

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Ein medial bekanntes Beispiel für eine öffentliche Sichtbarkeit dieser Perspektive ist die Occupy-Bewegung mit ihrem Slogan »We are the 99 %« geworden. Siehe dazu u.a. Gould-Wartofsky, Michael A.: *The Occupiers. The Making of the 99 Percent Movement*. New York/Oxford: Oxford University Press 2015; Harcourt, Bernard E.; Mitchell, W. J. T.; Taussig, Michael: *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*. Chicago: Chicago University Press 2013 und Schram, Sanford F.: *The Return of the Ordinary Capitalism. Neoliberalism, Precarity, Occupy*. New York/Oxford: Oxford University Press 2015. Dem steht Lauren Berlants Konzept des »slow death« gegenüber. Sie sieht es in einem engen Verhältnis mit der Entwicklung moderner kapitalistischer Gesellschaften: »Slow death« meint für Berlant keine radikale, tödliche Ausbeutung durch das kapitalistische System oder gar ein akutes, konkretes und unmittelbares »living [...] on the way to dying.« (Berlant, *Cruel Optimism*, S. 119) Im Gegenteil – und damit weitaus grundlegender – wird mit »slow death« ein Handlungs- und Lebensraum beschrieben, in dem die Menschen alltäglich existieren, sich erst langsam mit der Zeit und im Dienst der kapitalistischen Ökonomie zugrunde richten. »Slow death« wird damit für Berlant zum Sammelbegriff schlechter Lebensweisen in der kapitalistischen Gegenwart im Allgemeinen (vgl. dazu auch Kapitel 3 »Slow Death« in ebd., S. 95–119).

4 Vgl. Foucault, »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin«, S. 82.

che Möglichkeiten besitzen Filme, sich kritisch mit kapitalistischen Machtfragen auseinanderzusetzen, wenn sie in ihren Erzählungen von derart alltäglichen Dingen wie Menschen in der Ausbildung, im Coaching oder im Urlaub sprechen?

Im Fokus des vorliegenden Kapitels steht die Untersuchung von drei Filmen, die sich mit den skizzierten Themen von Macht, Durchdringung und Subjektivität im modernen Kapitalismus beschäftigen: Harun Farockis dokumentarische Momentaufnahme *LEBEN – BRD* (D 1990) sowie Ulrich Seidls ›Spielfilme‹ *IMPORT EXPORT* (A 2007) und *PARADIES: LIEBE* (A 2012). Gemeinsam ist allen drei Filmen, dass sie die Auseinandersetzung mit der Macht im Kapitalismus auf eine visuelle, damit mediale Ebene übertragen. Sie fragen danach, welche Möglichkeiten ein Filmbild besitzt, das mikro-narrativ dokumentiert (Farocki) sowie auf dokumentarische Weise fiktional erzählt (Seidl).

In den ausgewählten Filmen bedeutet die Durchdringung von Macht im Sinne einer Bewegung zwischen den Dingen weiterhin eine Herausforderung der klassischen Grenzen zwischen dem faktualen und dem fiktionalen Film.⁵ Die Werke versuchen sich an neuen filmischen Auseinandersetzungen mit Machtformationen sowie Möglichkeiten ihrer medialen Sichtbarmachung. Letztere werden in allen drei Beispielen mit Blick auf die Beziehung von Macht und gegenwärtiger Ökonomie, d.h. dem modernen Kapitalismus erprobt. Während bei Farocki im Kontext der Automatisierung und Mechanisierung das Management und Coaching des Humankapitals in einer wirtschaftlich starken, kurz vor der Wiedervereinigung stehenden BRD porträtiert wird, beschäftigen sich die Arbeiten Seidls mit den expliziten wie auch impliziten (Macht-)Verhältnissen zwischen dem nordeuropäischen Westen und den Staaten Osteuropas und -afrikas. Immer wieder überschreiten bei Seidl die kapitalistischen Subjekte Europas die Grenzen von Nationalstaaten sowie Wirtschaftsräumen, um auf die Suche nach dem persönlichen Glück zu gehen, das meist ökonomisch fundiert ist. Dass sie so bestehende bzw. bereits überwunden geglaubte Machtverhältnisse unter den Bedingungen der Globalisierung reproduzieren, verhandeln Seidls Filme visuell und narrativ eindrücklich.

Im Vorfeld der genaueren Filmanalysen soll zunächst eine kurze Auseinandersetzung mit der Frage stattfinden, wie hier Macht als ein Analyseobjekt unter Berücksichtigung ökonomischer Dimensionen verstanden werden kann. Daraufhin werde ich Ulrich Seidls *IMPORT EXPORT* untersuchen. Anhand seiner ästhetisch-narrativen Verfahren geht es mir darum, wie der Film über die Folgen einer ökonomischen Macht spricht, die sich in den Austausch- und Durchdringungsprozessen von kapitalistischen Subjekten in Europa vollzieht, die Landesgrenzen überschreiten, um einem ökonomisch- prekären Leben in der Heimat zu entkommen. Dem folgt die Untersuchung von Farockis *LEBEN – BRD*. Auf mehreren Ebenen fragt sein Film nach der Macht von Bildern, die über das einzelne Filmartefakt hinaus in den performativen Simulationen diverser

5 Siehe ausführlich zu verschiedenen Filmproduktionen, die sich zwischen den Gattungsgrenzen von Spiel- und Dokumentarfilmen bewegen Blum, Philipp: *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch »queeren« Filmensembles*. Marburg: Schüren 2017. Gerade für das Filmpublikum stellen die ›uneindeutigen‹ Herangehensweisen zwischen den klassischen Filmgattungen eine Herausforderung dar, da die habitualisierten Rezeptionsweisen von fiktionalen sowie dokumentarischen Filmartefakten nicht mehr greifen (vgl. Mundhenke, Florian: »Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl«. In: *Austrian Studies*, 19 (2011), S. 113–125, hier S. 114).

Fortbildungsmaßnahmen, die der Film begleitet, wirksam ist. Abschließend wird der Fokus auf Seidls *PARADIES: LIEBE* gerichtet. An ihm wird untersucht, wie die filmische Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus Inszenierungsstrategien inkorporiert, die die kapitalistische Machtfrage mit dem Beispiel des neokolonialistischen Sextourismus, von dem der Film erzählt, in Beziehung setzt.

6.1 Ökonomische Dimensionen der Macht

Gesellschaftliche Machtprozesse ökonomisch zu denken, stellt eine Grundlage in den Arbeiten von Foucault und anderen, von ihm beeinflussten Theoretiker*innen dar. Die Filme Seidls sowie Farockis machen gleichfalls sichtbar, dass eine ökonomische Dimension im alltäglichen Handeln von Subjekten existiert. Das Erscheinen von Gewalt zwischen einzelnen Handlungsfiguren in Seidls Filmen wird etwa kaum als singulär motiviert inszeniert. Unabhängig davon, ob Gewalt in den Filmen zunächst psychisch oder physisch, individuell oder strukturell zutage tritt, wird immer wieder auf die ökonomischen Dimensionen und dadurch Legitimationen ihres Ausbruchs verwiesen. In *IMPORT EXPORT* sowie in *PARADIES: LIEBE* werden die hierarchischen Beziehungen, die zwischen den Figuren ausgehandelt werden, so wesentlich von ihren wirtschaftlichen Lebensbedingungen beeinflusst. Die alltägliche Prekarität der Figuren, die Seidls Filme zeigen, führt zu permanenten Machtkämpfen, die mit jeder neuen Szene wiederholt gegeneinander ausgefochten werden müssen.

Demgegenüber beschäftigt sich Farockis *LEBEN – BRD* mit den strukturellen Erfordernissen und der Einübung von gesellschaftlichen Positions- und Machtkonzepten. Letztere sind durchdrungen von kapitalistischen Anforderungen, die sich sowohl an das individuelle wie auch gemeinschaftliche Leben richten. Die intersubjektiven Machtgefüge müssen dabei aber, das wird bei Farocki noch zu sehen sein, vom Kindesalter an als eine simulierte Normalität erlernt werden. Erst so können sie zu Feldern von mannigfaltigen Aushandlungen, Kontrollen oder Widerständen werden.

In der Auseinandersetzung mit Foucaults Machttheorien konstatiert Andrea Seier, dass ›Macht‹ für ihn kein einfach zu klärender Begriff sei.⁶ Von Text zu Text verschieben sich seine Definitionsversuche, wodurch sie zu keinem einheitlichen Konzept führen. In seinen Analysen hält Foucault mehrheitlich fest, dass die gesellschaftlichen Erscheinungsweisen, damit Prozesse und Dynamiken von Macht seit dem 18. Jahrhundert eng an den industriellen Kapitalismus gekoppelt sind. Die Folge sind vielfältige Dispositive, deren Analysen er sich in bekannter Weise gewidmet hat: Das Gesamtkonstrukt, das aus der Verquickung von Kapitalismus und gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen resultiert, stellt für ihn ein hoch komplexes Gebilde dar.⁷ In ihm finden diskursive wie

6 Vgl. Seier, Andrea: »Macht«. In: Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2001, S. 90–107, hier S. 105.

7 Bei Foucault heißt es: »[D]ie Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.« (Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 94)

auch materielle Aushandlungs- und Beziehungskämpfe statt, die Foucault als »Machtspiele« bezeichnet.⁸ Das »Spiel« lässt sich dabei in einem doppelten Sinn verstehen: Zum einen sind es performative Prozesse, durch die die un/gleichen Beziehungen zwischen den Individuen sowie gegenüber Institutionen ausgehandelt werden. Die Filmbeispiele dieses Kapitels verdeutlichen das, wenn sie Figuren bei der Ein- und Ausübung von gesellschaftlichen Rollen sowie ihrer Kontrolle durch andere zeigen. Zum anderen verweisen die Filme darüber hinaus aber immer wieder auch auf einen weiteren, wichtigen Akteur der Machtspiele. Die Rede ist vom Film selbst als einem performativen Medium. Er bringt Dinge zur Aufführung, während er anderes wiederum dezidiert nicht zeigt. Von seinen Inszenierungsverfahren ist abhängig, was diskursive Sichtbarkeit erhält und auf welche Weise sie stattfindet. Das kann von einer fundamentalen Kritik der Zustände bis zu einer ideologischen Bekräftigung derselben reichen. Das, was Foucault Macht nennt, ist folglich das Ergebnis vielfältiger Verhandlungsweisen, in denen die Rolle der medialen Diskursivierung und Sichtbarmachung einen nicht zu unterschätzenden Anteil besitzt.

Foucaults Konzept als einen Startpunkt nehmend, von diesem aber teilweise divergierend, zeigen sich Fernand Braudels Überlegungen als produktive Fortführung einer kapitalistischen Machtkonzeption. In ihnen wird noch einmal der Aspekt der, für Braudel ungleichen, Aushandlung von Machtbeziehungen zwischen ökonomischen Subjekten betont. Braudel macht außerdem darauf aufmerksam, dass das kapitalistische System über den Bereich der Ökonomie hinaus das gesamte Leben unmittelbar betrifft. Für ihn stellt es ein gesellschaftliches Alltagsphänomen dar.

Der moderne Kapitalismus ist ein System von Machtbeziehungen, das in seinen Anfängen unilateral von einzelnen Akteur*innen, namentlich den Kapitalist*innen, bestimmt wurde. Der Kapitalist, der bei Braudel dezidiert männlich codiert ist, ist diejenige Figur, die »die Verwertung des Kapitals in dem ununterbrochenen Produktionsprozess [...] dirigiert oder zu dirigieren versucht«⁹. Während für Foucault die Gegenüberstellung von Subjekten keine Rolle spielt, da die Macht für ihn alle Subjekte gleichermaßen durchdringt,¹⁰ denkt Braudel das Verhältnis zwischen Menschen hierarchisch binär. Deshalb sieht er für die kapitalistische Moderne eine ungleiche Herrschaft am Werk. Auf der einen Seite finden sich handelnde Subjekte im – ökonomisch begründeten – Besitz von Einfluss und Macht. Sie richten beides auf die erleidenden bzw. erduldenen Subjekte, die ihnen gegenüber auf der anderen Seite des Machtspektrums stehen. Damit wird ein gängiges Bild umschrieben, das sich fest in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat und die Subjekte des Kapitalismus in aktiv und passiv,

8 In seinem Vortragstext »Die analytische Philosophie der Politik« denkt Foucault den Begriff »Machtspiel« im Zusammenhang mit dem Begriff der »Machtbeziehung«. Er schreibt: »Auch die Machtbeziehungen werden gespielt; es sind Machtspiele, die es zu analysieren gilt in Begriffen von Taktik und Strategie, in Begriffen von Regel und Zufall, in Begriffen von Einsatz und Ziel.« (Foucault, Michel: »Die analytische Philosophie der Politik«. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III. 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 675–695, hier S. 684)

9 Braudel, *Die Dynamik des Kapitalismus*, S. 47.

10 Vgl. Foucault, »Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin«, S. 82.

ausübend und erleidend einteilt. Bei Farocki und Seidl finden sich entsprechende Figurenkonstellationen wieder, die als Verhandlungen dieses populären Machtmodells gelesen werden müssen.

Mit der Etablierung des Finanzkapitalismus im 19. Jahrhundert verschieben sich für Braudel die Koordinaten der gesellschaftsökonomischen Macht- und Herrschaftssysteme. Statt einzelner Individuen stellen für ihn die immer komplexer werdenden Institutionen der Banken und Geldhäuser jene Orte dar, von denen eine aktive (Markt-)Herrschaft ausgeht.¹¹ Sie beschränkt sich nicht nur auf die Ökonomie, obwohl sie aus ihr heraus entsteht, sondern sie wirkt in andere Bereiche des Lebens hinein. Braudel konstatiert entsprechend, dass der Kapitalismus in einem grundlegenden Austausch mit der Gesellschaft steht, was er als eine »aktive Komplizenschaft« bezeichnet.¹² Der Kapitalismus stellt damit über die Ökonomie hinaus die Realität sozialer und politischer Ordnung sowie von Zivilisation dar.¹³

Aus diesen Überlegungen lässt sich für das weitere Vorgehen schlussfolgern, dass im modernen Finanzkapitalismus der Besitz und die Ausübung von gesellschaftsökonomischem Einfluss, mithin Macht keine Bindung mehr an einzelne Personen haben. Sie verteilen sich vielmehr auf die gesamte Breite sozioökonomischer Institutionen und Subjektgruppen. Das einzelne Individuum stellt in ihnen nur noch einen Faktor unter vielen dar. Es ist durchdrungen von Macht; es bedient sich der Möglichkeiten ihrer Ausübung; es ist aber nie vollends in ihrem Besitz, da sich die Macht als ein stetiger Prozess verteilt und so den einzelnen Menschen übersteigt. Eben dadurch wird jene genannte Komplexitätssteigerung des Kapitalismus bedingt. Ihre Auswirkungen wirken wiederum auf Fragen der Macht unter ökonomischen Bedingungen zurück.¹⁴

Für die Zeit ab dem 18. bzw. 19. Jahrhundert hat auch Foucault eine Verschiebung der Herrschafts- und Machtverhältnisse festgestellt, die für ihn mit den Transformationen des modernen Kapitalismus einhergehen. Er hat sie unter dem vielseitig bekannten Stichwort der Biomacht zusammengefasst,¹⁵ die im wissenschaftlichen Dis-

11 Vgl. Braudel, *Die Dynamik des Kapitalismus*, S. 58.

12 Vgl. ebd., S. 59–60.

13 Vgl. ebd.

14 Philipp Sarasin bezeichnet den Machtbegriff bei Foucault entsprechend als einen Gesamteffekt von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen (vgl. Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. 5. vollständig überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius 2012, S. 154). Davon ausgehend zieht Hannelore Bublit eine Verbindung zum foucaultschen Dispositiv, das sie als einen Ausdruck der Macht liest. Sie schreibt, dass bei Foucault »Dispositive der Macht [existieren], in denen sich Wissens-Komplexe, Techniken, Rituale, institutionalisierte Machtpraktiken und architektonisch-mediale Apparaturen in ihrer Heterogenität so verschränken, dass sie strategisch aufeinander bezogen sind und dadurch ihre Wirkung optimieren« (Bublit, Hannelore: »Macht«. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 273–277, hier S. 275).

15 In *Der Wille zum Wissen* kommt er so zum folgenden Definitionsversuch von »Macht«: »Unter Macht, scheint mir, ist [...] zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionellen Kristallisierungen sich in den Staatsappara-

kurs zum Ausdruck einer neuen Gesellschaftsstufe geworden ist. Mit der Idee einer Bewirtschaftung des menschlichen Körpers sowie des Lebens als einem sozioökonomischen Kapital ist die Biomacht »gewiß ein unerlässliches Element bei der Entwicklung des [gegenwärtigen, FTG] Kapitalismus, der ohne kontrollierte Einschaltung der Körper in die Produktionsapparate und ohne Anpassung der Bevölkerungsphänomene an die ökonomischen Prozesse nicht möglich gewesen wäre.«¹⁶ Die ökonomischen Transformationen durch die Entwicklung des heutigen Kapitalismus haben sich für Foucault somit in unmittelbarer Folge in gesellschaftliche wie auch kulturelle Wirkungen übersetzt. Ihnen widmet sich Seidl in *IMPORT EXPORT*.

