

8 Sichtbarer Kapitalismus! Eine Zwischenbilanz zum Schluss

Der Kapitalismus der Gegenwart ist sichtbar (geworden). Und ein Medium seiner Sichtbarmachung ist der Film. Was an dieser Stelle als Schlussfazit der Arbeit konstatiert wird, bedarf einiger notwendiger Erklärungen. Ich möchte daher abschließend – und dennoch entschieden als Zwischenbilanz – noch einmal den Blick auf die bisherigen Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Film und Kapitalismus richten. Die behandelten Filme haben in ihren komplexen Visualisierungen und Narrativierungen des Kapitalismus deutlich gemacht, dass dafür, je nach thematischem Fokus, diverse filmische Strategien und Verfahren zur Verfügung stehen und aktiv erprobt werden. Insbesondere die fortwährende Anpassungs- und Transformationsfähigkeit, die dem *Dispositiv-generator Kapitalismus* innewohnt, stellen die filmischen Inszenierungen heraus. Sie lassen Mark Fishers Diktum von der Alternativlosigkeit des Kapitalismus, das am Anfang dieser Arbeit steht, deshalb rissig werden. Für Fisher ist der alternativlos gewordene Gegenwartskapitalismus nämlich das Ergebnis seiner strukturellen und zeitlichen *Un-Endlichkeit* sowie seiner vermeintlichen *Un-Sichtbarkeit* in Bezug auf die gesellschaftliche Wahrnehmung seiner Funktionsweisen. Im Falle des Letzteren stellt der Film hingegen deutlich die Möglichkeit einer Intervention heraus, die durch seine ästhetischen Sichtbarmachungstechniken vollzogen wird: Das kinematografische Medium fordert im Idealfall gezielt dazu auf, mit einem bewussten Blick der dem Kapitalismus zugeschriebenen ›unsichtbaren Alternativlosigkeit‹ zu begegnen. Konkret heißt das, außerhalb der Sphäre klassischer Ökonomie seine alltäglichen Auswirkungen zu betrachten, die sich in das Leben von Menschen fundamental eingeschrieben haben. Intervention ist damit als ein Programm der Filme zu verstehen, sich um die Sichtbarmachung der allseits postulierten ›Unsichtbarkeit‹ des Kapitalismus zu bemühen.

Sichtbarmachung und Sichtbarkeit heißt für das Medium Film im Allgemeinen – und damit auch populären Sinne – die bildliche ›Visualisierung‹ eines Gegenstandes bzw. eines Sachverhaltes. Das trifft zunächst ebenso auf das Thema der vorliegenden Arbeit zu. Im ›materiellen‹ Verständnis der filmischen Sichtbarmachung zeigt sich eine Grundeigenschaft des Films, die seit dessen Anfängen als eines seiner genuinen Ziele beschrieben wird. Bereits Walter Benjamin und Siegfried Kracauer halten fest, dass das

kinematografische Medium die besondere Fähigkeit besitzt, Dinge im menschlichen Leben und Alltag visuell sichtbar zu machen, die für gewöhnlich unbemerkt bleiben.¹ Der Film ist für sie folglich eine objektive, dokumentarische Technik der Weltwahrnehmung. Er ermöglicht die bewusste Fokussierung dessen, was als ein allzu kleines Detail – im wahren Sinne des Wortes – für den menschlichen Blick im Alltag für gewöhnlich unsichtbar bleibt. Mit filmischen Verfahren, etwa der Großaufnahme, der Zeitdehnung sowie Zeitraffung, wird es möglich, die materielle Existenz von mikroskopischen, oft als »unsichtbar« missverstandenen Strukturen und Dingen in der Welt aufzuzeigen. Benjamins kanonischer Begriff des Optisch-Unbewussten, das die Filmkamera zur Anschauung bringt, drückt das konzeptuell aus. Es geht im und mit dem kinematografischen Medium um eine Aufdeckung dessen, was schon längst in der Welt vorhanden ist.

Auch für Kracauer liegt eine der Hauptaufgaben des Films in der Sichtbarmachung von physischen Existenzen. Er hält dementsprechend fest: »Film ist, zusammen mit der Fotografie, tatsächlich die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial zur Schau stellt. Die besondere Kunst, die sich in filmischen Filmen bewährt, muß auf die Fähigkeit ihrer Schöpfer zurückgeführt werden, im *Buch der Natur* zu lesen.«² Für Kracauer ist trotz seiner Realismusforderung an das Medium also Kunst im Film möglich; sie muss aber als ein künstlerischer Einfluss verstanden werden, der sich allein auf die bildliche Inszenierung, auf das Arrangement des Gegebenen bezieht, um so zur »Errettung der äußeren Wirklichkeit« beizutragen, wie seine *Theorie des Films* im Untertitel ankündigt.

