbildung 4: Screenshot aus IMPORT EXPORT (A 2007, Ulrich Seidl)

Abbildung 5: Screenshot aus LEBEN – BRD (D 1990, Harun Farocki)

Abbildung 6: Screenshot aus LEBEN – BRD (D 1990, Harun Farocki)

Abbildung 7: Screenshot aus LEBEN – BRD (D 1990, Harun Farocki)

Abbildung 8: Screenshot aus PARADIES: LIEBE (A 2012, Ulrich Seidl)

Abbildung 9: Screenshot aus PARADIES: LIEBE (A 2012, Ulrich Seidl)

Abbildung 10: Screenshot aus PARADIES: LIEBE (A 2012, Ulrich Seidl)

7 Krise & Exzess: Ästhetische Film- und Medienfiguren des Kapitalismus bei Anahita Razmi (IRANIAN BEAUTY)

Abbildung 1: Screenshot aus IRANIAN BEAUTY (D 2013, Anahita Razmi)

Abbildung 2: Screenshot aus AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)

Abbildung 3: Panel-Auszug aus Barks, Carl: »The Secret of Atlantis«. In: Barks, Carl: *Walt Disney's Uncle Scrooge: »Only a Poor Old Man«*. Hg. von Gary Groth. Seattle: Fantagraphics Books 2012, S. 147–178, hier S. 161

Abbildung 4: Screenshot aus IRANIAN BEAUTY (D 2013, Anahita Razmi)

Abbildung 5: Panel-Auszug aus Satrapi, Marjane: *Persepolis*. 2. Auflage. London: Vintage Books 2008, hier S. 75

Abbildung 6: Screenshot aus IRANIAN BEAUTY (D 2013, Anahita Razmi)

Abbildung 7: Screenshot aus AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes)

Danksagung

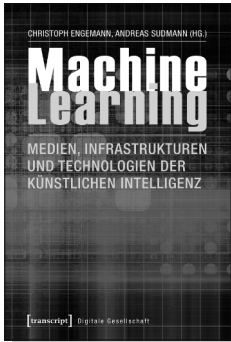
Die vorliegende Arbeit stellt die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationschrift dar, die im Dezember 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen wurde. Dass dieses Buch in seiner jetzigen Form erscheint, geht auch auf die Unterstützung zahlreicher Freund*innen und Kolleg*innen zurück, die mir während des Schreibens unablässig zur Seite standen. An erster Stelle möchte ich hierfür deshalb Prof. Dr. Brigitte Weingart danken, die das Projekt – sowie alle weiteren Vorschläge und Variationen, die ich für meine Arbeit in den vergangenen Jahren hatte – stets mit Neugierde, Offenheit und tatkräftigem Rat begleitet hat. Dazu gehörten nicht nur konstruktive Nachfragen, Kritiken und Hinweise, die ich in zahlreichen, intensiven Einzelgesprächen von ihr bekommen habe, sondern auch die vielfältigen Diskussionen in ihrem Kölner Doktorand*innenkolloquium. Bei Prof. Dr. Friedrich Balke möchte ich mich dafür bedanken, dass er sich nicht nur sofort bereiterklärt hat, die Zweitbetreuung meiner Arbeit zu übernehmen, sondern mich auch regelmäßig zu seinem eigenen Doktorand*innenkolloquium an die Ruhr-Universität Bochum eingeladen hat. Das Feedback, das ich dort von ihm und den anderen Teilnehmer*innen erhalten habe, hat wesentlich zur Schärfung der Argumente und Beispiele in meinen Analysen beigetragen.

Weitere hilfreiche Ideen, Überlegungen und Anregungen habe ich durch Vorträge und Gespräche während des alljährlichen »Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums (FFK)« bekommen. Über meine Doktorarbeit hinaus sind dort kollegiale und vor allem freundschaftliche Beziehungen entstanden, die ich heute nicht mehr missen möchte. Ich danke außerdem all meinen Kolleg*innen am *Institut für Medienkultur und Theater* der Universität zu Köln, am *Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft* der Universität Jena, am *Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* der Universität Wien sowie am *Institut für Medien- und Kulturwissenschaft* der Universität Düsseldorf. Sie haben neben der Unterstützung meines Projekts zugleich für die eine und andere Ablenkung im Arbeits- und Doktorandenalltag gesorgt, die immer wieder notwendig waren. Dafür möchte ich vor allem Sascha Förster, Thomas Waitz und Jan Harms danken. Ein besonderer Dank gilt all jenen Freund*innen, die mich beim Lektorat, bei der Manuskripterstellung und der Covergestaltung für den Druck uneingeschränkt unter-

stützt haben: Mirjam Kappes, Judith Ellenbürger, Sarah Horn, Christoph Büttner, Felix Hüttemann und Christina Vollmert. Ihr habt soviel gut bei mir!

Am Ende gilt aber mein größter Dank meinen Eltern, Eva und Volkmar, sowie meinem Partner Florian. Ohne Euer bedingungsloses Zutrauen, Eure Zuversicht in mich und meine Arbeit sowie die Liebe, die ich von Euch bekommen habe, wäre all das nicht möglich gewesen. Worte können nur ein Anfang für meine Dankbarkeit sein.

Medienwissenschaft



Christoph Engemann, Andreas Sudmann (Hg.)

Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz

2018, 392 S., kart.

32,99 € (DE), 978-3-8376-3530-0

E-Book:

PDF: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3530-4

EPUB: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3530-0



Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter Ein Handbuch

Juni 2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Mozilla Foundation **Internet Health Report 2019**

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2



Pablo Abend, Sonia Fizek, Mathias Fuchs, Karin Wenz (eds.) **Digital Culture & Society (DCS)** Vol. 5, Issue 2/2019 – Laborious Play and Playful Work I

September 2020, 172 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4479-1
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4479-5



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.) **Zeitschrift für Medienwissenschaft 23** Jg. 12, Heft 2/2020: Zirkulation. Mediale Ordnungen von Kreisläufen

September 2020, 218 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4924-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4924-0
ISBN 978-3-7328-4924-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**