6.2 Ambivalente Filme, ambivalente Verhältnisse (Seidl I)

Ulrich Seidls Filme spalten ihr Publikum. Das liegt nicht nur an der Wahl der Sujets, die von detaillierten, oft bitterbösen und kritischen Alltagsbeobachtungen¹⁷ zu Studien menschlicher Begierden und Lüste in den Kellern und auf den Urlaubsreisen der scheinbar normalen Österreicher*innen reichen. Auch der Status von Seidls Filmbildern gibt vielfach Anlass zu kritischen, bisweilen moralischen Diskussionen.¹⁸

Ausgehend von seinen ersten Produktionen, die allesamt mehr oder weniger eindeutig im Bereich des Dokumentarischen zu verorten sind, bewegen sich seine Spielfilmwerke, die mit *HUNDSTAGE* (A 2001) beginnen, an der Schwelle vom fiktionalen zum faktualen, dokumentarischen Film. Letzterer besitzt für Seidl jedoch keine eindeutige Objektivität, obwohl diese dem Dokumentarfilm gemeinhin zugeschrieben wird.¹⁹ Sein Werk stellt somit immer wieder die Frage, wie viel Inszenierung nicht nur in jedem seiner einzelnen Filme steckt, sondern auch, wie über das Filmische hinaus unsere Realitätswahrnehmung letztlich allein die Beobachtung einer Inszenierung und Auffüh-

ten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern.« (Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 93)

16 Ebd., S. 136.

17 Birgit Schmidt präzisiert: »Er erzählt keine Alltagsgeschichten, sondern zeigt Menschen, deren Alltag von Monotonie ausgehöhlt ist.« (Schmid, Birgit: »Forscher am Lebendigen. Porträt von Ulrich Seidl«. In: *Filmbulletin*, 2, 3 (2003), S. 46–52, hier S. 49)

18 In ihrem Artikel zu Seidls *IMPORT EXPORT* weist Catherine Wheatley beispielsweise auf den Einsatz echter Patienten einer geriatrischen Abteilung in einem österreichischen Krankenhaus für wesentliche Sequenzen des Films hin. Sie fragt deshalb nach der moralischen Verantwortung des Films für diejenigen, in deren Leben hier eingedrungen wird, die sich dessen aber aufgrund ihrer gesundheitlichen Verfassung vielfach nicht (mehr) bewusst sein können (vgl. Wheatley, Catherine: »Europa, Europa«. In: *Sight & Sound*, 18, 10 (2008), S. 46–49, hier S. 47). Und an anderer Stelle schreibt sie: »Watching the images in question, it is not enough simply to accept these images as filmic representations; we are forced by their apparent authenticity to scrutinise the image, to determine what is safely bound up within the confines of the fictional world and what spills out, frighteningly, into real life.« (Wheatley, Catherine: »Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real«. In: Horeck, Tanya; Kendall, Tina (Hg.): *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 93–101, hier S. 98)

19 Florian Mundhenke argumentiert, dass westliche Zuschauer*innen dazu neigen, die Bilder einer Dokumentation als Formen visueller Evidenz zu lesen, besonders wenn sie in ausgewählten Kontexten wie Nachrichtensendungen erscheinen (vgl. Mundhenke, »Authenticity vs. Artifice«, S. 115).

nung von beispielsweise Alltag darstellt. Mit *IMPORT EXPORT*, Seidls zweitem Spielfilm nach *HUNDSTAGE*, setzt sich das Changieren zwischen den filmischen Gattungen auf produktive Weise fort. Die ästhetische und zugleich narrative Ambivalenz des Films – »Was ist Fiktion?«, »Was ist Fakt?«, »Was ist echt?«, »Was ist inszeniert?« – wird zur Voraussetzung, um Antworten auf die im Film aufgeworfenen Fragen zu finden. *IMPORT EXPORT*, der Titel deutet darauf hin, befasst sich mit den Wanderungsbewegungen des ›Humankapitals‹, die zu Effekten eines ökonomisch-kapitalistischen Systems der Gegenwart werden, das es noch zu beschreiben gilt. In ihm zirkulieren neben den unbelebten Waren mittlerweile auch Menschen, die zum Kapital, d.h. zu einer flexiblen erwerb- und einsetzbaren Arbeitskraft geworden sind. Ob gewollt oder ungewollt verlassen sie aus ökonomischen Gründen eine Heimat, die für sie prekär geworden ist. Ihr Ziel ist es, im Fluss der Waren an anderen Orten – und nicht immer zu besseren Bedingungen – Arbeit und damit eine ›lebenswerte‹ Zukunft zu finden. Ein besonderer Fokus von *IMPORT EXPORT* liegt auf einer transnationalen, europäischen Ebene dieser Problematik. Das Nationale wird im Film fortwährend mit dem Globalen verbunden, indem die Wanderungen der Figuren immer auch einen Grenzübertritt bedeuten. Dieser funktioniert sowohl im nationalpolitischen wie auch im gesellschaftlichen Sinn.

Olga, eine junge Frau und die erste von zwei Protagonist*innen des Films, arbeitet als Krankenschwester in einem Kinderspital in einer ukrainischen Kleinstadt. Gefangen in einem scheinbar ewigen Winter geht sie Tag für Tag ihrer Arbeit nach. Der Film beschreibt das mit einer für Seidl typischen, ästhetischen Monotonie. Nicht nur die Natur stellt für Olga eine Widrigkeit im Leben dar, wenn sie die zugeschnittenen Wege zur Arbeit in ihrer modischen, für die Umgebung aber unpassenden Kleidung durchschreiten muss. Auch die Arbeitsbedingungen im Krankenhaus erscheinen im (west-)europäischen Vergleich fragwürdig: Ohne fließendes Wasser und mit der minimalsten Ausstattung zur Hand, die dazu noch aus sowjetischen Zeiten zu stammen scheint, muss sie sich mit ihren Kolleg*innen um das Wohl junger Patient*innen kümmern. Was der Film zu Beginn von Olgas Leben zeigt, ist wesentlich, denn es dient im weiteren Handlungsverlauf, wenn Olga die Ukraine für eine Zukunft in Österreich verlässt, immer wieder als Referenzpunkt und Kontrastfolie. So korrespondieren die ukrainischen Alltags- und Arbeitsbilder im österreichischen Teil des Films u.a. mit Szenen, die in den Kellern eines Spitals spielen, in dessen geriatrischer Abteilung Olga als Putzkraft arbeitet. Was in der Ukraine an prekären Verhältnissen folglich noch an der institutionellen Oberfläche sichtbar bleiben durfte, wird in Österreich in den unsichtbaren Untergrund der Institution verschoben (vgl. Abb. 1-2).²⁰

Die prekären Umstände von Olgas Arbeit finden ihren vorläufigen Höhepunkt zu Filmbeginn, wenn den Angestellten nur 30 % des zugesicherten Lohns ausgezahlt wird.

20 Interessant ist an dieser Stelle ein weiterer Vergleich mit Nikolaus Geyrhalters Dokumentarfilm *DONAUSPITAL – SMZ OST* (A 2012), der den Alltagsbetrieb in Wiens zweitgrößtem Krankenhaus begleitet. Werden die etwas heruntergekommenen Krankenhauskeller in *IMPORT EXPORT* noch von den ›billigen Putzkräften‹ aus Osteuropa bewohnt, die ihre Pausen zwischen Wäscheständern, Waschmaschinen und Trocknern verbringen, erscheinen die Kellergewölbe in *DONAUSPITAL* beinahe schon ›klinisch tot‹. Allein automatisch fahrende Transportroboter bewegen sich dort tagein und tagaus umher, während sie eine permanente Warnung an ihre Umwelt abgeben, in der kaum noch ein Mensch zu sehen ist, der diese hören kann.

Abbildung 1-2: *IMPORT EXPORT* (A 2007, Ulrich Seidl)



Auf die Beteuerung der Auszahlungskasse, dass im nächsten Monat der Restlohn folge, antwortet Olga spöttisch und zugleich resigniert, dass sie das jeden Monat höre. Eben diese strukturelle Situation wird in *IMPORT EXPORT* zum Ausgangspunkt für ihre Suche nach einem besseren Leben: nicht nur für sich, sondern auch für ihr neugeborenes Kind, ihre Mutter und ihren Bruder, mit denen sie gemeinsam in einer kleinen Plattenbau-Wohnung lebt. Nach einem kurzen Zwischenstopp in einer Web-Sex-Firma verlässt Olga schließlich allein die Ukraine, um in Wien Geld für ihre Familie in der osteuropäischen Heimat zu verdienen. Begleitet von einer dokumentarischen Filmkamera stellt sie das im Filmtitel genannte Import-Element in Seidls kinematografischer Kapitalismusbeobachtung dar.

Auf der anderen Seite der Handlung – wie auch der nationalstaatlichen Grenze – steht als zweiter Filmprotagonist Paul, ein junger, zielloser Mann. Zusammen mit Mutter und Stiefvater wohnt er in Wien. Sein Geld verdient er sich durch einen Job als Nachtwache in einem Einkaufszentrum. Diesen verliert er jedoch, nachdem er im Parkhaus des Einkaufszentrums von einer Jugendbande, die in den Credits des Films schlicht als »Türkenbande« bezeichnet wird, überfallen und gedemütigt wird. Um seine Schulden an einen Drogendealer trotzdem zurückzahlen zu können, beschließt er, mit Michael, seinem Stiefvater, in die Ukraine zu fahren. Dort sollen sie im Auftrage eines Unternehmers Spiel- und Süßwarenautomaten auswechseln und das in ihnen befindliche Geld zurück nach Wien bringen. Paul und Michael bilden damit das narrative Export-Element.²¹ Sie verlassen Österreich, um wiederum durch ihre Arbeit in Osteuropa ein besseres Leben zu finden.

Die Linien, entlang derer Seidls Film einen kritischen Blick auf das moderne, ökonomisch aber ungleiche Europa wirft, stellen die symbolischen wie auch realen Grenzen zwischen den Ländern des reichen Westens und den Ländern des armen Ostens dar. Obwohl sich beide Hauptfiguren im gesamten Verlauf des Films an keiner Stelle begegnen, laufen ihre Geschichten an vielen Stellen sowohl narrativ als auch ästhetisch-visuell eng zusammen. *IMPORT EXPORT* richtet den Blick nicht nur auf die persönlichen Geschichten von Olga und Paul. Der Film eröffnet aufgrund seiner spezifischen Filmästhetik zwischen Fiktion und Dokumentation ebenso einen Diskursraum, der nach den

21 Die Endcredits des Films führen die Schauspieler*innen entsprechend auch als »Schauspieler Import« und »Schauspieler Export« auf.

Möglichkeiten der medialen Auseinandersetzung fragt, während er einen kritischen Blick auf den *status quo* des heutigen Europas wirft. So produziert der Film eine Sichtbarkeit des gegenwärtigen Kapitalismus, die entlang der Dimensionen von Macht und ihrer Durchdringung entfaltet wird. Die Thematik des Imports und Exports wird zu einer wichtigen Rahmung der filmischen Analyse, verbindet sie doch das Ökonomische mit dem Gesellschaftlichen sowie die Fiktion mit der Dokumentation. Seidls Film zeigt den ökonomischen wie auch menschlichen Import und Export in der Diegese als einen wahrnehmbaren Ausdruck von Machtprozessen des Kapitalismus. Ihr gesellschaftlicher Kontext ist jener der gegenwärtigen Kontrollgesellschaft, wie sie von Gilles Deleuze im Nachgang zu Foucaults Konzeption der Disziplinargesellschaft beschrieben wurde.

Vollziehen sich der Import und der Export von Waren und Gütern wirtschaftstheoretisch entlang einer Balance von Angebot und Nachfrage, werden beide Konzepte in IMPORT EXPORT gleichbedeutend auf den Bereich des Menschen als einem Humankapital übertragen. Immer wieder fragt der Film, welche Machtbeziehungen und -spiele zu beobachten sind, wenn verschiedene Kräfte innerhalb dieses Systems aufeinandertreffen. Bevor das am Beispiel genauer betrachtet wird, soll zunächst verdeutlicht werden, was mit dem Kontext moderner Kontrollgesellschaften nach Deleuze gemeint ist, in denen die Filme Seidls sowie später auch Farockis Werk unmittelbar zu verorten sind.

6.3 Disziplin und Kontrolle

Für das 19. Jahrhundert gilt, dass sich der zeitgenössische Kapitalismus noch durch das Merkmal des Eigentums charakterisiert.²² Die Produktion vollzieht sich unter der Programmatik einer Konzentration, die ihren Ausdruck in den Fabriken sowie der industriellen Herstellung findet. Es ist jene Zeit, in dem die Kapitalist*innen, so wie es auch Braudel betont, noch als individuelle Eigentümer*innen im Besitz der Produktionsmittel auftreten. Sie verfügen über die grundlegenden Voraussetzungen und Möglichkeiten für einen substanziellen Einfluss auf die von ihrer Arbeit im industriellen Produktionsprozess entfremdeten Fabrikangestellten. Darin liegt letztlich die ›Macht‹ der klassischen Kapitalist*innen begründet: nicht nur über das Geld, sondern auch über die Arbeiter*innen als Kapital- und Produktionsmittel verfügen zu können; sie zu Objekten der Investition und Spekulation zu machen. Diese Eigentumsverhältnisse, so Deleuze, verbleiben jedoch nicht innerhalb der engen Grenzen der Fabrik. Sie setzen sich über diese hinaus fort: zum Beispiel in den Wohnheimen und Schulen, damit der Fabrik anhängigen Institutionen und Räumen, die die Kapitalist*innen gezielt für ihre Arbeiter*innen errichten lassen.²³ Jeder dieser Räume stellt ein Milieu dar, das davon geprägt ist, dass in ihm die Erziehung, die Disziplinierung und die Unterwerfung des Subjekts stetig von neuem beginnen; durch die Eltern, durch die Lehrer*innen; durch die Auszubildenden oder durch die Vorgesetzten.

Was Deleuze anhand von Foucaults Vorlagen in seinem kleinen »Postskriptum«-Text beschreibt, sind die Kennzeichen und Eigenschaften der Disziplinargesellschaften:

22 Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 259.

23 Vgl. ebd.

Ein historisches Phänomen, das sich nach dem Ende der Souveränitätsgesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt. In den Disziplinargesellschaften beginnen jene Veränderungen, die sich später als Vorstufen der Biomacht offenbaren. Die Verwaltung des Lebens sowie die Organisation der menschlichen Produktionskräfte ersetzen in ihr die souveränen Herrschaftsweisen, die allein über den Zustand von Leben und Tod eines Subjektes entschieden.

In der Gegenwart, die Deleuze dann hauptsächlich in seinem »Postskriptum« beschreibt, haben sich die Macht- und Ökonomiephänomene der Disziplinargesellschaften jedoch gewandelt. Mit den stetig feiner werdenden Ausgestaltungen der Biomacht und den damit einhergehenden Transformation des kapitalistischen Systems – weg von der materiellen Industrieproduktion der Fabriken und hin zur immateriellen Finanzspekulation der Gegenwart – verschieben sich jene Parameter, die das gesellschaftliche wie auch individuelle Sein unter dem Einfluss der Ökonomie charakterisieren – und mit ihnen die Funktionsweisen von Macht.

Bereits im Kontext der Disziplinargesellschaften darf Macht nicht allein als eine konkrete, physische Handlungsweise missverstanden werden. Für Deleuze wie auch für Foucault wird mit dem Begriff der Macht eine allgemeine Strategie bezeichnet, die sich gesamtgesellschaftlich verteilt. Der Versuch, sie ausschließlich auf ein konkretes Individuum oder eine Institution zurückzuführen, ist damit von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Ihr praktischer Vollzug, so Deleuze, zeigt sich erst in einem zweiten Schritt, d.h. in den Disziplinartechniken moderner Gesellschaften, die eine Konditionierung des Körpers zum Ziel haben: die Erziehung in der Familie, die Züchtigung in der Schule oder die Ausbildung in der Militärkaserne. In den heutigen Post-Disziplinargesellschaften werden die externen körperlichen Adressierungen jedoch von einer äußeren sowie inneren Kontrolle durch die Subjekte selbst ersetzt: den foucaultschen »Techniken des Selbst«. ²⁴ Sie führen zu den performativen Machtspielen der Gegenwart, die in den Filmen dieses Kapitels kritisch adressiert und sichtbar gemacht werden. Sie sind eng mit den ökonomischen Verhältnissen verbunden, die sie gleichzeitig für ihre Ausführung und Legitimation voraussetzen. Die Machtspiele werden derart zu Wechselspielen: »Die gesamte Ökonomie«, schreibt Deleuze, »zum Beispiel die Werkstatt oder die Fabrik, setzt bereits diese Mechanismen der Macht voraus, die schon von innen auf die Körper und die Seelen und bereits innerhalb des ökonomischen Feldes auf die Produktivkräfte und die Produktionsverhältnisse einwirkt.« ²⁵

Deleuze stellt entsprechend für die Transformationen von Ökonomie, Kapitalismus, Macht und Subjektivität in Hinblick auf das gesellschaftliche Sein fest, dass neue Erscheinungs- und Existenzstufen entstehen. Statt von Souveränitäts- und Disziplinargesellschaften muss heute von Kontrollgesellschaften gesprochen werden. Im Erscheinungsjahr seines Texts, 1990, schreibt Deleuze von einer für ihn nahen Zukunft, die er mit diesem Begriff zu fassen beabsichtigt. ²⁶ Dass diese Zukunft jedoch bereits Gegenwart geworden ist, verhandeln die Filme Seidls kongenial. Demgegenüber zeigt

24 Vgl. Deleuze, *Foucault*, S. 39–40 sowie Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 254–255.

25 Deleuze, *Foucault*, S. 42.

26 Vgl. Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 255.

Farockis *LEBEN* – BRD die Methoden einer filmischen Vergegenwärtigung in Bezug auf die Mechanismen von Kontrollgesellschaften auf.