Die Filmbeispiele dieser Arbeit, beginnend mit Hans Richters früher Experimentalarbeit INFLATION und abschließend mit Anahita Razmis Videoproduktion IRANIAN BEAUTY, zeigen beständig auf, dass sie unter dem Merkmal einer solchen »bildlichen Visualisierung« des Kapitalismus zusammengefasst werden können. Ihnen allen ist in dieser Hinsicht gemeinsam, dass sie in unterschiedlichen Ausprägungsgraden und anhand verschiedener Beispiele versuchen, eine physische Materialwelt des Kapitalismus »zur Sprache zu bringen«. Über die Beobachtung von Oberflächen führen die Filme hin zu einem visuellen Ausdruck des Kapitalismus, einer materiellen Sichtbarkeit in der Welt, die zunächst ein Wissen über ihn bestärkt, welches entlang populärer Bildmotive funktioniert. Paradigmatisch zeigen die Filme deshalb den Kapitalismus als das Optisch-Unbewusste in den physischen Erscheinungen und Existenzen der Gegenwart: angefangen beim Geld (INFLATION, DIE BÖRSE, IMPORT EXPORT, PARADIES: LIEBE, IRANIAN BEAUTY) über seine »klassischen« Handlungsräume wie Banken, Börsen und Finanzunternehmen (DIE BÖRSE, TOKYO SONATA, WALL STREET, MASTER OF THE UNIVERSE) bis hin zu den aktiven *homines oeconomici* wie den industriellen Kapitalist*innen (INFLATION, DIE BÖRSE), den modernen Unternehmensangestellten (TOKYO SONATA, NICHT OHNE RISIKO, LEBEN – BRD, ZEIT DER KANNIBALEN) und den finanzökonomischen Spekulant*innen (YELLA, WALL STREET, MASTER OF THE UNIVERSE). Die Filme produzieren derart ein vielfältiges Bildrepertoire, das zum Ausdruck einer nicht nur diegetischen, sondern auch in der außerfilmischen Wirklichkeit bereits existierenden,

1 Vgl. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 500 sowie Kracauer, *Theorie des Films*, S. 466.

2 Ebd., S. 464; Herv. FTG.

kapitalistischen ›Materialwelt‹ und Wirklichkeit wird. In diesem Sinne ist der Kapitalismus überaus sichtbar und die Liste der Dinge, die mit ihm in einer ebensolchen Beziehung stehen, ließe sich auf diese Weise unbegrenzt fortführen.

Diesen eingängigen, weil im kollektiven Gedächtnis visueller Topoi fest verankerten Motiven³ versuchen die Filme und mit ihnen auch diese Arbeit ein anderes Verständnis der Sichtbarmachung entgegenzusetzen. Die mediale Spezifik des Films liegt mitnichten allein in dem Vermögen begründet, als eine optische Technik, damit als ein mime-tisches Medium zu funktionieren, das ausschließlich eine im Außerfilmischen bereits vorhandene ›Wirklichkeit‹ spiegelt. Der Film ist über diese (vermeintlich) objektive und dokumentarische Aufzeichnungsfähigkeit hinaus ein besonders künstlerisch-produktives Medium. Es bringt Dinge zur Anschauung, indem es sie erst mit den ihm eigenen Mitteln aktiv zeitigt. Vor dieser Folie muss auch die Frage nach der Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film unter veränderten Vorzeichen erneut gestellt werden. Neben der bildlichen Visualität gilt es ebenso andere Ebenen der filmischen Produktion zu berücksichtigen, in denen sich kapitalistische Sichtbarmachungen vollziehen. So zeigen die oben genannten Beispiele bereits sehr direkt auf, dass die ›physische Sichtbarmachung‹ durch den Film keinen Kapitalismus ›an sich‹ hervorbringt und hervorbringen kann, der als ein materieller Körper in Erscheinung tritt. Beim Geld, bei der Börse, bei der Bank oder der Spekulant*in handelt es sich immer schon um Manifestationen, die lediglich *stellvertretend* für den Kapitalismus sichtbar sind, der ein immaterielles System ist.

Von der Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film zu sprechen, heißt folglich von einem ambivalenten Sichtbarkeitsbegriff auszugehen.⁴ In seiner Mehrdeutigkeit korreliert er strukturell mit den mannigfaltigen Verhältnissen, die seit der Entstehung des Kinematografen zwischen diesem und dem Kapitalismus existieren. So oszillieren Filme in ihrer über einhundertjährigen Mediengeschichte stetig zwischen unterschiedlichen (anti-)kapitalistischen Zuständen und Funktionen: Kunstwerk, Warenprodukt, Mittel der Akkumulation und Kapitalmaximierung sowie Technik der Ideologie und des Widerstands sind nur einige Beispiele dafür, was der Film unter kapitalistischen Bedingungen sein kann. Aus diesem Grund sind auch die Bilder, die er hervorbringt, stets verschieden. Die Ambivalenz der Sichtbarmachung geht im Fall des Films auch auf eine Ambivalenz des Mediums und seiner Funktionen zurück. Der Film fordert im Kontext seiner kapitalistischen Sichtbarmachung notwendigerweise zur Öffnung der Untersuchungsfelder auf. Nicht zufällig tritt er daher in gleicher, nämlich vielfältiger Weise gemeinsam mit dem Kapitalismus als eine ›Wunschmaschine‹ von Gegenwartsgesellschaften in Erscheinung.

