

Unsichtbarer Kapitalismus? Zur Einführung

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

Film und Kapitalismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kapitalistische Wirklichkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Film

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

33 Ebd., S. 11.

34 Vgl. ebd., S. 11.

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

36 Vgl. ebd., S. 131.

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

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

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

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

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

Form und Inhalt der Arbeit

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

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

39 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Vgl. ebd., S. 11.

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

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

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

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

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

Analysen und Plateaus

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

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

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

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

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

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

48 Ebd., S. 26.

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

50 Ebd.

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

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

51 Ebd.