In den Kontrollgesellschaften hat sich letztlich das Modell der industriellen Fabrikproduktion selbst überholt. An die Stelle der Abgeschlossenheit von Leben und Lohnarbeit ist eine Öffnung der kapitalistischen Ökonomien und Machtpraktiken getreten. Sie finden ihren Ausdruck in global agierenden Unternehmen auf der einen sowie einer Fluidität von Geld, Kapital und Arbeitskraft auf der anderen Seite. Statt ein Leben lang in deutlich definierten Einschließungsmilieus zu bleiben, um dort durch entfremdete Fabrikarbeit Profite für die Kapitalist*innen zu erzeugen, wird in der Kontrollgesellschaft das augenscheinliche Gegenteil gefordert.²⁷ Statt Sesshaftigkeit ist die Rede von Mobilität und Beweglichkeit, die sowohl die Menschen wie auch das Kapital mitsamt den Herrschafts- und Machtformen desselben durchdringen. Deleuze spricht deshalb vom Gas, das für ihn zum metaphorischen Charakteristikum von Unternehmen – und damit der Kontrollgesellschaft an sich – wird.²⁸ Im Bild des Gases drückt sich der Wandel von Produktion und Praxis aus, die in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Wahrnehmung transparent, immateriell und damit »unsichtbar« geworden sind.

Neben dem Gas wird die Modulation zu einem weiteren Stichwort, das für Deleuze die Machtverhältnisse der Kontrollgesellschaften umschreibt. Als ein gesellschaftliches Verfahren der permanenten Veränderung, mithin Flexibilität ist sie dem einzelnen Subjekt intrinsisch geworden. Sie hat sich in sein alltägliches Handeln eingeschrieben und bestimmt es dadurch wesentlich. Die scheinbare Freiwilligkeit einer Veränderung von Arbeit, aber auch des (Privat-)Lebens stellt den Modus des gesellschaftlichen Seins von Subjekten in der kontrollgesellschaftlichen Gegenwart dar. Ihre Machtspiele sind als ein notwendiger Effekt von Modulationen zu betrachten: Ökonomischer Erfolg, gesellschaftliche Anerkennung wie auch ein ebensolcher Aufstieg müssen durch Anpassung und Rivalität immer wieder von neuem verdient werden. Sie stellen bedrohte, prekäre Güter dar. Kein Zustand ist und kann so von Dauer sein.²⁹ Kontrollgesellschaften stellen deshalb Ökonomien der Unabgeschlossenheit dar, »metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation«³⁰.

Statt von Individuen, die in ihnen leben, muss für Deleuze folgerichtig von »Dividuen« gesprochen werden. Die Formen ihrer Kontrolle basieren auf technologischen Informationsmedien und damit auf der Frage, welchen Zugang ein Subjekt zu Informationen erhält und welcher Zugang ihm wiederum verweigert wird. Daten, Stichproben, Märkte und Banken sowie das Geld als ein Spekulationsobjekt des Finanzkapitalismus, der über Wechselkurse und damit fiktionale sowie digitale Wertschwankungen operiert, kennzeichnen diesen Wandel zur Information.³¹ Es handelt sich bei ihnen um Bereiche, in denen sich Macht und Herrschaft unter ökonomischen Bedingungen neu entwickeln. Zugleich sind sie Orte der Kontrolle, die das gesellschaftliche Leben durchdringen, indem sie die »dividuellen« Subjekte dazu veranlassen, gerade entlang der ge-

27 Siehe zur Funktionsveränderung des Kapitals mit Blick auf ökonomische und mediale Raum- und Zeitstrukturen auch das Kapitel 5 dieser Arbeit.

28 Vgl. Deleuze, »Postsriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 256.

29 Vgl. ebd., S. 257.

30 Ebd.

31 Vgl. ebd., S. 258.

nannten Kategorien, die im Dienste der Kontrolle funktionieren, ihr Leben zu planen und zu bewirtschaften.

All diese Entwicklungen korrespondieren letztlich mit einer grundlegenden Veränderung des Kapitalismus und seiner Produktionsweisen, die Deleuze als eine Mutation beschreibt. Wo es früher noch um die materielle Produktion ging, die Herstellung von Fertigerzeugnissen aus Rohstoffen, so geht es heute um die Überproduktion und den Fokus auf Dienstleistungen.³² Nicht mehr die individuelle Kapitalist*in als eine singuläre Eigentümer*in stellt die exemplarische Figur dieser Kapitalismusstufe dar, sondern die anonyme Unternehmer*in und Geschäftsführer*in, mit ihnen die *share holder*, die allesamt ihre Legitimation durch die Aktienpakete erhalten, die sie von einem Unternehmen besitzen. Allen zuvor genannten Einschließungsmilieus widerfährt in den Kontrollgesellschaften für Deleuze entsprechend eine Öffnung. Dadurch werden sie einer Logik der Aktienmärkte und der Ökonomie zugeführt, die genau auf Prozessen der Öffnung, Durchdringung und Mobilität basiert. Und wie die Aktien, so sollen auch die kapitalistischen Subjekte frei auf den Märkten, die zu Weltmärkten geworden sind, flottieren: »Der Mensch ist nicht mehr der eingeschlossene, sondern der verschuldete Mensch. [...] [Z]u arm zur Verschuldung und zu zahlreich zur Einsperrung.«³³ Die ökonomische Prekarisierung und Durchdringung des Lebens wird für Deleuze zur unweigerlichen Konsequenz des grenzenlos gewordenen Subjekts im Zeitalter der finanzkapitalistischen Kontrollgesellschaften. In diesem Kontext setzen sich die Filme Seidls und Farockis kritisch mit ihren Narrativen auseinander. Ihre Darstellungen einer Macht, die Bild geworden, damit sichtbar ist, verdeutlichen zugleich auch immer eine Macht der Bilder, die den im Film inszenierten Verhältnissen der kapitalistischen Gegenwart inhärent ist.

6.4 »Das hier ist ein seriöses Geschäft«: Inszenierte Wirklichkeiten und soziale Machtpolitik (Seidl II)

Für Seidls Filme stellt die Realität ein »serious business«³⁴ dar. *IMPORT EXPORT* zeigt, wie sich Olga auf Einladung ihrer Freundin Tatjana vor der Reise nach Wien als ein »Web-Sex-Girl« versucht. Der Einstieg ist für sie jedoch schwierig. Unvermittelt bricht sie während eines dialogischen Rollenspiels in Gelächter aus, da sie die rudimentären Sätze, die sie auf Deutsch wiederholen soll – »Darf ich dich blasen?«, »Was macht dein Schwanz?« oder »Hast du einen steifen Penis?« –, nicht ernst nehmen kann. Streng ermahnt Tatjana: »Du musst den Job schon ernster nehmen. [...] Das hier ist ein seriöses Geschäft.« So ernst wie die Realität außerhalb der käuflichen Sexfantasien ist, so ernst ist auch der Job ihrer Produktion. Obwohl die Frauen den sexuellen Akt allein für die Kamera und damit für anonyme, männliche Kunden im Ausland vollziehen, deren Stimme sie ausschließlich hören können, erscheint für Tatjana die virtuelle Sex-Arbeit nicht weniger seriös und damit real zu sein als ein anderer Beruf. In ihrer Ermahnung

32 Vgl. ebd., S. 259.

33 Ebd., S. 260.

34 Wheatley, »Europa, Europa«, S. 46.

an Olga wird deutlich, dass für sie die Inszenierung vor der Kamera kein Spiel, sondern ein Wirklichkeitsakt ist. Das ist aus zwei Gründen interessant, da in dieser Szene dem Kamerablick eine wichtige Funktion zuteil wird, die in zweifacher Weise zu lesen ist.

Zunächst kann Tatjanas Aussage als ein diegetischer Kommentar auf die Konstruktion von Wirklichkeit durch den Blick der Computer-Kamera gelesen werden. Durch ihn sind die Cam-Sex-Girls mit den Kunden im Moment eines Voyeurismus, der beiden Seiten völlig bewusst ist, eng verbunden. Der Film macht so eine Beziehung sichtbar, die zwischen den Frauen auf der einen und ihren anonymen Kunden hinter den PC-Monitoren auf der anderen Seite besteht. Sie ist das Produkt von Fantasie und der Effekt eines ökonomischen Geschäfts: Die Frauen werden bezahlt, damit die Männer der Illusion einer sexuellen Macht und Kontrolle über sie nachgehen können. Die zweite Ebene von Tatjanas Aussage muss als ein Metakommentar auf die allgemeine Ästhetik von Seidls filmischem Werk gelesen werden. In ihm sind vielfältige, diskursive Kräfteverhältnisse filmischer Bilder am Werk, die als Medientechniken der Macht funktionieren und später auch bei *PARADIES: LIEBE* eine Rolle spielen werden.

In der Kritik wird Seidls Filmen oft die Eigenschaft zugeschrieben, den dokumentarischen Film mithilfe einer hybriden Ästhetik vom Zwang des ›Faktografischen‹ in Hinblick auf die filmische Repräsentation von Wirklichkeit zu befreien. Dieses Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion im Werk Seidls wird als Ausdruck einer ›inszenierten Wirklichkeit‹ bezeichnet. Dokumentarische Beobachtung und inszeniertes Erzählen stellen im seidlschen Œuvre keinen Widerspruch mehr dar. Jeder Akt einer grundlegenden Grenzziehung zwischen ›dokumentarischen‹ und ›fiktionalen‹ Filmen gerät in seinem Fall deshalb zum Versuch einer rein artifiziellen Kategorisierung. Bewusst arbeiten die Filme ihm entgegen.

In *IMPORT EXPORT* – sowie später bei *PARADIES: LIEBE* – gehen sowohl die Figuren als auch die Bilder auf eine Wanderschaft. Wanderschaft-als-Bewegung wird in beiden Filmen zu einem ästhetischen wie auch narrativen Programm erhoben.³⁵ Mit Bezug auf die Dokumentarfilmtheorien von Bill Nichols kann diese programmatische Ästhetik der seidlschen Filme zugleich als Beispiel eines reflexiven bzw. performativen Dokumentarismus bestimmt werden.³⁶ Während der reflexive Dokumentarismus sich selbst immer wieder kritisch betrachtet, um damit nach der eigenen Konstruktion bzw. Konstitution zu fragen, steht im performativen Dokumentarismus die bewusste, subjektive Arbeit der Filmemacher*in am Material sowie am Geschehen im Mittelpunkt. Sie wird zur Legitimation einer freien Arbeit am Faktualen sowie am Imaginären³⁷ – nicht nur auf

35 In seiner Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Bildern in den Arbeiten Foucaults konstatiert Claus Zittel ähnlich, dass es vornehmlich die Kontexte von Bildern sind, die sie in eine spezifische Bedeutung einfassen bzw. einer solchen zuführen; ohne ihre Begleittexte gingen die Bilder jedoch auf eine (semantische) Wanderschaft (vgl. Zittel, Claus: »Die Ordnung der Diskurse und das Chaos der Bilder. Bilder als blinde Flecken in Foucaults Diskursanalyse und in der Historiographie der Philosophie?«. In: Eder, Franz X.; Kühschelm, Oliver; Linsboth, Christina (Hg.): *Bilder in historischen Diskursen*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 85–107, hier S. 96).

36 Neben den beiden genannten Kategorien existieren für Bill Nichols noch die *poetic documentary*, *expository documentary*, *observational documentary* und *participatory documentary* (vgl. Lamp, Florian: »Die Wirklichkeit, nur stilisiert«. *Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt: Böhner 2009, S. 14–21).

37 Ebd., S. 20–21.

der Ebene des Gesamtwerks, sondern bereits auf der Ebene der einzelnen Einstellung. In der konkreten Umsetzung dieses Programms gehört neben dem Einsatz und der Aktivierung von Affekten (diegetisch sowie außerfilmisch) ebenso der mal mehr und mal weniger explizite wie auch exzessive Einsatz filmischer Stilmittel dazu. Darin äußert sich neben der Verhandlung von Macht *in* Filmbildern auch eine Macht *der* Filmbilder. Das Merkmal ihrer Durchdringungspotenziale stellt die Fähigkeit dar, die Diegese mit dem Außerfilmischen zu verbinden.

Der Affekt und die Affizierung sind für Deleuzes Machtanalysen wichtige Phänomene, stellen sie den Ausdruck vielfältiger Macht- und Kraftverhältnisse dar, die fortwährend aktive wie auch reaktive Affizierungen hervorrufen.³⁸ In seiner Arbeit *Nietzsche und die Philosophie* argumentiert er, dass der Körper und die Realität das prozessuale, sich wiederholende Ereignis und Ergebnis von Kraftbeziehungen darstellen.³⁹ Nicht nur biologische Körper entstehen im Spiel der Kräfte, sondern auch soziale oder etwa politische.⁴⁰ Bedeutend für ihre Konstitution ist das Verhältnis von aktiven und reaktiven Kräften: »Aneignen, bemächtigen, unterwerfen, beherrschen sind Eigenschaften der aktiven Kraft. Aneignen heißt Formen aufzuzwingen, Formen zu schaffen, indem Umstände ausgebeutet werden.«⁴¹ Wie bereits in den Beschreibungen der Kontrollgesellschaft ausgeführt, gibt es für Deleuze keine singuläre Akteur*in, die hinter der Macht steht. Vielmehr müssen die Synthesen und Verhältnisse von Machtformen untersucht werden, um der Macht bzw. der Kraft auf die Spur zu kommen. An dieser Stelle kommt – mit Bezug auf Spinoza – für Deleuze der Affekt ins Spiel.

Kraftverhältnisse, auch diejenigen, die im Film als einem Objekt machtvoller Diskurse aktiv wirken, lassen sich über ihre gegenseitigen Affizierungen bestimmen. Damit ist für Deleuze nicht Passivität im Sinne einer einseitigen Ausübung auf ein Objekt bzw. ein Subjekt gemeint. Vielmehr ist für ihn Affizierung als Affektivität, Sensibilität und Empfindung zu verstehen, was er schon in seiner Lektüre Nietzsches beschreibt,

38 Deleuze, *Foucault*, S. 100–101.

39 Vgl. Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002, S. 45.

40 Ebd., S. 46.

41 Ebd., S. 48. Kompliziert werde das Verhältnis von aktiven und reaktiven Kräften dadurch, so Deleuze, dass es sich bei ihnen nicht um aufeinanderfolgende Kräfte handele, sondern sie parallel am Ursprung ihrer Beziehung stehen (vgl. ebd., S. 62). Die Suche nach einer Abfolge der Kräfte kann somit nicht funktionieren.

der von »Machtgefühlen« gesprochen habe.⁴² Vier Formen der Affizierung von Kraft können für Deleuze beschrieben und untersucht werden:

1. aktive Kraft, Macht zu wirken oder zu befehlen; 2. reaktive Kraft, Macht zu gehorchen oder zum Wirken gebracht zu werden; 3. entwickelte reaktive Kraft, Macht zu spalten, zu trennen, abzusondern; 4. reaktiv gewordene aktive Kraft, Macht, getrennt zu werden, sich gegen sich selbst zu kehren.⁴³

Kraft- und Machtanalysen erscheinen bei ihm als Analysen der stetigen Entwicklungsprozesse und Transformationen in der Hervorbringung von Körpern, Objekten und Institutionen sowie ihrer Affizierungsprozesse. Es sind folglich Durchdringungsphänomene zwischen diesen einzelnen Teilbereichen, die es in den gesellschaftlichen, aber auch medialen Machterscheinungen zu analysieren gilt.⁴⁴

Neben dem Affekt als einem narrativen wie auch ästhetischen Machteffekt äußert sich der ebenso erwähnte, ästhetische Exzess in Seidls Filmen besonders häufig in einer Stilisierung und künstlichen Kadrierung des Kamerablicks, der die abgefilmten Objekte einem Stillleben gleich symmetrisch anordnet. Die im Bild auftretenden Menschen lässt die Kamera wie Statuen in einem Tableau vivant erscheinen. Ihr Blick auf dieses Ensemble ist entgegen allgemeiner Sehgewohnheiten dabei deutlich länger gerichtet.⁴⁵

42 Ebd., S. 70. Insbesondere in der gegenwärtigen Affekttheorie nach dem sogenannten *affective turn* wird immer wieder auf Deleuzes Kraft- und Affektkonzept zurückgegriffen, das sich hier andeutet. Dort wird darauf verwiesen, dass sich Affekte als ein Ergebnis von Kraftbeziehungen zwischen Subjekten und Objekten konstituieren, der Affekt dabei aber nie auf einen einzelnen Verursacher/Hervorbringer zurückzuführen ist, sondern sich durch sein oszillierendes Dazwischen-Sein auszeichnet. Gerade darin sehen viele der Autor*innen ein politisches Moment des Affekts begründet, da sein Werden-im-Vollzug Möglichkeiten für Alternativen beschwört. Demgegenüber erscheint es aber verwunderlich, dass obwohl Deleuze die Kraft und den Affekt stets im Kontext von Macht denkt, die Frage der letzteren in den meisten Ansätzen der heutigen Affekttheorie noch nicht allzu prominent verhandelt wird. Siehe zum *affective turn* Clough, Patricia T.: »The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies«. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 206–225. Zum Einsatz von Deleuzes Affektbegriff in der gegenwärtigen Affekttheorie sowie seiner politischen Wendung siehe u. a. Kavka, Misha: »A Matter of Feeling. Mediated Affect in Reality Television«. In: Ouellette, Laurie (Hg.): *A Companion to Reality Television*. Malden: Wiley Blackwell 2014, S. 459–477; Probyn, Elspeth: »Writing Shame«. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 71–90 und Tedjasukmana, Chris: »Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung«. In: *Montage AV*, 21, 2 (2012), S. 10–27.