In verschiedenen Filmformaten wie Stummfilmen (INFLATION), Kurzfilmen (INFLATION, DIE BÖRSE, IRANIAN BEAUTY), Dokumentationen (DIE BÖRSE, PARIS

3 Dass am Ende auch dem ›kollektiven Bildgedächtnis‹ eine strukturelle Unsichtbarkeit innewohnt, merkt Charlotte Klonk an: »Es gibt ein Gespenst in den Räumen der Kultur- und Bildwissenschaft – das kollektive Bildgedächtnis. Jeder kennt es, aber keiner hat es bisher wirklich zu fassen bekommen.« (Klonk, Charlotte: »Ikonen. Was ist das kollektive Bildgedächtnis?«. In: Kaube, Jürgen; Laakmann, Jörn (Hg.): *Das Lexikon der offenen Fragen*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 101, hier S. 101)

4 Vgl. Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript 2008.

IS BURNING, NICHT OHNE RISIKO, MASTER OF THE UNIVERSE, LEBEN – BRD), Spielfilmen (TOKYO SONATA, YELLA, WALL STREET, ZEIT DER KANNIBALEN), künstlerischen Filmen (INFLATION, IRANIAN BEAUTY) und hybriden Filmen (NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE, IMPORT EXPORT, PARADIES: LIEBE), die sich zwischen den genannten Formaten bewegen, werden Strategien erprobt, die anstelle einer ausschließlich singulären viele Sichtbarkeiten des Kapitalismus hervorbringen. Dazu gehört das ›audiovisuell Darstellbare‹ auf der Ausdrucksebene eines Films genauso wie das ›audiovisuell Wahrnehmbare‹ auf dessen Inhaltsebene.⁵ Sichtbarmachung kann daher nicht allein mit dem Ziel gleichgesetzt werden, etwas bildlich und materiell sichtbar zu machen; neben der Darstellung ist nämlich auch die Wahrnehmung eine weitere Form der Sichtbarkeit, die sich beispielsweise aus dem Verhältnis von Figuren zueinander ergibt. Auf dieser zweiten Ebene artikulieren die in dieser Arbeit exemplarisch verhandelten Filme noch eindrücklicher als auf der bloßen Bildebene eine Sichtbarkeit des Kapitalismus. Sie zeigt sich in den Effekten und Wirkungen, die er im menschlichen Alltag hinterlässt. Diese gehen über die Oberflächen der physischen Welt hinaus. Ihre Spuren sind in den immateriellen Strukturen von Gesellschaften und menschlichen Handlungen zu suchen und zu finden.

Der erste Teil, der sich den Beschreibungen der modernen Ökonomie zwischen einem dispositiven Kapitalismus und kapitalistischen Dispositiven gewidmet hat, ist diesen Spuren nachgegangen. Entlang der argumentativen Logik des Dreischritts von Filmanalyse – Theorielektüre – Filmanalyse ging es um die Frage, was das veränderte Verständnis einer filmischen Sichtbarmachung für die Beschäftigung mit der Sichtbarkeit des Kapitalismus in der Analyse grundlegend bedeutet.

Hans Richters Filme INFLATION und DIE BÖRSE nähern sich sehr allgemein der Fragestellung, welchen Einfluss der moderne Kapitalismus auf das Leben des Menschen hat. Dabei ist INFLATION von beiden Filmen zuvorderst an den negativen Effekten interessiert. Ausgehend von dem ökonomischen Phänomen der Geldentwertung inszeniert der Film in nur wenigen Minuten Laufzeit einen rasanten Sog aus Bildern, die vom Kaufkraft- und Wertverlust, der exponentiellen Preissteigerung, der Profitgier von Kapitalist*innen und schließlich dem allseitigen Zusammenbruch einer Gesellschaft erzählen. Dabei bedient sich Richters Werk zahlreicher experimenteller Verfahren, die weniger auf das ›audiovisuell Darstellbare‹ als auf das ›audiovisuell Wahrnehmbare‹ gerichtet sind: Die Dialektik der Bildmontage trifft bei ihm auf den temporeichen und lustvollen Rhythmus der Filmbilder. Diese stehen wiederum in einem kontrapunktischen Verhältnis zueinander, indem sie sich bisweilen in ein und derselben Einstellung überlagern und damit gleichzeitig präsent sind. Richters Film sind alle visuellen Mittel recht, um seinen Inhalt diskursiv und sensuell zu vermitteln.

