

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 Experimental-film 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.

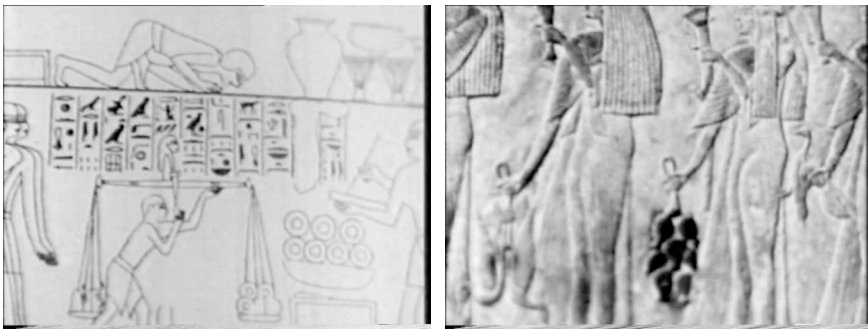
Wie bei *INFLATION*, so wird auch in *DIE BÖRSE* ein Teil der ästhetisch-narrativen Filmprogrammatik vorab im Filmtitel formuliert. Als das »Barometer der Wirtschaftslage« stehen in den 20 Minuten Filmhandlung jene Relationen im Vordergrund, die zwischen der Börse als einem Handlungsraum und -ort des 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)

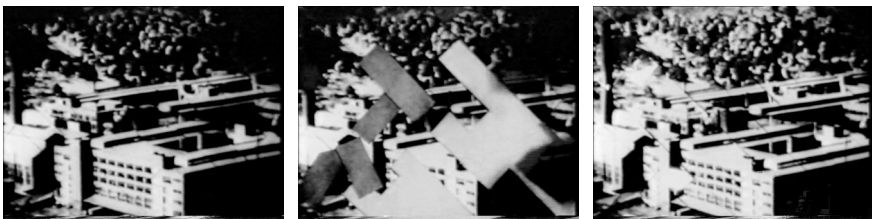
41 Vgl. Stäheli/Verdicchio, »Das Unsichtbare sichtbar machen«, S. 112. Für Vogl ist es hiervon ausgehend nur noch ein kleiner Schritt zu den Theorien einer unheimlichen Ökonomie, »in denen zirkulierende Objekte und Zeichen einen gespenstischen Eigensinn entwickeln« (Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, 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 abzufotografieren, 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 1/18. 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.