43 Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 70–71.

44 Entsprechend schreibt Deleuze, dass die Macht »diagrammatisch« sei: »[S]ie mobilisiert nicht-geschichtete Materien und Funktionen und arbeitet mit einer sehr geschmeidigen Segmentierung. Sie geht in der Tat nicht durch Formen, sondern durch *Punkte* hindurch, einzelne Punkte, die jedesmal die Anwendung einer Kraft, der Aktion oder Reaktion einer Kraft im Verhältnis zu anderen darstellen, das heißt eine Affektion als »stets lokalen und instabilen Machtzustand.« (Deleuze, *Foucault*, S. 103; Herv. i. O.)

45 Vgl. Lamp, »Die Wirklichkeit, nur stilisiert«, S. 75–78. Siehe auch Druxes, Helga: »Female Body Traffic in Ulrich Seidl's *Import/Export* and Ursula Biemann's *Remote Sensing* and *Europlex*«. In: *seminar*, 47, 4 (2011), S. 499–519, hier S. 516; Grisseemann, Stefan: *Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl*. Wien: Sonderzahl 2013, S. 115; Reiter, Otto: »Österreich: Ulrich Seidl«. In: Kull,

Seidls Kombination aus faktualen sowie fiktionalen Elementen muss im Vergleich zum Gros der meisten Filmproduktionen als eine Besonderheit, eine Handschrift des Filmemachers gesehen werden. Entsprechend betont Seidl im Versuch der Theoretisierung seiner eigenen Person, dass er keine Dokumentationen drehe, sondern Factions, ein Neologismus aus »Facts« und »Fiction«. ⁴⁶

Indem *IMPORT EXPORT* sowohl narrativ als auch ästhetisch und visuell an der Schwelle dieser beiden Kategorien operiert, verhandelt der Film das Kräfteverhältnis zwischen fiktionalen und faktualen Bildern auf eindringliche Weise. Seidls Werk fragt ganz allgemein nach der Macht und Autorität dessen, was das Publikum vor sich auf der Leinwand bzw. auf dem Bildschirm zu sehen bekommt. Mit Deleuzes Ausführungen wird deutlich, dass sich die Antwort darauf nicht in einer konkreten Person finden lässt. Sie findet sich in den verschiedenen Ebenen und Elementen, die der Film diegetisch wie auch im Umgang mit seinem Publikum adressiert.

Was *IMPORT EXPORT* recht schnell deutlich macht, ist der Umstand, dass in ihm nicht nur die Hauptfiguren migrieren, indem sie von einem sozialen Bereich und einem Land in ein anderes *übersetzen*, sondern dass sich ebenso die Filmbilder *über-setzen*. Ihre Mobilität korrespondiert mit allgemeinen Gegenwartsphänomenen der Migration. Was daraus hervorgehend entsteht, ist ein Konzept der visuellen Migration. In ihm besitzen neben den Menschen, die aufgrund einer mannigfaltig wirkenden Prekarität zur Wanderung gezwungen sind, auch Bilder im Sinne einer visuellen Politik die Fähigkeit, von ihrem Ursprung autonom zu werden, damit mobil zu sein. ⁴⁷ In ihrer Eigenmächtigkeit, d.h. in ihrem Vollzug entlang verschiedener Kräfteverhältnisse, die zugleich um die Bedeutungshoheit über sie ringen, liegt ein politisches Potenzial begründet. Dadurch, dass sich *IMPORT EXPORT* nicht einem Bildtypus, damit einer offenkundigen und einseitigen Lektürewiese des Sichtbaren hingibt, ⁴⁸ fordert der Film sein Publikum und dessen Verständnis visueller Machtstrukturen heraus. Ihm geht es dabei um die Verweigerung einer allzu leichten Eindeutigkeit, die er offensiv offenlegt.

Volker; Teissl, Verena (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt*. Marburg: Schüren 2006, S. 256–265, hier S. 257. Schmid spricht in den Filmen Seidls ebenso von der Methode einer filmischen Vivisektion, die zugleich die porträtierten Personen wie Affen in einer Zoosituation ausstellen würde (vgl. Schmid, »Forscher am Lebendigen«, S. 47).

46 Vgl. Lamp, »Die Wirklichkeit, nur stilisiert«, S. 11. Diese Aussage korrespondiert mit Alexander Kluges Sicht auf den Dokumentarfilm. Für Kluge wird dieser mit drei »Kameras« gefilmt: 1.) der Kamera im technischen Sinne, 2.) der »Kamera« im Kopf der Filmemacher*in und 3.) der Kamera im »Gatungskopf«, d.h. den Erwartungen des Publikums an das Dokumentarfilmgenre. Erst diese drei Ebenen bilden in ihrer Synthese den dokumentarischen Film. Sie sind aber zugleich dafür verantwortlich, dass ein Dokumentarfilm nicht einfach Tatsachen abbilden könne: »Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.« (Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 201–211, hier S. 202–203)

47 Vgl. Brandes, Kerstin: »Visuelle Migrationen – Bild-Bewegungen zwischen Zeiten, Medien und Kulturen«. In: *FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 51 (2011), S. 5–11, hier S. 8.

48 Auch für die Narration von *IMPORT EXPORT* gilt das, so Mundhenke, »[which] remains very open and undetermined, focusing mostly on minor matters.« (Mundhenke, »Authenticity vs. Artifice«, S. 123)

Tatjanas Aussage zum »seriösen Geschäft« lässt sich deshalb von der diegetischen Ebene der Web-Sex-Arbeit auf die visuell-ästhetische Ebene des Films an sich übertragen. Die inszenierten, fiktionalen Bilder des Films stellen zugleich auch ernste und seriöse Bilder im dokumentarischen Sinne dar. Sie werden zu Gegenständen einer diskursiv-visuellen Machtpolitik, die die Deutungshoheit über sie für sich beansprucht. Die Affizierungen in und mit den Bildern von *IMPORT EXPORT* bringen sowohl die Körper der Handlungsfiguren wie auch den »Diskurskörper« des Films als einen dokumentarischen sowie fiktionalen und dadurch eben auch politischen Körper hervor.

Seidls Kino rückt damit nah an das avantgardistische Werk von Hans Richter heran. Er hat, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit gezeigt wurde, den Film als ein Medium der Sichtbarmachung von Ideen und Wahrnehmungen betrachtet.⁴⁹ In *IMPORT EXPORT* offenbart sich neben der diegetischen Sichtbarkeit von Machtspielen zwischen den Figuren und ihrer Umwelt in spezifischer Weise auch der Versuch, über die Narration hinaus den modernen Kapitalismus als ein visuelles Machtfeld deutlich werden zu lassen. Darauf zielt die zweite Ebene von Tatjanas Aussage zur Seriosität ihres Geschäftes genauso ab, wie die oszillierende Hybridität des Films.

Nachdem bis hierhin grundlegend über die Macht des visuellen Bildes in Seidls *IMPORT EXPORT* gesprochen wurde, muss der Analysefokus nachfolgend auf die Frage des Blicks als einer Machttechnik gerichtet werden. In der Tätigkeit der Web-Sex-Arbeit in *IMPORT EXPORT* fallen der Blick des Publikums auf die Leinwand und der Blick der überwachenden Webcam auf die Frauen grundlegend zusammen. Bei beiden handelt es sich um eine asymmetrische Machtperspektive. In ihr schaut eine Instanz ohne dass ihr Blick bewusst erwidert wird, sie also selbst direkt angeschaut wird.⁵⁰

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind im Moment der Überwachung gleichzeitig vorhanden. Diese Situation bildet den Ausgang der in *IMPORT EXPORT* gezeigten Web-Sex-Arbeit.⁵¹ Während Olga auf der Suche nach Tatjana durch die Räume der Web-Sex-Firma wandert, beobachtet sie – und mit ihr das Filmpublikum durch den Kamerablick – verschiedene Situationen, in denen die ausschließlich weibliche Belegschaft der Firma in engen, fensterlosen Zimmern ihrer performativen Arbeit nachgeht. Mithilfe digitaler Techniken wie Computern und Webcams interagieren sie mit den anonymen Männern, deren tatsächliche Aufenthaltsorte sie nicht kennen. Allein anhand ihrer Stimmen und der gesprochenen Sprache können mögliche Rückschlüsse angestellt werden: Manche der Männer sprechen mit den Frauen Ukrainisch, andere wiederum Englisch oder Deutsch. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie in ihrer Interaktion mit den Web-Sex-Arbeiterinnen in einen harschen und herrischen Kommunikationsstil verfallen. So geben sie dominante Befehle darüber, wie sich die Frauen zu verhalten haben,

49 Vgl. Grisseemann, *Sündenfall*, S. 25.

50 Blumenthal-Barby, Martin: *Der asymmetrische Blick. Film und Überwachung*. Paderborn: Fink 2016, S. 18.

51 Die Filmszenen, die Seidl zeigt, können auch als Weiterentwicklung eines visuellen Motivs aus *PARIS, TEXAS* (BRD/FR 1984, Wim Wenders) gelesen werden. Statt durch eine Webcam wird die voyeuristische Überwachung der weiblichen Sexarbeiterin bei Wenders noch durch einen Einweg-Spiegel ermöglicht, der sich zwischen den Menschen befindet.

und geraten bisweilen in ein aggressiv-hysterisches Schreien, wenn sie nicht das bekommen, was sie (sehen) wollen.⁵²

Verschiedene Kräfte prallen in den vom Film gezeigten Szenen aufeinander. Sie offenbaren dadurch eine permanente Aushandlung von Machtbeziehungen zwischen den ukrainischen Frauen und den Männern, die dadurch dominiert wird, dass eine Seite sichtbar ist, die andere Seite hingegen unsichtbar bleibt. Erst später in *PARADIES: LIEBE* wird sich dieses Machtspiel, das auf ökonomischem Besitz basiert, zwischen den männlichen und weiblichen Figuren radikal umkehren. Das Ergebnis der in *IMPORT EXPORT* gezeigten Kräfteverhältnisse drückt sich im performativen Spiel der Sex-Arbeiterinnen vor der Kamera aus. Sie produzieren einen sichtbaren Körper, der sowohl zum Objekt eines Blicks durch die Webcam wird als auch die körperliche Materialisierung von Wünschen darstellt, die auf die Begierden und Lüste der unsichtbaren Männer zurückgehen.

Deutlich müssen die im Film inszenierten Machtspiele dabei als Ausdruck eines ökonomisch-kapitalistischen Prozesses gelesen werden. In ihm erscheint die ukrainische Sex-Arbeiterin als eine postfordistische Arbeitskraft, »[who] has exited the factory and utilizes ›soft‹ [...] skills as affective labor, rather than offering his or her physical graft.«⁵³ Das »seriöse Geschäft« ihrer Arbeit ist demnach auch im etymologischen Sinne des Begriffes »seriös« zu verstehen. Im 17. Jahrhundert als Ausdruck für »ernst(haft), gediegen, anständig« etabliert, hielt es zugleich Einzug in die Kaufmannssprache als Bezeichnung für ein Geschäft, das »vertrauenswürdig, glaubwürdig, zuverlässig«⁵⁴ war. Diese ökonomische Bedeutung ist in Tatjanas Gedanken zum seriösen Geschäft enthalten. Wenn sich der Kapitalismus von einem industriellen System zu einem finanziellen, heute digitalen sowie virtuellen System wandelt, dann korrespondiert damit auch die Fortentwicklung der Arbeitskraft. In der besprochenen Szene zeigt sie sich als ein Phänomen der Digitalkultur. In ihr verschieben sich die Machtverhältnisse sowie ihre Aushandlungsprozesse. Gleichzeitig wird ihr affektives Moment in den Fokus gerückt: Womit Geld in der Web-Sex-Firma verdient wird, ist die Anregung und Erfüllung von Affekten als dem Ergebnis verschiedener Kräfte, die in der (imaginären) Interaktion zwischen den Frauen und Männern aufeinandertreffen bzw. entstehen. Das zeigt sich in *IMPORT EXPORT* eindrucklich in Olgas weiteren Versuchen, als eine Web-Sex-Arbeiterin tätig zu sein (vgl. Abb. 3):

Auf einer Matratze kniend und sitzend, zeigt die einzige Einstellung dieser Situation Olga, die der Kamera mit dem Rücken zugewandt ist. Vor ihr auf der Matratze

-
- 52 Ein Großteil der »Gespräche« basiert auf einer Imaginationsproduktion, die sich dadurch äußert, dass die Männer erzählen, was sie tun würden, wenn sie tatsächlich mit den Frauen im konkreten Moment zusammen wären. Letztere versuchen dieses Fantasieren durch entsprechende Posen, Kommentare und Reaktionen, die die Männer auf ihren heimischen Computern sehen sowie hören können, zu stimulieren.
- 53 Goddard, Michael; Halligan, Benjamin: »Cinema, the Post-Fordist Worker, and Immaterial Labor: From Post-Hollywood to the European Art Film«. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53, 1 (2012), S. 172–189, hier S. 176.
- 54 Ohne Verfasser: »Seriös«. In: Pfeifer, Wolfgang (u. a.) (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/seriös>>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

liegen zwei Computertastaturen sowie mehrere Vibratoren, während hinter ihr, damit ihrem eigenen Blick zugewandt, die Rückwand des Zimmers mit einem Lacken verdeckt ist. An ihm sind in kitschiger Ästhetik mehrere künstliche Rosen angeheftet. Ein Poster im zentralen Fluchtpunkt des Filmbildes zeigt eine Rosenblüte, über der »Love is like a red, red Rose« geschrieben steht, eine Zeile aus dem Lied »A Red, Red Rose« des schottischen Nationaldichters Robert Burns.⁵⁵

Abbildung 3: *IMPORT EXPORT* (A 2007, Ulrich Seidl)



Während die Stimme eines Mannes aus dem Off-Bereich zu hören ist – es handelt sich um einen Kunden, der per panoptischem Video-Voice-Chat über das Internet zugeschaltet ist – bleibt die Kamera starr auf Olga fixiert. Diese Wahl des Kamerablicks ist nicht unwichtig, korrespondieren hier doch gleich mehrere Blicke miteinander: zum einen der Kamerablick und mit ihm der Zuschauer*innenblick, weiterhin der unsichtbare Blick des unbekanntenen Mannes und der Blick der Webcam-Kameras. Gleich vier Blickachsen überlagern sich also, die ein intensives Machtregime des Sehens in diesem technischen Dispositiv kapitalistischer Machtausübung konstruieren. In dessen Mitte sitzt der weibliche Körper als ein Objekt der Blicke. Während der Körper der Schauspielerin die ersten beiden aushält, hält der Figurenkörper in dieser Situation die letzten beiden Blicke aus, muss sie aushalten, da sie Teil einer ökonomischen Bedingung sind.⁵⁶ Geld verdient Olga nur, wenn sie die unsichtbaren, zugleich aber realen Blicke auf sich zieht und sie affiziert.