5 Diese beiden Formen schlägt Margrit Tröhler zumindest vor, um die Herausforderung eines jeden Films zu beschreiben, der sich im Spannungsfeld zwischen ›wirklicher‹ Sichtbarkeit und medialer Sichtbarwerdung bewegt (vgl. Tröhler, Margrit: »Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren«. In: Arburg, Hans-Georg von (u.a.) (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2008, S. 151–166, hier S. 154).

Diese Annäherung an den Kapitalismus setzt sich in *DIE BÖRSE* fort. Obwohl der im Auftrag produzierte Film ein eher didaktisches Lehrstück über die Geschichte, Bedeutung und Notwendigkeit des modernen Finanzhandels sein soll, ist ihm bewusst, dass das Börsengeschehen und mit diesem der Kapitalismus medial mehr beanspruchen als eine ›objektive Beschreibung‹ auf der Darstellungsebene. Beispielhaft ist dafür in Richters Film die (unsichtbare) Hand des Menschen. Sie soll in *DIE BÖRSE* die Funktionsweisen der kapitalistischen Prozesse in der Gegenwart metaphorisch als auch bildlich sichtbar machen. Sichtbare Hände tauschen Waren, ordnen Geld, zeigen Werte an und ringen beim Börsenhandel um Aufmerksamkeiten; unsichtbare Hände zerstören wiederum (bildlich) ganze Industrien, um sie nur wenige Augenblicke später erneut zusammenzusetzen. Am Ende, so Richters Film, steuern die kapitalistischen Hände der Menschen (und des Marktes) über das moderne Börsengeschehen die Geschicke ganzer Gesellschaften. *INFLATION* und *DIE BÖRSE* zeigen damit zu Beginn dieser Arbeit bereits auf, dass die Sichtbarkeit des Kapitalismus eine Frage von sowohl der Darstellung als auch der Wahrnehmung im audiovisuellen Medium bedeutet.

Daran schloss sich die Frage an, wie der Kapitalismus theoretisch fassbar und als Rahmung für spätere Analysen nutzbar werden kann. Diese Arbeit geht dabei von der Annahme aus, dass die sichtbaren Funktionsweisen des Kapitalismus zugleich als spezifische Machteffekte desselben zu verstehen sind. Das offenbart sich in besonderer Weise in der Analyse von Dispositiven, die von ihm hervorgebracht werden. Michel Foucault zeigt in seinen historischen Untersuchungen auf, dass die verschiedenen Entwicklungsstufen des Kapitalismus jeweils distinkte Dispositive produzieren. Als ein Netzwerk aus heterogenen Elementen, die jeweils flexible Funktionen einnehmen, sind die Dispositive für Foucault vor allem Strategien, die auf dringende Anforderungen zu einem historischen Zeitpunkt antworten. Oder wie an dieser Stelle resümiert werden kann: Der Kapitalismus ist ein *Generator* von divergenten Dispositiven, die sich stetig verändern, bisweilen parallel zueinander existieren und so dazu beitragen, dass der Kapitalismus als ein alternativloses System fortwährend weiterfunktioniert.

Diese Relektüren führen weiterhin dazu, ein Bewusstsein für die Bedeutung von kapitalistischen Dispositiven zu entwickeln, insofern als ihre Sichtbarkeiten auch kulturwissenschaftlich, in ästhetisch-narrativen Werken untersucht werden können. Gerade die Weiterentwicklung des Dispositiv-Konzepts bei Gilles Deleuze und Giorgio Agamben verstärkt im Anschluss an Foucaults Überlegungen ein Verständnis von Dispositiven als nicht nur historisch-kontingenten, sondern auch ästhetischen Phänomenen, die für eine heuristisch-hermeneutische medien- und filmwissenschaftliche Untersuchung fruchtbar sind. So sieht schon Deleuze das Dispositiv als eine abstrakte Maschine an, die Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten hervorbringt; sie umschreibt verschiedene Grenzen und Rahmungen, in denen sich Menschen und Dinge entlang von Kraft- und Machtlinien zueinander verhalten. Vor allem in Hinblick auf die kinematografische Konstruktion wird das Dispositiv somit zu einem Untersuchungsfeld, das visuelle als auch diskursive Sichtbar- und Sagbarkeiten hervorbringt.

Dieses Konzept radikalisiert Agamben. Seine Überlegungen zum Dispositiv betonen, dass selbiges vor allem Auswirkungen auf Subjekte hat, die sich innerhalb seines Wirkungsbereichs befinden. Wenn es also Sichtbarkeiten hervorbringt, dann müssen diese für Agamben in den Menschen gesucht werden, deren gesellschaftliche Subjekt-

rollen und -identitäten, zumal als kapitalistische Subjekte, in einem Ausdruck von Dispositiveffekten kulminieren. Was dabei aber ein Dispositiv genau sein kann, das derlei Wirkungen auf die Menschen einer Gesellschaft erzielt, lässt Agamben offen. Er betont, dass in der Gegenwart fast alles die Möglichkeit in sich trägt, ein Dispositiv zu werden: Literatur, Medien, Apparaturen, Schiffe, Mobiltelefone, Techniken, Strategien und sogar die Sprache.

