

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 Vorortsiedlung. 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.

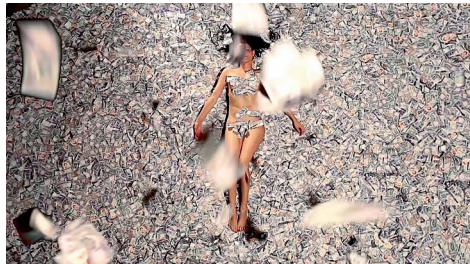
Worin die fatale Midlife Crisis von Lester schließlich vollends zum Ausdruck kommt – narrativ-diegetisch als auch visuell-ästhetisch – ist seine Liebe zu Angela, einer adolescenten Cheerleaderin und Schulfreundin seiner Tochter. Lesters sexuelle Fetischisierung des Teenagers gipfelt im Film in eine visuelle 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.

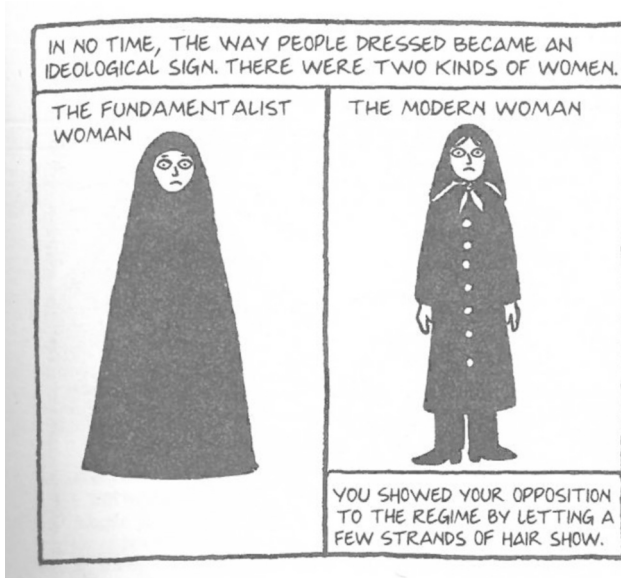
44 Satrapi, Marjane: *Persepolis*. 2. Auflage. London: Vintage Books 2008. 2007 wurde auch ein Animationsfilm veröffentlicht, der auf der Vorlage der Graphic Novel basiert und ihren Stil großenteils beibehält: *PERSEPOLIS* (FR 2007, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi).

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 verführte 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 verführte 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.