Mit Deleuze können in der beschriebenen Szene drei der vier Formen der Affizierung der Macht beobachtet werden. Zunächst die aktive Macht des unsichtbaren Kunden, der Olga durch Befehle sowie lautes Geschrei immer wieder dazu auffordert, ihm anstelle ihres Gesichts ihr Gesäß zu präsentieren sowie einen Finger anal einzuführen. Aktive Macht zu befehlen, heißt das bei Deleuze. Dem steht die reaktive Macht von

55 Vgl. Burns, Robert: »A Red, Red Rose«. In: Hogg, James; Motherwell, William (Hg.): *The Works of Robert Burns. Vol. II*. Glasgow: Fullerton 1836, S. 274–277, hier S. 274.

56 Das menschliche Subjekt, so konstatiert Foucault entsprechend, ist immer auch Teil einer machtvollen Teilung, die es zu einem Objekt werden lässt (vgl. Foucault, »Subjekt und Macht«, S. 270).

Olga gegenüber, die scheinbar bemüht ist, den Befehlen zu gehorchen, um den Wünschen ihres unsichtbaren Kunden zu entsprechen. Zuletzt ist aber eine, wie Deleuze es nennt, entwickelte reaktive Kraft zu beobachten, die darin liegt, die Macht zu spalten und abzutrennen. Das lässt der Film sichtbar werden, wenn Olga nicht mehr den sexualisierten Befehlen folgt, sondern sich ihnen in kleinen Bewegungen verweigert und schlicht etwas anderes tut als das, wozu sie unnachgiebig aufgefordert wird. Macht heißt für sie, nicht mehr alles dem medialen Blick preiszugeben.

Für die Zuschauer*in von *Import Export* ist Olgas Widerstand wichtig, denn sie teilt in der beschriebenen Sequenz die Blickpositionen des unsichtbaren Kunden und damit der Webcam. Die schon allgemeine Ambivalenz der Bilder in den Filmen Ulrich Seidls wird hier noch einmal verstärkt, indem jede Form der Distanzierung aufgehoben wird und der Blick auf die Frau-als-Objekt keinen ›Spaß‹ mehr bereitet wie es noch im klassischen Hollywoodkino der Fall war.⁵⁷ Dass an dieser Stelle des Films die gerade beschriebenen Blickachsen zusammenfallen, hat der Film zuvor mit einer anderen Einstellung verdeutlicht, die als eine Umkehrung und eben Sichtbarmachung der machtvollen Blickverhältnisse zu lesen ist:

Immer noch auf der Suche nach Tatjana steht Olga in einem engen Zimmer, in dem gerade eine Frau für einen englischsprachigen Kunden auf einer Matratze performt. Die Filmkamera ist dicht hinter ihrem Kopf positioniert, sodass Kamera- wie auch Figurenblick parallel laufen. Beide fokussieren ein Arrangement von drei nebeneinanderstehenden PC-Monitoren, die vor der Matratze aufgebaut sind. Während der linke Monitor lediglich einen Bildschirmschoner zeigt, ist auf dem mittleren, damit zentralen Bildschirm das Bild einer am Computer angebrachten Webcam zu sehen. Sie ist auf den Intimbereich der Frau gerichtet. Damit zeigt sie nicht nur ihren technischen Blick an, der auf dem Monitor zu einem medialen wird, sondern zugleich auch den Sichtbereich des unsichtbaren Kunden der Performance, der das Bild des weiblichen Intimbereichs auf seinem eigenen Bildschirm sieht. Der dritte Monitor zeigt letztlich das Interface der Web-Sex-Homepage, auf dem mehrere kleine Vorschaufenster zu sehen sind, in denen wiederum andere Frauen der Firma performen (vgl. Abb. 4).

War in der zuvor beschriebenen Szene Olga dem machtvollen Blick ihres Publikums in mehrfacher Hinsicht ›ausgesetzt‹, schaut der Film in der nun beschriebenen Einstellung zusammen mit der Web-Sex-Arbeiterin gezielt auf das mediale Machtsystem und stellt es dadurch in seiner Komplexität sichtbar aus. Der Blick der Web-Sex-Arbeiterin wird zu einem bewussten Schauen. An ihrem Körper, ihren Handlungen und Reaktionen zeigt der Film ein Bewusstsein für das mediale Machtdispositiv in dieser Szene auf, das zutiefst ökonomisch fundiert ist. Die (bildliche) Sichtbarkeit der Blickmedien wird zu einem Erkennen und damit zu einer potenziellen Kontrolle über das Machtdispositiv. Es sind Momente des Widerstands gegenüber dem männlichen Subjekt, das auf der nicht-sichtbaren Seite des Bildschirms steht. Sie müssen nicht zwangsweise genutzt werden, ihre Möglichkeit allein reicht aus, um die Kraftverhältnisse zwischen den Akteur*innen zu verschieben. Das Subjekt der Macht befinden sich fortwährend in

57 Vgl. hierzu Laura Mulveys Analysen des männlichen Blicks und der weiblichen Objektifizierung im klassischen Hollywoodkino in Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: *Screen*, 16, 3 (1975), S. 6–18. Siehe außerdem dazu Kapitel 7 dieser Arbeit.

Abbildung 4: *IMPORT EXPORT* (A 2007, Ulrich Seidl)

einem ambivalenten Bereich von Machtausübung und Machtbeugung.⁵⁸ Ihre Position ist nie eindeutig zu klären, da sich Macht erst als ein Prozess aus dem Zusammenspiel verschiedener Kräfteverhältnisse, aktiven wie auch reaktiven, konstituiert.⁵⁹ Dass die ökonomische Rahmung einen Einfluss auf die in *IMPORT EXPORT* untersuchten Macht- und Kraftspiele hat, zeigt sich in einer anderen Sequenz gegen Ende des Films. Sie verdeutlicht, dass Macht und Subjektivität im Film in Strukturen eingefasst sind, die sich nicht von ihren ökonomischen Bedingungen trennen lassen.

Irgendwo in Osteuropa zwischen der Ukraine und der Slowakei angekommen, verbringen Paul und sein Stiefvater Michael ihre Nächte in einem riesigen Hotelkomplex. In ihm scheinen sie die einzigen Gäste zu sein. Lediglich eine kleine Hotelbar mit angeschlossener Diskothek bringt die junge, lokale Bevölkerung abends in das Haus. Dort zeigt *IMPORT EXPORT* Michael, wie er vergeblich versucht, eine Frau für sich zu interessieren. Auch seine Aufforderung an Paul, ihm eine Frau zu besorgen, führt zu keinem Erfolg. Nachdem sich dieser alleine in der Hotelbar betrunken hat, jedoch kein Geld zum Bezahlen der Rechnung findet, geht er zu ihrem gemeinsamen Zimmer, um sich von seinem Stiefvater aushelfen zu lassen. Was Seidls Film dort zeigt, ist eine visuelle Wiederholung der soeben untersuchten Machtverhältnisse in der Web-Sex-Firma. Auf einem Stuhl sitzend, schaut Michael einer jungen Frau zu, deren Status der Film zwischen Diskotheken-Besucherin und Sex-Arbeiterin offenlässt. Nur mit Strümpfen und einem BH bekleidet kniet sie wie zuvor schon Olga auf allen Vieren, sodass Michael – und mit ihm Paul sowie das Filmpublikum – ihr entblößtes Gesäß sehen können. Eine »anatomische Studie« nennt Michael sein Verhalten.

- 58 Vgl. Rose, Nadine: »Subjekte der Macht bei Judith Butler und Michel Foucault. Machtvolle Diskurse, Subjektivierungen und Widerstand als Ausgangspunkt für eine rassismuskritische Perspektive in der Migrationsforschung«. In: Reuter, Julia; Mecheril, Paul (Hg.): *Schlüsselwerke der Migrationsforschung. Pionierstudien und Referenztheorien*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 323–342, hier S. 324.
- 59 Entsprechend schreibt Goetz Herrmann: »Macht besteht also aus einem Verhältnis zwischen den beiden Polen Kraft und Gegenkraft beziehungsweise Macht und Widerstand« (Herrmann, Goetz: *Reflexive Sicherheit, Freiheit und Grenzmanagement in der Europäischen Union. Die Reterritorialisierung emergenter Bedrohungsgefüge*. Wiesbaden: Springer 2018, S. 102; Herv. i. O.).

Der Film variiert hier insofern die beschriebene Szene in der Web-Sex-Firma, als das Kräfteverhältnis ein völlig anderes ist. Waren die Männer im medialen Machtdispositiv des Web-Sex' stets unsichtbar und bloß durch ihre Stimmen präsent, teilen sich die namenlose Frau und Michael nun denselben Raum. Ihre Machtspiele werden dadurch direkter, unvermittelt – und durch Pauls Anwesenheit gestört, der seinen Stiefvater unablässig dazu auffordert, diese Spiele sein zu lassen. Auf Pauls Bitte, ihm das Geld für die noch offene Barrechnung zu geben, erwidert Michael: »Ich zeig dir erst einmal die Macht des Geldes.« Daraufhin setzt er sich neben die junge Frau auf den Boden und fordert sie dazu auf, den Satz »Ich bin eine brunzdumme Futt« zu wiederholen. Amüsiert über ihre fehlenden Deutschkenntnisse, die dazu führen, dass die Frau den Satz wiederholt ohne zu wissen, was sie eigentlich sagt, befiehlt Michael ihr, sein Hündchen zu sein. Auch hier drückt sich das ungleiche Kräfteverhältnis zwischen den Figuren in einem Machtspiel aus, das zu einem Sprachspiel wird. Ohne Deutsch- und Englischkenntnisse dauert es eine Weile, bis die junge Frau versteht, was Michael von ihr möchte. Schließlich schafft er es, dass sie auf allen Vieren durch das Hotelzimmer läuft und bellt, während Michael ihren Haarschopf wie eine Leine festhält. Die Situation ist sowohl für die Frau wie auch für Paul, der ebenfalls in einer speziellen Beziehungsökonomie mit Michael steht, sichtlich unangenehm. Michaels Zurschaustellung männlicher Rituale offenbaren sich gegenüber seinem Stiefsohn Paul als folgenreiche Körperspiele.⁶⁰

Paul leistet der Demonstration körperlicher Verfügbarkeiten durch Michael vornehmlich dadurch Widerstand, dass er ihm seine Blicke als einem Beobachter und Zeugen der symbolischen wie auch physischen Verhältnisse verweigert. Immer wieder wird Paul deshalb von Michael dazu angehalten, zuzuschauen – womit auch das Filmpublikum gemeint ist, das mit der Filmkamera zusammen auf die sich vollziehenden Handlungen blickt.⁶¹ Wie schon in der Web-Sex-Firma stellen das Sehen und damit die visuelle Bezeugung elementare Bedingungen der sich vollziehenden, ungleichen Beziehungen dar. Stellt IMPORT EXPORT in den Sequenzen mit Olga und den Web-Sex-Arbeiterinnen visuell wie auch narrativ eine mediale Konstitution des Machtdispositivs aus, werden in der Sequenz mit Michael und Paul die ökonomischen wie auch politisch-kulturellen Kontexte der gezeigten Hierarchien betont. Ökonomisch erscheinen sie aus folgendem Grund: Während bei Olgas kurzer Zeit in der Web-Sex-Firma an keiner Stelle direkt über das Geld gesprochen wird, das die Männer für ihre »Einblicke« bezahlen müssen, stellt Geld sowohl den Ausgangspunkt als auch den Antrieb für den Verlauf der Szenen mit Michael dar. Seine sexualisierten Forderungen offenbaren sich unmittelbar als Effekte der ökonomischen Ungleichheiten und Unterschiede zwischen den Figuren. Sie bestehen darin, dass die eine Seite das Geld besitzt, das die andere Seite zu brauchen scheint.⁶²

60 Vgl. Grisseemann, *Sündenfall*, S. 211.

61 Schmid nennt Seidl aufgrund seiner filmischen Obsession mit dem Blick und der Sichtbarkeit daher auch einen »Voyeur am Wirklichen« (Schmid, »Forscher am Lebendigen«, S. 48).

62 Dieses Abhängigkeitsverhältnis kehrt der Film im Verhältnis dadurch wiederum um, dass Michael und Paul ebenfalls Geld benötigen, weshalb sie von Wien aus nach Osteuropa reisen.

Die politisch-kulturelle Rahmung der Machtspiele in der Szene wird wiederum an den sprachlichen Kräfteverhältnissen deutlich. Sie markieren eine Differenz zwischen dem reichen, hier deutsch- und englischsprachigen Westeuropa, und dem armen, ukrainischsprachigen Osteuropa. Die Basis, auf der kommuniziert wird, ist die des Geldes. Es ist bestimmt von den Subjekten, die es besitzen. »Das hier ist ein seriöses Geschäft«, Tatjanas Aussage, die am Anfang dieses Unterkapitels steht, ist folglich ein letztes Mal auch hierauf zu beziehen: Seriös ist ein Geschäft dann, wenn alle Beteiligten die Sprache der Macht sprechen und verstehen.

Seidls filmische Untersuchung der ökonomischen Machtprozesse in *IMPORT EXPORT* gewinnt ihre Eindringlichkeit am Ende durch die ästhetische Ambivalenz der beiden untersuchten Sequenzen wie auch des Films in seiner Gänze. Das im Vorfeld bereits als eine Handschrift des Filmemachers Ulrich Seidl herausgestellte Changieren zwischen fiktionalen und faktualen Sequenzen und Momenten ist prägend für die Ambivalenz der Bilder in *IMPORT EXPORT*. Aber auch das im Film sichtbare Schauspiel gehört dazu, welches professionelle Schauspieler*innen mit Laiendarsteller*innen zusammenbringt und sie konsequent improvisieren lässt.⁶³ Der Film eröffnet auf diese Weise einen Raum der Interpretation, der das Nachdenken über die Machtspiele der Ökonomie sowie ihre Wirkungen in den Dispositiven des modernen Kapitalismus auf den extradiegetischen Bereich erweitert. »Wann ist eine Sequenz ›echt?«, »Wann ist eine Sequenz ›falsch«, damit erdacht?« sind Fragen, die der Film bewusst nicht beantwortet. Dementsprechend bleibt auch das Schicksal der beiden Hauptfiguren am Handlungsende offen. Ob sie wirtschaftlichen Erfolg oder Misserfolg in Österreich und der Ukraine haben, muss das Publikum für sich entscheiden. Gerade dadurch kommt der Film narrativ und ästhetisch der Komplexität der kapitalistischen Kräfteverhältnisse in Zeiten eines spekulativen Finanzkapitalismus sehr nahe – und erprobt eine filmische Möglichkeit ihrer Konzeptualisierung und Visualisierung, die auf eine Wahrnehmung eben dieser Ambivalenz des Kapitalismus abzielt. Das setzt sich auch innerhalb des Films fort, wenn sowohl Olga nach ihrem ›Import‹ als auch Paul vor seinem ›Export‹ an Aus- und Fortbildungs- sowie Coaching-Formaten teilnehmen, die sie auf verschiedene Dienstleistungstätigkeiten vorbereiten sollen. In diesen Sequenzen rückt Seidls *IMPORT EXPORT* nah an Harun Farockis Dokumentarfilm *LEBEN – BRD* heran, der im Folgenden untersucht wird.