Für die Untersuchungen dieser Arbeit erforderte das eine pragmatische Eingrenzung der Analysebereiche. Dafür ließ sich in Richters Filmen ein Vorschlag finden: Sowohl in *INFLATION* als auch in *DIE BÖRSE* werden die filmischen Sichtbarmachungsversuche entlang der Beobachtung von Menschen vollzogen. Dabei konzentrieren sich Richters Filme immer wieder auf die Bereiche *Körper & Subjekt, Raum & Zeit, Macht & Durchdringung* sowie *Krise & Exzess*, die zugleich als Dispositivfelder des Kapitalismus zu lesen sind. Sie wurden daher als Untersuchungsfelder für die Inszenierungsverfahren des Kapitalismus im zweiten Teil der Arbeit herangezogen. Dass der Film aber nicht nur den Kapitalismus zur Anschauung bringen, sondern selbst zu einem aktiven Medium werden kann, das sich gezielt als eine Theorie und Methode der Untersuchung von kapitalistischen Dispositivstrukturen versteht, zeigt die Analyse von Alexander Kluges *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE*, die am Ende des ersten Teils dieser Arbeit steht.

Ausgehend von Sergej Eisensteins nie realisiertem Projekt, das *Kapital* von Karl Marx zu verfilmen, fragt Kluges essayistischer Film, wo der Kapitalismus der Gegenwart im Leben des Menschen zu finden ist. Seine filmische Antwort lautet: in den Dispositiven und Strukturen des Alltags. Um dafür eine dezidiert ›audiovisuelle Wahrnehmung‹ zu produzieren, funktioniert Kluges Film selber schon als ein ›Mediendispositiv‹. Jeweils heterogene Sequenzen schließen aneinander an, während in ihnen Themen der kapitalistischen Wirklichkeit vertieft werden, die in der Folge sehr unterschiedlich sind. So finden sich in *NACHRICHTEN* Interviews, Lesungen, Text-Bild-Collagen, Kurzfilme oder etwa Schauspielsequenzen, die sich beispielsweise mit der Bedeutung von Marx' *Kapital* für die Gegenwart, dem Verschwinden menschlicher Arbeit in der Warenwelt des Alltags oder den filmischen Bildern der industriellen Produktion, die bereits vom immateriellen Finanzkapitalismus überschattet werden, beschäftigen. Als eine genuine DVD-Produktion fordert der Film parallel dazu auf, sich den einzelnen Elementen nach eigenem Belieben, d.h. mit einer selbstgewählten Rezeptionsreihenfolge und -logik zu nähern, indem die Zuschauer*in anstehende Kapitel und Passagen überspringt oder zu bereits gesehenen Stellen noch einmal zurückkehrt. Immer wieder geht es in *NACHRICHTEN* dabei um das Verfahren einer medialen Auflistung, die zur Methode einer Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film wird. Die Liste stellt für Kluges Arbeit die Möglichkeit einer Erzählung über den Kapitalismus dar, die nie endgültig ist, sondern stets flexibel, unabgeschlossen und offen für Einschübe sowie Veränderungen bleibt. Und wie schon bei Richter, so interessieren auch Kluges Film in besonderer Weise die Beziehungen, die zwischen dem Menschen und seiner materiellen sowie industriellen Umwelt bestehen. Am Ende von *NACHRICHTEN* werden sie für den Film zum wahrnehmbaren Ausdruck eines ›Kapitalismus in uns selbst‹.

Der zweite Teil dieser Arbeit hat sich daraufhin mit der Untersuchung der genannten Einzeldispositive des Kapitalismus in ausgewählten Filmbeispielen beschäftigt. Am

Beispiel von Kurosawa Kiyoshis TOKYO SONATA und Christian Petzolds YELLA ging es zunächst um die Frage, welche Effekte der Kapitalismus auf die Körper und Subjekte einer Gesellschaft besitzt. Beide Filme erzählen von Figuren, die sich mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln darum bemühen, anerkannte Teilnehmer*innen der kapitalistischen Gegenwart zu werden (oder zu bleiben). Doch um das zu schaffen, müssen sie nicht nur ökonomisch erfolgreich sein, sondern vielmehr noch einer sowohl körperlichen wie auch auf die Subjektidentität bezogenen, kapitalistischen Performativität nachgehen. Das Körper- und Subjektdispositiv des Kapitalismus gibt ihnen jene Bedingungen und Anforderungen vor, die sie erfüllen müssen, um, sei's privat, sei's beruflich, als intelligible Subjekte zu erscheinen. Zur materiellen Arbeit der industriellen Produktion ist, wie die beiden Filme zeigen, folglich eine immaterielle Arbeit hinzugekommen, die im Einklang mit kapitalistischen Flexibilisierungs- und Neoliberalisierungsprozessen steht. Kurosawas und Petzolds Filme machen sichtbar, wie die klassischen Grenzen von Lohnarbeit und Freizeit aufgehoben werden, indem die kapitalistische Arbeit zu einer individuellen Unternehmung, einem Projekt am eigenen Körper und der eigenen Identität wird, die sich im Umgang mit der Familie sowie dem privaten Umfeld, ja sogar in romantischen Beziehungen fortsetzt. Nicht mehr von einem einfachen Subjekt kann daher gesprochen werden, sondern von einem unternehmerischen Selbst, von ›Superarbeiter*innen‹. Wie der Vergleich zwischen YELLA und Harun Farockis dokumentarischer Beobachtung NICHT OHNE RISIKO in diesem Zusammenhang vorführt, handelt es sich dabei nicht nur um eine filmische Fiktion, sondern bereits um ein außerfilmisches, reales Phänomen. Ob eine kapitalistische Performance wiederum Erfolg hat oder nicht, ist schließlich von einem Prozess des *Readings* und des *Passings* und damit von der gesellschaftlichen Akzeptanz der individuellen Performanz abhängig. Die Relektüre von PARIS IS BURNING weist darauf hin, dass am Ende, völlig gleich ob es sich um ein geschlechtliches oder um ein kapitalistischen Körper- und Identitätsideal handelt, jedoch jede Performance scheitern muss, da es sich bei den angestrebten Idealen stets um nicht zu erreichende Imaginationen und Ziele handelt.

Das kapitalistische Dispositiv von Raum und Zeit wird wiederum in seinen gegenwärtigen Wirkungen und Transformationen eindrücklich in WALL STREET, ZEIT DER KANNIBALEN und MASTER OF THE UNIVERSE verhandelt. Dabei verdeutlichen die Filmbeispiele, dass in ihrem direkten Vergleich zueinander ein Wandel der Raum- und Zeitverhältnisse zu konstatieren ist, der im Kontext der filmischen Sichtbarmachung als ein jeweils spezifischer Chronotopos des Kapitalismus beschrieben wurde:

WALL STREET handelt zunächst von einem Chronotopos, der auf Distinktion und Abgrenzung ausgerichtet ist. Der Film zeigt Raumzeiten und Zeiträume, die die Handlungsfelder und Funktionen des Kapitalismus sowie seiner Agent*innen eng an sich binden. So steht im Film dem klassischen Industriekapital vor den Toren New York Citys die Welt des schnellen Finanzkapitalismus in Manhattan gegenüber. Nicht jede der Filmfiguren hat zu ihr Zutritt. Einmal jedoch dort angekommen, vollziehen sich die offiziellen Formen der kapitalistischen Wertschöpfung im Modus der Spekulation, die auf den Trading Floors von Finanzunternehmen in einem begrenzten Zeitraum ausgeführt wird. Dort zählt jeder Augenblick, denn die Zeit und der Raum für das kapitalistische Handeln sind (noch) endlich.

Demgegenüber werden in ZEIT DER KANNIBALEN Räume und Zeiten des Finanzkapitalismus sichtbar, die Ausdruck seiner globalen Universalität sind. In den immer gleichen Zimmern einer weltweiten Luxushotelkette spielt es für die Filmfiguren keine Rolle mehr, wann und wo sie sich befinden. Jede – mit Deleuze und Guattari gesprochen – chronotopische *Kerbung* aus WALL STREET ist in ihnen zugunsten einer *glatten* Funktionalität – und damit auch einer glatten Filmästhetik – des Kapitalismus aufgegeben worden. Nichts darf und soll den Fluss des Kapitals behindern, weder nationalen Grenzen noch individuelle Zeit- und Raumbeschränkungen. Mit den glatten Räumen und Zeiten sind auch die Figuren zu Agent*innen eines Kapitals geworden, dessen Funktionen auf eine Gegenwart ausgerichtet sind, die auf Dauer gestellt ist. Innerhalb von nur wenigen Filmeinstellungen wechseln die Berater*innen daher ohne wirkliche Konsequenzen Orte, Settings und Aufgaben; wie das digital gewordene Kapital der Gegenwart flottieren sie frei auf der ganzen Welt.

Dass aber der nomadische Kapitalfluss wiederum Konsequenzen für jene Räume besitzt, in die er sich vormals eingeschrieben hat, verdeutlicht nicht zuletzt MASTER OF THE UNIVERSE. Ein verlassenes Bankengebäude im Herzen von Frankfurt a.M. wird im Film zum Ausdruck eines an diesem Ort nicht mehr präsenten, damit in gewisser Weise toten Kapitals. Glatte Oberflächen und verlassene sowie »ausgeweidete« Großraumbüros zeugen von seiner Abwesenheit. Was Rainer Voss, dem Ex-Banker und Filmprotagonisten, deshalb ausschließlich übrigbleibt, ist die Rückschau auf eine Raumzeit und einen Zeitraum, in denen das Kapital für ihn wie auch für die Figuren in WALL STREET das Versprechen auf eine ökonomisch profitable Zukunft darstellte.