63 Vgl. Wheatley, »Europa, Europa«, S. 47. Mit Bezug auf Martine Beugnet schreibt Wheatley weiter, dass in Seidls Filmen Realität und damit insbesondere ihr ambivalenter Einsatz mobilisiert wird »in the service of authenticity, in order to heighten what Beugnet calls the ›affective and aesthetic force of shock‹ that is the effect of viewing these films» (Wheatley, »Naked Women, Slaughtered Animals«, S. 95). Wurde schon an anderer Stelle in dieser Arbeit mit Bezug auf Benjamin und Richters *INFLATION* auf den Zusammenhang von Film und Schockwirkungen hingewiesen, nennt Mundhenke diese spezifische Beziehung im Werk Seidls einen Anti- bzw. Hyperrealismus. Ihn denkt er dann als einen brechtschen Verfremdungseffekt, wenn er schreibt: »This antirealism or hyperrealism [...] can be said to work similarly to a Brechtian alienation effect, breaking through the solidity of documentary sobriety and/or the completeness of fictional illusion.« (Mundhenke, »Authenticity vs. Artifice«, S. 124)

6.5 Kapitalismus als Machtraining (Farocki)

Nachdem Paul seine Anstellung als Security-Mitarbeiter verloren hat und Olga in Wien angekommen ist, nehmen beide unabhängig voneinander an den Kontrollmaßnahmen eines flexiblen, neoliberalen Arbeitsmarkts teil, die ihren Ausdruck in Fortbildungen, Umschulungen und Coaching-Veranstaltungen finden.⁶⁴ *IMPORT EXPORT* zeigt ein weiteres Mal mit einem dokumentarischen Gestus, wie Paul an einem Bewerbungscoaching teilnimmt, in dem es u.a. um den korrekten körperlichen Ausdruck während eines Bewerbungsgesprächs und -telefonats geht. Aber auch die persönliche Motivation und Einstellung der Trainings-Teilnehmer*innen ist für den Fortbildungsleiter angesichts eines Arbeitsmarktes, der die materielle mit der immateriellen Arbeit gleichsetzt, wesentlich, um Erfolg zu haben. Wie ein Coach tritt er vor der Gruppe sowie Seidls Filmkamera auf und verkündet sein Mantra, das für alle jederzeit gelten muss: »Denken Sie daran, Sie sind eine Siegerin!« Wer es glaubt und davon überzeugt ist, so die Botschaft, wird es auch schaffen. Gespielt wird die Figur vom deutschen Kabarettisten Dirk Stermann, einem der wenigen professionellen ›Schauspieler‹ in *IMPORT EXPORT*. Durch sein exzessives, performatives Spiel tritt er im Film ebenfalls als ein Schauspieler auf, der als Fortbildungsleiter wiederum in die Rolle eines Coachs, eines Motivators wechselt. Der Film verstärkt durch diese Figureninszenierung einen kritischen Blick auf die kapitalistische Subjektkonstruktion der gegenwärtigen Ökonomie. Diese oszilliert zwischen Authentizität und Fiktionalität genauso wie zwischen sichtbaren und unsichtbaren Kraft- und Machtverhältnissen, die die kapitalistischen Subjekte durchdringen. Dabei geht es im Falle der im Film gezeigten Fortbildungen um machtvoll kategorisierungen und Einteilungen der Subjekte in Gewinner*innen und Verlierer*innen desselben Systems. Der Film lässt auch in dieser Sequenz offen, inwieweit das, was sichtbar wird, für alle Beteiligten als Fiktionalisierung zu erkennen ist. Die Ambivalenz des Erkennens ist nicht nur programmatisch für Seidls Filmästhetik, sondern stellt sich auch als ein kalkuliertes Risiko dar, das sich als ein Charaktermerkmal des modernen Kapitalismus zu erkennen gibt.⁶⁵

Während Paul in der Fortbildung an seiner neoliberalen Subjektidentität arbeitet, liegt der Fokus der Schulung Olgas in der Einübung verschiedener Reinigungstätigkeiten. So ist sie in einer Sequenz des Films mit mehreren Frauen zu sehen, die mithilfe verschiedener technischer Geräte unterschiedliche Bodenbelege säubern müssen. Daraufhin lernt die weibliche Belegschaft durch einen männlichen Übungsleiter den richtigen Gebrauch farblich kodierter Putztücher kennen. In einer weiteren Sequenz von

64 Während für Deleuze das Prinzip der klassischen Disziplinargesellschaft mit ihren Einschließungsmilieus wie der Fabrik oder der Schule ein ständiges ›Von-vorne-Beginnen‹ war, zeichnen sich die heutigen Kontrollgesellschaften durch ein ständiges ›Nicht-fertig-Werden‹ aus: »Denn wie das Unternehmen die Fabrik ablöst, löst die permanente *Weiterbildung* tendenziell die *Schule* ab, und die kontinuierliche Kontrolle das Examen. [...] Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht.« (Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, S. 257; Herv. i. O.)

65 Vgl. dazu auch die Analysen performativer Subjektivität in Kapitel 4.

IMPORT EXPORT wird Olga in einem Privathaus die gründliche Reinigung von präparierten Tiertrophäen beigebracht. Diese substanzielle Differenz zwischen den Fortbildungsmaßnahmen von Paul und Olga führt dazu, dass die Figur Olgas als eine moderne Form der Hausfrau unter den verschobenen Vorzeichen des modernen Kapitalismus gelesen werden muss. Nicht nur in IMPORT EXPORT, sondern auch in der außerfilmischen Wirklichkeit ist die Hausarbeit zum Teil einer globalen Import- wie auch Export-Ökonomie geworden.⁶⁶ Dass es sich um klassische, geschlechtlich kodierte, d.h. weibliche Hausarbeitstätigkeiten handelt, zeigt sich an den verschiedenen Arbeiten, die Olga in Österreich durchführt: die Reinigung von Privathäusern sowie öffentlichen Gebäuden, die Erziehung von Kindern, die Pflege alterskranker Menschen im Krankenhaus. Anca Parvulescu sieht IMPORT EXPORT deshalb als eine Dokumentation genau dieser kontinuierlichen Verschiebungen in der modernen Arbeitswelt, die mit Olga sichtbar werden.⁶⁷

Olgas Geschichte wird zu einem Beispiel für die Geschichten all der anderen, namenlosen Frauen aus Osteuropa, die sie im Film umgeben und mit denen sie zusammenarbeitet. In IMPORT EXPORT geht es um eine Spannung moderner Globalisierung, die zum Ausdruck kommt. Sie besteht darin, dass eine transnationale, höchst mobile sowie produktive Arbeiterschaft befeuert wird, die unter vorindustriellen Bedingungen sowie in liminalen Räumen innerhalb der Grenzen einzelner Länder als auch zwischen diesen existieren muss.⁶⁸ Die Räume, die Olga und Paul in Seidls Film fortwährend als Import-Export-Subjekte bewohnen, sind beispielsweise die Kellerräume von Privat- und Krankenhäusern wie auch scheinbar verlassene Hotels in Osteuropa – allesamt Orte, die als prekär bewohnte »Nicht-Orte« einer kapitalistisch-neoliberalen Welt auftauchen.⁶⁹

Die Schulungen Olgas sowie Pauls werden deutlich als Räume von Macht- und Kraftverhältnissen konstruiert. In ihnen geht es grundlegend um die anweisende bzw. befehlende Adressierung der Teilnehmer*innen als kapitalistische Subjekte mit flexiblen Identitätsrollen und -konzepten durch die Fortbildungsleitungen. Seidls Film beobachtet in den entsprechenden Szenen die Funktionsweisen einer kapitalistischen Technologie der Macht,⁷⁰ die im Kontext der ökonomisierten Fortbildung gegenüber den Teilnehmenden mit dem Stichwort und dem Ziel der neoliberalen Subjektoptimierung operiert. Dass die Fortbildung dabei jedoch zumeist unter dem Zwang prekärer Bedingungen für die Teilnehmer*innen stattfindet, wird an Olga und Paul deutlich.

66 Vgl. Parvulescu, Anca: »Import/Export: Housework in an International Frame«. In: *PMLA*, 127, 4 (2012), S. 845–862, hier S. 846. Zur Hausarbeit im Film siehe außerdem Klippel, Heike: »Organisierte Zeit. JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, Zeit und Hausarbeit«. In: Liptay, Fabienne; Tröhler, Margrit (Hg.): *Film-Konzepte 47. Chantal Akerman*. München: edition text + kritik 2017, S. 27–40.

67 Vgl. Parvulescu, »Import/Export: Housework in an International Frame«, S. 848.

68 Vgl. Druxes, »Female Body Traffic in Ulrich Seidl's *Import/Export* and Ursula Biemann's *Remote Sensing* and *Europlex*«, S. 500. Mit Bezug auf Julia Kristeva erscheinen für Druxes die meisten Länder Osteuropas wie Olgas Heimat Ukraine als »zone of the abject, that which reminds of economic instability and degraded working conditions on the periphery of the privileged zone.« (Ebd., S. 501)

69 Siehe zum Konzept der »Nicht-Orte« das Kapitel 5 dieser Arbeit.

70 Vgl. Parvulescu, »Import/Export«, S. 856.

In Seidls Filmen gibt es eine enge Verbindung zwischen prekärer Arbeit und prekärem Training auf der einen und Betätigungsfeldern der Dienstleistungsökonomie auf der anderen Seite. Beide Bereiche sind über das biopolitische Paradigma der Moderne miteinander verbunden.⁷¹ Zu ihm gehört im Moment der Schulung unmittelbar die Produktion von Machthierarchien, indem – mit Deleuze gesprochen – unterschiedliche Kräfte aufeinandertreffen und in ein re-/aktives Verhältnis zueinander geraten. Das scheinbar unkommentierte Beobachten von Machtstrukturen in einer fortwährend prekär werdenden Arbeitswelt, die eng mit dem privaten Alltag verwoben ist,⁷² kennzeichnet auch Harun Farockis *LEBEN – BRD*. Farockis Film zeigt, mehr als 20 Jahre vor *IMPORT EXPORT*, dass die bei Seidl sichtbar werdenden Machtprozesse der kapitalistischen Kontrollgesellschaft eine historische Entwicklungskurve besitzen. Gleichzeitig stellt *LEBEN – BRD* die Möglichkeiten des Films heraus, sich nicht nur narrativ, sondern auch ästhetisch mit den Visualisierungen des Kapitalismus und seiner Machtverhältnisse zu beschäftigen. Dabei widmet sich Farockis Werk gleichfalls dem Beispiel von Fortbildungen und Trainingssituationen als alltäglichen Erscheinungsräumen ihrer Sichtbarkeit.

LEBEN – BRD beginnt mit dem Blick auf einen Computerbildschirm – ein Bild, das vergleichbar auch in den Szenen in der Web-Sex-Firma in *IMPORT EXPORT* zu finden ist. Auf dem Monitor ist das mittlerweile antiquierte Pixel-Interface eines Programms zu sehen, das in seiner Gestaltung als ein Videospiegel gelesen werden kann. In der linken Bildhälfte befindet sich der Ausschnitt eines Videoloops, in dem ein Mann unablässig eine Frau penetriert. Unter dem Video finden sich die Schriftzüge »Player 1« und »Player 2« sowie ein Highscore-Zähler (vgl. Abb. 5).

Abbildung 5-6: *LEBEN – BRD* (D 1990, Harun Farocki)



Was der genaue Kontext dieses Spiels und wer eigentlich die Spieler*in ist, lässt der Film offen. Wie schon bei Seidl, so geht es auch bei Farockis Arbeiten nicht darum, dem

71 Vgl. Goddard/Halligan, »Cinema, the Post-Fordist Worker, and Immaterial Labor«, S. 181.

72 Während Olga für eine österreichische Familie die Kinderbetreuung und die Hausarbeit übernimmt, lebt sie zusammen mit der Familie in ihrem Haus – mit der Einschränkung und Degradierung, dass Olgas Zimmer zugleich die Waschküche im Keller ist und ihr Bett neben Waschmaschine und Wäschetrockner steht.

Publikum eine fertige Interpretation der gezeigten Bilder zu liefern. Erst im weiteren Verlauf klärt sich auf, dass ein junger Mensch,⁷³ mechanisch wie ein Roboter, einen Joystick – *nomen est omen* – auf der Jagd nach der Höchstpunktzahl maltriiert – und damit den sichtbaren Sex zu einem Spiel, einer Simulation macht (vgl. Abb. 6).

In insgesamt 32 verschiedenen Sequenzen, die als Filmvignetten bzw. »tableau vignettes«⁷⁴ bezeichnet werden können, widmet sich LEBEN – BRD in kommentarlosen Beobachtungen Schulungen, Fortbildungen, Ausbildungen und Coachings. Sie finden in der gesamten BRD kurz vor der deutschen Wiedervereinigung statt,⁷⁵ wobei mehrheitlich in Berlin gedreht wurde. Keine der Filmsequenzen ist in ihrer Gesamtheit zu sehen. Sie sind vielmehr fragmentiert als Versatzstücke immer wieder in den Film integriert, während sie von Szenen unterbrochen werden, die maschinelle Belastungstests von Haushaltsgeräten zeigen. An dieser Form einer *visuellen* Kommentierung mithilfe der Montage zeigt sich ein Merkmal von Farockis filmischem Verfahren, das sich vornehmlich auf der Ebene der Ästhetik und der Gestaltung vollzieht.⁷⁶

In den genannten Belastungstestszenen ersetzen Maschinen sehr auffällig die Menschen und ihre Arbeit, die die anderen Szenen des Films dominieren. Dadurch werden die Szenen mit ihnen zu einem Kommentar der parallel montierten Schulungs- und Coaching-Beobachtungen. Die Maschinenhandlungen stellen die Simulation menschlicher Gewalt dar, die sich auf verschiedene Objekte einer materiellen Umwelt richtet. In bildlicher Analogie zum mechanischen Spiel mit dem Joystick zeigen die Belastungsszenen Maschinen, die wiederholt und »ohne Rücksicht auf Verluste« Gewichte auf Sessel fallen lassen, um Sprungfedern zu testen; die Autotüren öffnen und zuschlagen; die Staubsaugerrollen auf ihre Stabilität prüfen, indem sie Metallstangen gegen sie schlagen; die Waschmaschinen eine abschüssige Rampe herunterrutschen und gegen Wände prallen lassen und die unablässig Röhrengewichte über Matratzen rollen, um ihre Formbeständigkeit zu untersuchen. Es geht dabei um die automatisierte Antizipation und Prüfung einer Zukunft (des Gebrauchs), die noch nicht eingetreten ist. Sie muss für das Jetzt entsprechend erzwungen und simuliert werden. Nicht nur in den Maschinen, die die Tests ausführen, findet sich diese Handlungsorientierung, sondern, so die Pointe von Farockis Film, gleichfalls bei den Menschen mit ihren Selbsthilfegruppen, Schulungen und Unterrichtseinheiten. Die Möglichkeiten der Zukunft bestimmen das

73 Die Endcredits verraten schließlich, dass die Szene im »Club der Hacker und Raubkopierer« im oberbayrischen Petting gedreht wurde.

74 Elsaesser, Thomas: »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 11–40, hier S. 20.

75 Vgl. Baumgärtel, Tilman: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin: b_books 1998, S. 153.

76 Eine vergleichbare Ästhetik begegnete einem in dieser Arbeit bereits in der Untersuchung von Farockis NICHT OHNE RISIKO. Dort dienten die Promotionsvideos zur Funktionsweise der Magnetfeldsensorentechnik als filmische Metaphern für das Innenleben der Verhandlungsteilnehmer*innen. Vgl. Kapitel 4.4. Jörg Becker vergleicht deshalb nicht von ungefähr Farockis Film- und Bildästhetik mit dem Funktionieren einer Waschmaschine, die permanent vor- und zurückläuft und so die Position ihrer Objekte verändert (vgl. Becker, Jörg: »In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 73–93, hier S. 83).

Handeln in der Gegenwart. Es geht für die Menschen wie auch für die Maschinen in der Ereignissimulation um die Vermeidung einer negativen Ereignishaftigkeit des Zukünftigen, das noch nicht eingetroffen ist.⁷⁷ Die in Farockis Film »gezeigten Menschen bereiten sich auf ein Leben vor, dessen jegliches Element geübt, überprüft, korrigiert und klassifiziert werden kann, als ob sie in einer Wiederholungsschleife der Simulation des eigenen Lebens festhingen.«⁷⁸

Die sich wiederholenden Kraftverhältnisse der Maschinen-Szenen in *LEBEN – BRD* korrespondieren mit dem vergleichbaren Prozess eines zu erlernenden Automatismus in den Schulungs- und Coachingformaten: Über Geburtsvorbereitungskurse, Hebammenausbildungen, kinder- und jugendpsychologische Schulungen, aber auch Straßenverkehrserziehung, Polizeitrainings, Fortbildungen für Bankangestellte im Kundendienst, Bewerbungscoaching für Schüler*innen oder Bundeswehrübungen beschreibt der Film einen Querschnitt der gesellschaftlichen Verhältnisse in der BRD. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie auf der Normierung und Standardisierung von individuellen Verhaltensstrategien basieren.⁷⁹

Die aktiven Kräfte der Übungsleiter*innen treffen in den Fortbildungsseminaren auf die reaktiven Kräfte der Teilnehmer*innen. Am historischen Wendepunkt der Wiedervereinigung geht es dabei besonders um die allgemeingesellschaftlichen Erwartungen, Hoffnungen und Probleme der BRD, die in den Fortbildungen ausgehandelt werden. Die Lösungsansätze, die der Film dokumentiert, bestehen in der individuellen Einübung alltäglicher Präventionsmaßnahmen. Von der Gegenwart ausgehend, zielen sie auf eine nahe Zukunft, die möglich erscheint, so aber noch nicht eingetreten ist: Simulationen von Wirklichkeit,⁸⁰ die das »Unwirkliche« des Nicht-Existenten miteinschließen.

Auf diese Weise bedingen sich in Farockis Film mikro- und makroskopische Phänomene gegenseitig. Wie die Maschinen in den Stresstests führen die Menschen, die *LEBEN – BRD* beobachtet, ihre einstudierten Programme auf und aus. »Meine Idee war, das Leben in der BRD in Rollenspielen darzustellen, von der Geburt bis zum Tod. [...]

77 Vgl. Richter, Gerhard: »Miniatures. Harun Farocki and the Cinematic Non-Event«. In: *Journal of Visual Culture*, 3, 3 (2004), S. 367–371, hier S. 369.

78 Richter, Gerhard: *Die Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium*. München: Fink 2005, S. 17.

79 Stefan Reinecke betont, dass Individualität in den Gruppentreffen und Schulungen, die *LEBEN – BRD* zeigt, trotz aller Normativierungs- und Vereinheitlichungsprozesse weiterhin als ein freies Gut betrachtet wird (vgl. Reinecke, Stefan: »Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 261–268, hier S. 263).