Die Dispositive des Kapitalismus sind, so die Grundthese dieser Arbeit, immer auch schon Ausdruck seiner Machtstrukturen, die Gesellschaften und Menschen fundamental durchdringen. Gerade wenn es daher um die machtvollen Kräfteverhältnisse geht, die der Kapitalismus auf Subjekte ausübt, erfordert ihre Sichtbarmachung im Film mehr als reine audiovisuelle Darstellungsverfahren. Ulrich Seidls Filme IMPORT EXPORT sowie PARADIES: LIEBE bedienen sich in diesem Zusammenhang deshalb einer hybriden Filmästhetik, die sich zwischen fiktionaler Spielfilmerzählung auf der einen und dokumentarisch-faktualer Beobachtung auf der anderen Seite bewegt. Die Ambivalenz der Filme wird so als der Ausdruck einer Ambivalenz des Kapitalismus erfahrbar. In beiden Filmen wird deutlich, dass die komplexen Beziehungen, die zwischen den Figuren herrschen, allzu oft ökonomisch begründet sind, egal ob es sich bei ihnen um die österreichischen Sextouristinnen und afrikanischen »Money Boys« von PARADIES: LIEBE oder um die europäischen »Grenzarbeiter*innen« in IMPORT EXPORT handelt. Dadurch werden die kapitalistischen Machthierarchien sichtbar zur Aufführung und Fortsetzung gebracht. Seidls Filme demonstrieren überaus nüchtern, stellenweise semi-dokumentarisch, dass die prekären Subjekte bei der nächsten sich ihnen bietenden Gelegenheit ihre Benachteiligungen in der kapitalistischen Gegenwart nur allzu bereitwillig an andere Menschen weitergeben, die in noch prekäreren Verhältnissen leben. Dabei handelt es sich vielfach nicht mehr um bewusst ausgeübte Handlungen. Im Gegenteil machen die Filme die Auswirkung von eingeübten Mustern sichtbar, die über das gesamte Leben verteilt in Schulungen, Ausbildungen, Fortbildungen oder Coachings von ihnen erlernt wurden. Harun Farockis LEBEN – BRD richtet deshalb den filmischen Blick auf sie, um das menschliche Leben als eine Aneinanderreihung von impliziten wie auch expliziten

Trainings- und Machtsituationen zu zeigen, die bei der Geburt beginnen und erst mit dem Tod enden.

Immer wieder geht es dabei um das kalkulierende Ziel, eine Zukunft zu antizipieren, die noch nicht eingetreten ist, die aber bereits für Handlungen in der Gegenwart Auswirkungen besitzt. Nicht Schadensbehebung steht während der Fortbildungen und Coachings im Fokus der Aufmerksamkeit, sondern eine, dem Kapital nutzende, Schadensvermeidung. Ganz im Sinne der von Deleuze beschriebenen Kontrollgesellschaft zeigen sich die Menschen in den Filmen von Farocki und Seidl daher erneut als ›Unternehmer*innen des Selbst‹. War dieser Status in TOKYO SONATA und YELLA für die Handlungsfiguren noch situationsabhängig, d.h. die notwendige Reaktion auf den Verlust von Lohnarbeit sowie den Blick in eine unsichere Zukunft, offenbart er sich bei Seidl und Farocki als ein einstudierter und konditionierter Dauerzustand des Menschen. Oder anders formuliert: Der Ausnahmezustand ist schon längst zu einem Normalzustand geworden, denn die Arbeit an den eigenen Verhaltensweisen ist immer auch eine produktive, d.h. profitable Arbeit für den Kapitalismus. Auch diese Filme verdeutlichen dabei wiederum, dass es trotz aller Bemühungen der Subjekte am Ende keine endgültigen Gewinner*innen gibt und geben kann. Für alle Figuren in den Filmen bleibt der Ausgang entweder offen (IMPORT EXPORT, LEBEN – BRD) oder es wird tatsächlich ihr Scheitern an den nicht zu erfüllenden Anforderungen des Kapitalismus und seiner Machtdispositive gezeigt (PARADIES: LIEBE). Darin offenbart sich die Sichtbarkeit der kapitalistischen Machtdynamiken sowie ihrer Durchdringungsprozesse bei Seidl und Farocki.