80 Das Stichwort der »Simulation von Wirklichkeit« findet sich in zahlreichen Auseinandersetzungen mit den Filmen Farockis. Vgl. u. a. Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich: »Einleitung«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 11–20, hier S. 13–14; Blümlinger, Christa: »Slowly Forming a Thought While Working on Images«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 163–175, hier S. 171; Richter, »Miniatures«, S. 368; Rosenberg, Karen: »Immer wieder das gleiche Theater!« Sozialkritik und Selbstkritik in *LEBEN – BRD*«. In: Aurich, Rolf; Kriest, Ulrich (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz: UVK 1998, S. 253–259, hier S. 253 sowie Reinecke, »Das Leben, ein Test«, S. 262.

Offensichtlich war die Lust, eine politische Gruppe zu organisieren von der Not abgelöst worden, etwas zu lernen oder zu bewältigen«⁸¹, kommentiert Farocki das im Film *Sichtbare*. Dass das Erlernen und Bewältigen vielfältiger Probleme zu einem performativen Spiel der Subjekte wird, offenbart sich deutlich in jener Filmszene, die eine Feldübung von Bundeswehrsoldaten zeigt: »Da sagt der Übungsleiter zu den Soldaten, sie sollten erregter sein, wenn sie melden, dass da ein Panzer käme. ›Darauf hat die Nato dreißig Jahre lang gewartet.«⁸²

Farockis filmische Intervention in diese gesellschaftliche, zugleich kapitalistische Entwicklung vollzieht sich entlang einer medialen Kommentierung und Kritik. Seinem Film geht es um eine ästhetisch-visuelle Ausstellung und Sichtbarmachung von Wirklichkeit, die wiederum selbst als eine Inszenierung aufgezeigt wird. Die individuelle Selbstbeschäftigung wird in den Schulungen und Übungen zu einem performativen Akt, der einen ökonomischen (Waren-)Charakter besitzt.⁸³ Die davon ausgehenden Verfahren der medialen Inszenierung und Kritik im Werk Farockis, in denen sich das filmische Material scheinbar selbst kommentiert, haben zur Konsequenz, dass bei ihnen kaum noch von eindeutigen Dokumentationen gesprochen wird.⁸⁴ Es handelt sich um eine bewusst angelegte Ambivalenz der filmischen Form, die Farocki und Seidl nahe zusammenführt. Ein Film wie *IMPORT EXPORT* kann daher als konsequente Fortsetzung der in *LEBEN – BRD* gezeigten, performativen Entwicklungen und Simulationen kapitalistischer Gesellschaften betrachtet werden. Seidls Film betont unter dem Einfluss gegenwärtiger Zuspitzungen deutlicher als Farocki noch die ökonomischen Bedingungen sowie zielgerichteten Interessen von Schulungen und Fortbildungen. In ihnen geht es um die Ausbildung der Teilnehmer*innen zu kapitalistischen Subjekten für einen Arbeitsmarkt, der Individualität in Einheitsform braucht.

Wie im Fall von Seidls *IMPORT EXPORT*, so müssen auch bei Farockis *LEBEN – BRD* die Fragen der Macht und ihrer gesellschaftlichen Durchdringung, die in diesem Kapitel von Interesse sind, ebenso auf der Ebene des filmischen Bildes und seiner diskursiven Mobilität verhandelt werden. Farockis Idee der filmischen Produktion als einem politischen Akt stellt hierbei einen wichtigen Ansatzpunkt dar.⁸⁵ Die Themen und Bilder der Schulung und Fortbildung sind nämlich nicht nur in *LEBEN – BRD* vorzufinden, sondern ›durchdringen‹ auch über den vorliegenden Film hinaus das weitere Œuvre Farockis: *DIE SCHULUNG* (BRD 1987), *DIE UMSCHULUNG* (D 1994) und *DIE BEWERBUNG* (D 1997) sind nur einige der bekannten Beispiele, die das Thema aufgreifen und wiederholen. Aber auch das abgegrenzte Werk des Filmemachers Farocki transzendierend entwickeln die hier besprochenen Bilder ein diskursiv machtvolles Eigenleben. So finden sie sich als tendenziell deutliche Referenz schließlich im Werk anderer, in dieser

81 Farocki, Harun: *Rote Berta Geht Ohne Liebe Wandern*. Köln: StrzeleckiBooks 2009, S. 16–17.

82 Ebd., S. 17.

83 Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerrillakino zum Essayfilm*, S. 141.

84 Vgl. ebd., S. 138; Becker, Jörg: »Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods«. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 55–60, hier S. 57; Pantenburg, Volker: »Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text«. In: Gaensheimer, Susanne (u.a.) (Hg.): *Harun Farocki. Nachdruck. Texte*. Berlin: Vorwerk 8 2001, S. 13–41, hier S. 15.

85 Vgl. Pantenburg, »Sichtbarkeiten«, S. 15.

Arbeit behandelter Filmemacher*innen wie eben Seidl oder Christian Petzold wieder. Daran zeigt sich im wortwörtlichen Sinne eine Macht der Bilder, die Farockis Filme gleichermaßen interessieren.

Für Farocki existieren die Filmbilder nicht als bloße Illustration, als Unterstützungen einer These oder eines Gedankens. Die Bilder werden selbst diskursiv aktiv. Sie argumentieren, konterkarieren oder bestätigen das Argument, das im Kontext anderer Bilder entsteht. Wenn in Forschungsarbeiten zu Farocki davon zu lesen ist, dass seine dokumentarischen Beobachtungen seit der Mitte der 1980er Jahre eher filmisch begleiten und beobachten statt zu kommentieren, damit keine Aussagen, keine Kritik formulieren, dann gilt diese Feststellung nur, wenn sie auf eine vermeintliche Autor*inneninstanz hinter den Bildern bezogen wird. Demgegenüber muss bei Farocki das filmische Einzelbild, das in einer Beziehung mit den ihm vorausgehenden sowie nachfolgenden Bildern steht, als ein deutlicher Kommentar verstanden werden. Ein Film wie *LEBEN – BRD* besitzt keinen Sprecher*innenkommentar, keine Autor*innenstimme aus dem extradiegetischen Off, weil die Bilder bereits von sich aus alles sagen, was gesagt werden muss. Das ist der Kern von Farockis (ästhetischem) Filmverständnis, das als eine »Film-Theorie« im wörtlichen Sinne verstanden werden kann, nämlich als Theorie im und mit Film.⁸⁶ Für *LEBEN – BRD* stellt sich somit die Frage, wie sich die Bilder gestalten, wie sie operieren und in welche (Kräfte-)Verhältnisse sie eingebunden sind.

Die narrative Struktur des Films rückt zunächst entlang verschiedener Schulungen, Fortbildungen und Selbsthilfegruppen einzelne Stationen im Leben eines Menschen in den Fokus. Dabei geht es besonders um die soziale Entwicklung des Menschen als einem kapitalistischen Subjekt. Angefangen beim sexuellen Zeugungsakt, der durch das Sex-Videospiel sowohl als ein Spiel mit Gewinner*innen und Verlierer*innen wie auch als eine mechanische Tätigkeit erscheint, werden über die Geburt und Kindererziehung diverse Stationen im menschlichen Alltagsleben⁸⁷ bis hin zur Altenpflege und dem Tod gezeigt. Sie werden als Teil einer kapitalistischen Dienstleistungsgesellschaft inszeniert, in der es für alle Belange, Probleme und unerwarteten Ereignisse bereits strategische Antworten zu geben scheint. Nichts wird – und darf – in der kapitalistischen Kalkulation von Gegenwart und Zukunft dem Zufall überlassen werden.

Einen vergleichbaren Aufbau besitzt bei genauerer Betrachtung auch *IMPORT EXPORT*. In *Olgas Import-Part* folgt ihr der Film dabei, wie sie über die Web-Sex-Arbeit und die Tätigkeit in der ukrainischen Geburtsklinik zur Kindererziehung, dem Erlernen der alltäglichen, westeuropäischen Haushaltsführung und schließlich zur Arbeit in der Geriatrie kommt. Dort ist sie von Menschen umgeben, die kurz vor dem Tod stehen. Während sich Seidls Spielfilm in der Darstellung dieser »Lebensstationen im Schnelldurchlauf« vielfach dokumentarischer Techniken bedient, findet bei *LEBEN – BRD* ein gegenläufiges Verfahren statt, indem der Film oftmals die ästhetischen Stilmittel eines Spielfilms zur Anwendung bringt.

86 Vgl. ebd., S. 21.

87 In seinem Film *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (D 1993) zeichnet Farocki wiederum die vollkommene Kapitalisierung des Alltags vom Beginn bis zum Ende eines Tages kongenial durch eine filmische Collage nach, die ausschließlich aus Produktwerbepots besteht.

In *Film als Theorie* fragt Volker Pantenburg, wie im Werk Farockis ein Denken entwickelt wird, das den Film in seiner medialen Einzigartigkeit als eine Form der Theorie begreift. Die Analyse von Farockis Filmen zeigt auf, dass gerade diejenigen Filme, die als Beitrag zu einer solchen filmimmanenten Theoriebildung des Mediums erscheinen, häufig in ihrer Narration als auch Ästhetik an der Grenze von Fakt und Fiktion operieren. Das Verfahren, das in den Filmen beobachtet werden kann, ist eines der Grenzüberschreitungen, das letztlich sogar auf die Auflösung derselben abzielt.⁸⁸ In diesem experimentellen Sinne verhalten sich die Bilder in *LEBEN – BRD*:

Während die Kamera verschiedenen performativen Trainings zuschaut, verwischt allmählich die Linie zwischen einer dokumentarischen Beobachtung auf der einen sowie einer fiktionalen Inszenierung auf der anderen Seite. Für wen die gezeigten performativen Simulationen stattfinden, ob das im Film sichtbar werdende ›echt‹ oder schon eine nachgestellte ›Inszenierung der Inszenierung‹ für den Film ist, kann und muss am Ende unbeantwortet bleiben. Die Verschiebung des Faktualen und Dokumentarischen hin zum Fiktionalen zeigt sich ebenso in der Montage von Farockis Film. Sie führt zur Konstruktion einer narrativen Handlung, die allein auf dem Verhältnis der Bilder und Szenen zueinander beruht. Entsprechend muss sie durch das Filmpublikum als solche entschlüsselt werden. Viele der genannten Sequenzen werden in Teilsequenzen aufgeteilt und rhythmisch montiert. Sie erzeugen für den Film affektive Momente in der Rezeption, die vom fiktionalen Spielfilm bekannt sind. Sequenzen werden plötzlich eingeführt und ihre Bedeutungen bis zu einem späteren Punkt im Film offengehalten. Gerade dadurch nehmen sie eine gegenseitige Kommentarfunktion ein. Die Filmzuschauer*in ist bei Farocki – und später auch bei Seidl – dazu aufgefordert, den Film nicht nur einmal, sondern mehrmals zu schauen, um so dem Eigenleben der Bilder auf die Spur zu kommen.⁸⁹

Eine Sequenz in *LEBEN – BRD* begleitet etwa einen Polizisten, der mit Grundschulkindern das korrekte Überqueren einer Straße übt. Immer wieder werden die Kinder von ihm aufgefordert,⁹⁰ sich potenzielle Gefahrensituationen vorzustellen und dementsprechend vorbeugend zu handeln. Die Macht der polizeilichen Autorität trifft hier auf die Imagination und Simulation von (Nicht-)Ereignissen: Gefahren und Hindernisse zu sehen, die eigentlich (noch) nicht da sind. Wie die Maschinen in den Zwischenspielen werden die Kinder als junge Subjekte gezeigt, die ein normatives Verhalten internalisieren und automatisieren müssen. Dem schließt Farockis Film eine Szene an, die die zuvor gesehene Situation umkehrt. Die Filmkamera ist auf dem Beifahrersitz eines Fahrsimulators positioniert. Eine Hand bewegt das Lenkrad, während

88 Vgl. Pantenburg, Volker: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript 2006, S. 60.

89 Farockis Filme, so deshalb Becker, »probieren Verbindungen, sie prüfen Bilder daraufhin, welche Korrespondenzen sich aus ihnen herstellen können, fragen, welche Bilder einander ausschließen oder wie weit sie einander kommentieren.« (Becker, »In Bildern denken«, S. 75–76) Zum Bild der Spurensuche vgl. ebd., S. 81.

90 Was der Film in dieser Szene zeigt, ist gleichzeitig der Prozess einer Subjektwerdung im Moment der Interpellation, den Judith Butler mit Bezug auf Louis Althusser beschriebenen hat (vgl. Butler, *Bodies that Matter*, S. 121).

vor der Windschutzscheibe die Animation einer Landstraße abläuft. An einer Straßenkreuzung betritt plötzlich eine kindliche Figur auf einem Skateboard die Straße und zwingt die*den Fahrer*in zu einer Vollbremsung, womit die kurze Szene endet. Ihre Funktion an dieser konkreten Stelle des Films wird unmittelbar deutlich: In der Gegenüberstellung beider Szenen macht der Film einen Zusammenhang zwischen medialer Simulation und realer Übung sichtbar, indem es in beiden Beispielen um die Antizipation einer Zukunft und um ihren Umgang in der Gegenwart geht. *LEBEN – BRD* stellt aus, wie die Übungen und Schulungen den Versuch darstellen, ein Objekt bzw. ein Ereignis sichtbar zu machen, das noch nicht existiert, aber bereits Objekt der Spekulation ist. Ökonomisches Handeln wird hier zu einem gesellschaftlichen und alltäglichen.

An anderen Stellen im Film verknüpft Farocki die Beobachtungen einer Hebammenausbildung mit den Bildern eines Vorbereitungskurses für Schwangere. Beide Sequenzen zeigen in ihrem Zusammenspiel auf, dass die Geburt eines Menschen auf beiden Seiten sowohl imaginiert als auch simuliert wird. Darüber hinaus geht es dem Film aber auch um die Auseinandersetzung mit den Trainings als Orten von Macht- und Kraftverhältnissen zwischen den handelnden Menschen. Sie werden charakterisiert durch die Befolgung von vorgegebenen Regeln und Normen, die es fortwährend zu wiederholen gilt. Variationen oder Abweichungen sind ebenso wie Alternativen für die einstudierte Effizienzökonomie der Reproduktion nicht vorgesehen – und werden entsprechend von den Übungsleiter*innen sprachlich sanktioniert. Das Arrangement der Szenen trägt so am Ende zu einer Narrativierung des Films bei, die den Eindruck einer existierenden, dramatischen Gesamthandlung erzeugt. Dass dies allein über die Anordnung geschieht, ist eine Besonderheit der farockischen Arbeit mit dem Medium Film und seiner Ästhetik:⁹¹ Die Frage nach der Wahrnehmung des Unsichtbaren, des Abstrakten durch die Verbindung von sichtbar-konkreten Filmeinheiten ist eine der Leitfragen in seinem Werk,⁹² die in *LEBEN – BRD* die ästhetische Narration vorantreibt.

Ein nicht zu unterschätzendes Element der Fiktionalisierungsprozesse des Films sowie der von ihm porträtierten Wirklichkeit stellen die Menschen dar, die als Teilnehmer*innen der Kurse und Gruppen auftreten. Obwohl sie keine Berufsschauspieler*innen sind, erscheinen sie doch allesamt wie Schauspieler*innen, die sich selbst in den verschiedenen Fortbildungen und Selbsthilfegruppen spielen. Stets sind sie konzentriert, ihren Einsatz und ihren Rollentext nicht zu verpassen.⁹³ Die Performativität des Fiktionalen, das zeigen sie auf, ist entlang diverser Coaching- und Trainingsformate zu einer Form von gesellschaftlicher Wirklichkeit geworden.

Der dokumentarische Beobachtungsfilm wird an diesen Stellen unvermittelt zu einem ›Spielfilm‹, d.h. einem Film über das Spielen von Gesellschafts- und Geschlechterrollen sowie von Ängsten, Wünschen und Erwartungen, die er gleichzeitig auch selbst

91 Für Jonathan Rosenbaum kann Farocki daher auch als ein formalistischer Filmemacher gelesen werden, der gerade deshalb zu einem Liebling der europäischen Marxisten wurde (vgl. Rosenbaum, Jonathan: »The Road Not Taken: Films by Harun Farocki«: In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, S. 157–161, hier S. 158).

92 Vgl. Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 18.

93 Vgl. Becker, »In Bildern denken«, S. 90.

zur Aufführung bringt. Die Untersuchungen von TOKYO SONATA sowie PARIS IS BURNING an anderer Stelle dieser Arbeit haben den performativen Beitrag des Films zu diesen Aushandlungs- und Aufführungspraktiken schon aufgezeigt. Das Schauspiel der Menschen in Farockis Film gibt sich als das Merkmal einer Kultur des Kapitalismus zu erkennen, in der nicht mehr allein das ›Amusement‹ der Kulturindustrie als die Verlängerung von Arbeit und Kapitalismus gelesen werden muss.⁹⁴ Weitaus grundlegender erscheint in Zeiten der Kontrolle die individuelle ›Sorge um sich selbst‹ als eine Machttechnologie im kapitalistischen Dispositivnetz. Doch die Selbstsorge offenbart sich in LEBEN – BRD weniger als ein subjektives ›Wollen‹ denn als ein kapitalistisches ›Müssen‹. Die stetigen Verbesserungshinweise, Aufforderungen und Abwertungen der Fortbildungsleiter*innen gegenüber den Teilnehmenden stellen dafür einen Ausdruck dar.