Zuletzt sind die Krisen und Exzesse des Kapitalismus ein Bereich, in dem sich filmische Sichtbarkeitsverfahren, nicht erst seit der Weltfinanzkrise von 2007/2008, in besonderer Weise artikulieren. Mit der Inflation als einem Krisenindikator schließt sich deshalb der Kreis der Filmlektüren in dieser Arbeit. Die Inflation ist ein Phänomen, dessen katastrophale Auswirkungen sich nicht über das Inflationsgeld allein ausdrücken, das mit seinen Millionen- und Milliardenwerten einen Reichtum verspricht, den es nicht einlösen kann. Während Richters INFLATION daher Bildanalogien zwischen den Geldmengen und den Waren, die während der Inflation gekauft werden können, produziert, um das sich verstärkende Missverhältnis zwischen ihnen aufzuzeigen, spielt IRANIAN BEAUTY mit der Inflationskrise des iranischen Rials. Seine Wertlosigkeit auf den Devisenmärkten führt in der Videoarbeit dazu, dass er zu einer bloßen Requisite und einem visuellen Exzess verkommt. Während eine junge Frau, die titelgebende iranische ›Schönheit‹, nackt auf einem Meer aus Rialscheinen liegt und in diesen badet, fällt ein nicht enden wollender Regen von weiteren Geldscheinen auf sie herab. Im immer gleichen Bild dieser Szenerie trifft die Dramatik der kapitalistischen Devisenkrise somit auf das Bild zweier begehrter und zugleich begehrender Fetischobjekte. In diesem ›negativen visuellen Exzess‹ der monetären Wertlosigkeit macht der Film eine Subversion, einen Widerstand sichtbar, der gleichzeitig positiv zu lesen ist. Das Geldbad der jungen, nackten Frau zeitigt nämlich einen Luxus, der ihr für gewöhnlich nicht zugestanden wird. Er ist daher nicht als Protz – wie sollte das mit dem ›Falschgeld‹, das die Frau umgibt, auch möglich sein –, sondern als der Ausdruck ihrer aktiven Verweigerung einer kapitalistischen Funktionalität und Produktivität zu lesen. Das Geld, das eigentlich dem Tausch, der Akkumulation und der Profitmaximierung

dienen soll, wird von ihr, ganz im Sinne von Georges Batailles, *unproduktiv verausgabt*. Gerade dadurch macht sie – und mit ihr der Film – auf eine mögliche Bedingung des gegenwärtigen Kapitalismus aufmerksam, die für gewöhnlich unbemerkt, unsichtbar ist: Für sein Fortbestehen sind die Krisen und die Exzesse, die Unproduktivität und die Verausgabung ebenso notwendig wie die kapitalistische Produktivität, der Konsum und die Akkumulation.

Am Ende zeigt sich in der Krise und im Exzess deshalb die Ambivalenz des Kapitalismus in aller Deutlichkeit. In Bezug auf seine Sichtbarkeit und Sichtbarmachung im Film bedeutet das, dass ihre Verfahren vielfältig sind. Auf gleiche Weise wie der Kapitalismus entlang verschiedener Bereiche und mittels zahlreicher Dispositive im alltäglichen Leben des Menschen prozessiert, so unterschiedlich sind die Verfahren der filmischen Auseinandersetzung mit ihnen. Sichtbarmachung bedeutet dabei immer schon mehr als eine bloße bildlich-visuelle Darstellung. Wahrnehmungen des Kapitalismus produzieren die Filme nämlich auch dann, wenn die oberflächliche Darstellung nicht darauf schließen lässt. Wie zu Beginn dieser Arbeit jedoch bereits festgehalten wurde, kann und muss es sich bei den zurückliegenden Untersuchungen, den ›Plateaus‹ kapitalistischer Sichtbarkeit im Film, um vorläufige Ergebnisse handeln.

In seinem kurzen Essay »Beim Verlassen des Kinos« schreibt Roland Barthes über einen Abend eben dort: »Das Subjekt, das hier spricht, muß eines zugeben: es *verläßt* gern einen Kinosaal. Auf die beleuchtete und ein wenig leere Straße hinaustretend [...], geht es schweigend dahin [...], leicht benommen, unbeholfen, fröstelnd, kurzum, schlaftrunken«⁶. Was er in dieser ›Wunschmaschine‹ zuvor erlebt hat, sei eine »kinematographische Hypnose« und eine »filmische Verblüffung«⁷ gewesen. Und obwohl er das Kino gern verlässt, sucht er diesen Ort mit seinen dort spielenden Filmen, die voll von Ideologie und Imagination sind, trotzdem immer wieder auf. Denn der Film, das Medium der Imagination, besitzt die Fähigkeit, sein Publikum auf einzigartige Weise direkt zu adressieren.⁸ Im Rückblick auf die Lektüren in dieser Arbeit zur Sichtbarmachung des Kapitalismus im Film kann an diesem Punkt entsprechend festgehalten werden, dass man das Kino mit all seinen Geschichten über die Wirkungen und Machteffekte dieses alternativlosen Systems ›gerne‹ verlässt. Aber dieses Verlassen ist, wie auch bei Barthes, nur vorläufig. Recht bald wird man wieder zu den Filmen und ihren Erzählungen zurückkehren, um zu sehen, worauf sie einen dieses Mal stoßen, was sie sichtbar machen und auf welche Weise. Das es dabei sehr sicher auch um den Kapitalismus gehen wird, ist dann doch wiederum eine Endbilanz zum Schluss.

6 Barthes, »Beim Verlassen des Kinos«, S. 376; Herv. i. O.

7 Ebd., S. 378.

8 Vgl. ebd., S. 379.