Subversion und Widerstand deuten sich dabei kaum an. Sie werden höchstens in jenen Momenten spürbar, in denen die handelnden Figuren die mediale Situation ihrer Beobachtung erkennen und für einen kurzen Moment mit dieser spielen. Während des Treffens einer Künstler*innengruppe wird beispielsweise für einen kurzen Augenblick ein Rezept-Zettel in die Kamera gehalten. Mit dieser unscheinbaren Geste wird die Anwesenheit der medialen Beobachter*in sowohl anerkannt als auch die Macht des filmischen Blicks ausgestellt, die gerade in seiner scheinbaren Unsichtbarkeit für die handelnden Subjekte liegt. Als ob sie ihrem Einbezug in das Geschehen ausweichen möchte, schwenkt die Kamera sofort von dem Zettel weg. Fragen von Nähe und Distanz zum beobachteten Geschehen werden an dieser Stelle zu einem Machtspiel zwischen den aktiven wie auch reaktiven Kräften der Kamera auf der einen und des Figurenpersonals auf der anderen Seite (vgl. Abb. 7).

Die ›Gebrauchsanweisungen der Warengesellschaft‹ stellen für Farocki die grundlegenden Theorietexte des modernen Kapitalismus dar.⁹⁵ Damit sind nicht nur die Montageanleitungen moderner Alltagsgeräte gemeint, sondern auch die ›sozialen Gebrauchsanweisungen‹, die in den Schulungs- und Fortbildungskursen von LEBEN – BRD gelehrt und gelernt werden. Farockis ›Dokumentarfilm mit Performern‹⁹⁶ bringt sie mit weiteren, typischen Mitteln des Spielfilms neben den schon genannten zum Ausdruck: dem filmischen Gebrauch von rhetorischen Techniken wie Stichworten, Assoziationen und Oppositionen, Gesten und Bewegungen, Kombinationen aus Bild- und Sprachkritik sowie Bild- und Sprach-/Textverhältnissen, elaborierten Kamerafahrten und eine für den Low-Budget-Dokumentarfilm eher unübliche, saubere Ausleuchtung der Szenen.⁹⁷

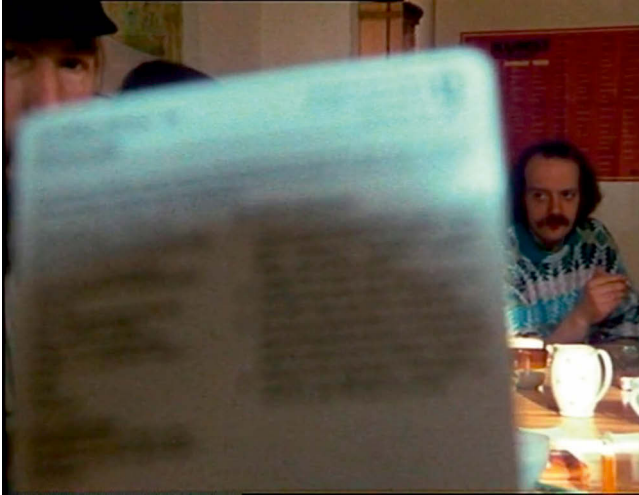
94 Vgl. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. [= Adorno, *Gesammelte Schriften, Band 3*] Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 158.

95 Vgl. Becker, »In Bildern denken«, S. 81.

96 Vgl. Becker, »Images and Thoughts, People and Things, Materials and Methods«, S. 55. In Seidl IMPORT EXPORT sowie PARADIES: LIEBE findet eine Verschiebung dessen statt, wenn Seidl Laienschauspieler*innen mit Berufsschauspieler*innen zusammenbringt.

97 Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, S. 145; Becker, »In Bildern denken«, S. 90; Blümlinger, Christa: »An Archeologist of the Present«. In: *e-flux journal*, 59 (2014), S. 1–7, hier S. 4 sowie Blümlinger, »Slowly Forming a Thought While Working on Images«, S. 164. Die aufgeführten ästhe-

Abbildung 7: *LEBEN – BRD* (D 1990, Harun Farocki)



Der Gebrauch all dieser fiktionalisierenden Filmelemente erscheint in Anbetracht einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die mehr und mehr zur Inszenierung und Simulation wird, als notwendiger und konsequenter Versuch ihrer Sichtbarmachung. Farockis Film-als-Theorie heißt immer auch, den Film denken zu lassen, mithin Film-Denken. Die Merkmale des performativen Dokumentarismus finden sich gleichermaßen bei Farocki wie sie schon zuvor bei Seidl vorgefunden wurden. Zum Abschluss dieses Kapitels soll deshalb noch einmal der Blick auf Ulrich Seidl gerichtet werden. Ging es in *IMPORT EXPORT* wie auch *LEBEN – BRD* um die alltägliche Einübung von kapitalistischen Normen westeuropäischer Konsum- und Kontrollgesellschaften, so stehen in Seidls *PARADIES: LIEBE* ihre Umkehrung und Aufhebung, aber auch Verstärkung und Wiederholung im Fokus.

6.6 Globale Übersetzungen kapitalistischer Macht (Seidl III)

Fortwährend konfrontieren *IMPORT EXPORT* sowie *LEBEN – BRD* das Publikum mit kapitalistischen Alltagssituationen. In ihnen werden die Menschen von autoritären Instanzen angeordnet und zurechtgewiesen. Es sind Aushandlungsprozesse von diame- tral situierten, ökonomischen sowie gesellschaftlichen Kräften, die auf kapitalistischen Erfordernissen basieren. Sie bauen auf Regeln, Verboten, Anforderungen und Erwartungen auf, die dabei gesellschaftlich oft geschlechtlich codiert sind: Frauen⁹⁸ werden

tischen Merkmale finden sich unterschiedlich ausgeprägt in *LEBEN – BRD*, stellen aber allgemeine Stilmerkmale im Werk Farockis dar.

98 Wenn an dieser Stelle von Frauen* und Männern* gesprochen wird, dann sind damit nicht Individuen gemeint, die aufgrund biologischer bzw. anatomischer Merkmale als Frau bzw. Mann be-

in *IMPORT EXPORT* und *LEBEN – BRD* in Trainings-, und Schulungs-Situationen gezeigt, die mit Reinigungstätigkeiten, Pflege- und/oder Erziehungsberufen zu tun haben; Männer* treten vor allem in exekutiven Tätigkeiten auf, die eine grundlegende Machthierarchie voraussetzen und zugleich erschaffen. So sind sie beispielsweise Polizisten, Versicherungsverkäufer oder Bankmanager. Während bei Seidl Olga also lernt, Böden mit der passenden Kombination aus Putzgeräten und Reinigungsmitteln zu säubern, oder die Zähne von ausgestopften Tieren zu putzen, lernt Paul nicht nur wie ein Sieger zu denken, sondern sich als ein ebensolcher auch zu inszenieren.

Wie fragil die Verhältnisse sind, wie prekär das Leben am unteren Ende der kapitalistischen Machthierarchie ist, zeigt *IMPORT EXPORT* in einer wichtigen Szene, in der Olga nach kurzer Arbeit in einer österreichischen Familie fristlos entlassen wird. »Ich kann dich einstellen und dann kann ich dich auch wieder entlassen. So ist das bei uns«, sind die letzten Worte, die die Familienmutter zu ihr spricht. Widerstand kann Olga keinen leisten. Als Frau in unsichtbarer Lohnarbeit, die im Waschkeller des Einfamilienhauses unsichtbar und unbemerkt von der Außenwelt wohnt, ist sie einer ökonomischen wie rassistisch-nationalistischen Willkür der Macht ausgesetzt. Die Aussage »So ist das bei uns« ist dementsprechend auch ein nationalpolitisches Bekenntnis. Sie markiert eine Differenz zwischen den westeuropäischen Subjekten Österreichs auf der einen und den subjektlosen Fremden Osteuropas auf der anderen Seite. Wenn Gayatri Chakravorty Spivak danach fragt, ob die Subalternen sprechen können,⁹⁹ dann kann mit Blick auf Olga darauf die Antwort nur »Nein« lauten – zumindest wenn es um ein Sprechen mit linguistischen Mitteln geht. Erst gegen Ende des Films wird Olga den Anfeindungen und Übergriffen einer Krankenschwester in der Geriatrie einen körperlichen Widerstand leisten.

Der Kapitalismus der Kontrollgesellschaften, das hat Deleuzes Analyse aufgezeigt, basiert darauf, dass jedes Subjekt für die Gewinne des Unternehmens bis ans Limit geht. Die individuelle Opferbereitschaft wird zu einem Merkmal der kapitalistischen Machtausübung.¹⁰⁰ In seinem Film *PARADIES: LIEBE* setzt Ulrich Seidl die in *IMPORT EXPORT* begonnenen Untersuchungen der alltäglichen Ökonomie fort, während er dabei seinen Phänomenfokus verändert. Der Film, der vom globalen Sextourismus des reichen Westens erzählt, übersetzt seine Handlung von Österreich/Westeuropa nach Kenia/Afrika.¹⁰¹ Dort geht es um den erneuten Versuch einer Sichtbarmachung globalisierter und kapitalistischer Machtverhältnisse, die entlang der Felder von Geschlecht, (Post-)Kolonialismus und Geld beobachtet werden. Der Film stellt dabei die Frage, was

zeichnet werden, sondern vielmehr soziale Rollentypen mitsamt ihren gesellschaftlichen Diskurszuschreibungen.

99 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«. In: Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago/Urbanda: University of Illinois Press 1988, S. 271–313.

100 Vgl. Doppler, Bernhard: »Seltsame Heilige«: Religiosität und Pornographie in Werner Schwabs *Die Präsidentinnen* und Ulrich Seidls *Hundstage*. In: Ruthner, Clemens; Whiting, Raleigh (Hg.): *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*. New York (u.a.): Peter Lang 2011, S. 431–441, hier S. 432–433.

101 Mit der TV-Dokumentation *DIE LETZTEN MÄNNER* (A 1994) drehte Seidl bereits einen Film, der sich dem Phänomen der »Katalogehen« gewidmet hat. In ihm werden österreichische Männer porträtiert, die ihre thailändischen Ehefrauen durch Vermittlungsagenturen gefunden haben.

passiert, wenn die Geschlechterverhältnisse der westeuropäischen Gesellschaften verändert werden und entsprechend Frauen gegenüber Männern machtvolle Positionen einnehmen.

Teresa, Protagonistin von *PARADIES: LIEBE*, ist eine gewöhnliche Frau, die zusammen mit ihrer pubertären Tochter Melanie in einem Wiener Wohnblock lebt. In ihrem Alltag arbeitet Teresa als Betreuerin in einer Einrichtung für behinderte Menschen. Ihren Job porträtiert der Film mithilfe von dokumentarischen Aufnahmen, die wie für Seidl üblich an der Schwelle von Fakt und Fiktion operieren. Die eigentliche Handlung von *PARADIES: LIEBE* spielt jedoch in einem Sommer, in dem die Schulferien gerade erst begonnen haben. Während Melanie für eine paar Tage zu ihrer Tante Anna Maria geschickt wird, um im Anschluss in einem alpinen Diät-Camp einige Pfunde zu verlieren,¹⁰² zieht es ihre Mutter für die Ferienwochen woanders hin: in ein Urlaubsresort in Kenia. Dort lernt sie neue Freundinnen kennen, allesamt Frauen in ihrem Alter, die ebenfalls aus Österreich kommen. Mit ihnen versucht sich Teresa in einer für sie neuen Rolle, nämlich als Sextouristin im postkolonialen ›Dienstleistungskapitalismus‹ Ostafrikas, wo mit ausreichend Geld scheinbar alles gekauft werden kann.

Während die Hauptfiguren in *IMPORT EXPORT* noch selbst als das sogenannte Humankapital die nationalen Grenzen West- und Osteuropas durchdrungen haben, findet in *PARADIES: LIEBE* eine Veränderung der gezeigten Machtverhältnisse statt. Der Film rückt jene Menschen in den Mittelpunkt, die im Besitz von Geld und Kapital sind und darüber Macht ausüben. Was als Resultat sichtbar wird, sind die Phänomene einer ökonomischen Abhängigkeit, die sich im Gegensatz zu *IMPORT EXPORT* narrativ in die prekären Entwicklungsländer Ostafrikas verlagert haben. Dort vollzieht sich eine Fortsetzung jener Machtstrukturen, die auch bei Farocki angedeutet sind: Neben der klassischen Lohnarbeit werden ebenso das Private, das Persönliche und das Emotionale zu Bereichen von ökonomischen Lehr- und Lernstrategien, von Normalisierungsprozessen und letztlich Ökonomisierungsstrategien. Immer wieder zeigt Seidls Film auf, dass die österreichischen Frauen genau mit dem Ziel des käuflichen Sex' und der käuflichen ›Liebe‹ nach Kenia reisen.

Wenn *LEBEN – BRD* als eine präzise Studie westdeutscher und westeuropäischer Gesellschaften kurz vor der deutsch-deutschen Wiedervereinigung gelesen werden kann,¹⁰³ dann offenbart sich Seidls *PARADIES: LIEBE* als kritische Beobachtung der sich

102 In *PARADIES: GLAUBE* (A 2012) sowie *PARADIES: HOFFNUNG* (A 2013) werden die Geschichten von Anna Maria (*GLAUBE*) und Melanie (*HOFFNUNG*) weiter erzählt. Während sich Anna Maria in *PARADIES: GLAUBE* als eine gläubige Christin mit Wandermuttergottes-Statue entpuppt, die es zu ihrer Aufgabe gemacht hat, ganz Österreich zu missionieren, wirft letzterer Film einen Blick auf weitere biopolitische Machtstrategien des Gegenwartskapitalismus. *PARADIES: HOFFNUNG* erzählt von den gesellschaftlichen wie auch persönlichen ›Kämpfen‹ verschiedener Jugendlicher mit ihrem Körpergewicht während der Pubertät. Siehe zum Thema schwerer Körper und körperlicher Schönheit im biopolitischen Kontext u.a. Haun, Maria: »Schwere Körper«. In: Filter, Dagmar; Reich, Jana (Hg.): »Bei mir bist du schön ...« *Kritische Reflexionen über Konzepte von Schönheit und Körperlichkeit*. Freiburg: Centaurus 2012, S. 259–283, besonders S. 259–264 sowie Maasen, Sabine: »Bio-ästhetische Gouvernementalität – Schönheitschirurgie als Biopolitik«. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*. Bielefeld: transcript 2008, S. 99–118.

103 Vgl. Blümlinger, »An Archeologist of the Present«, S. 3.

historisch anschließenden Globalisierungstendenzen, die in die postkoloniale Peripherie zurückwirken. Was die Zuschauer*in in Kenia sieht, kann als ein Komplementärbild zu den beiden anderen Filmartefakten in diesem Kapitel gelesen werden, die den Fokus noch auf die europäischen Verhältnisse gerichtet haben. Teresas Sichtbarkeit als Sextouristin im postkolonialen Afrika ist aber auch die Möglichkeit eines Komplementärbilds in einem weiteren Sinn: In Bezug auf die gesellschaftlich-ökonomischen Machtverhältnisse, der die Hauptfigur in ihrer westeuropäischen Heimat als eine alleinerziehende Mutter ausgesetzt ist, wird Kenia zum Ort einer Umkehrung der Verhältnisse von Reichtum, Prekarität und Macht. Denn die Kolonialherr*innen der Gegenwart üben ihre Kraft nicht mehr mit Gewalt, sondern mit Geld aus.

Nachdem Teresa Melanie zu ihrer Tante gebracht hat, widmet sich der weitere Film dem Geschehen im kenianischen Ferienresort. Die Exposition dieses Handlungsstranges bedient sich dabei beobachtender, dokumentarischer Aufnahmen. Sie zeigen insbesondere das lokale Hotelpersonal bei der Verrichtung alltäglicher Vorbereitungen: Das Wasser des Pools wird genauso sorgfältig von Blättern und weiteren Verschmutzungen gereinigt, wie die Liegen vor dem Pool mit frischen Handtüchern für die neuen Gäste des Tages ausgestattet werden. »Alles muss, um den steten Fluss des Geldes aus der Ersten in die Dritte Welt nicht zu unterbrechen, in bester Ordnung sein.«¹⁰⁴ Niemand spricht in den ersten Szenen, die der Film in Afrika zeigt. Auch später sind es vornehmlich die weiblichen Hotelgäste, denen das Rederecht gehören wird. Wie die Maschinen und Roboter in *LEBEN – BRD* gehen die Angestellten ihren Tätigkeiten schweigsam und effizient nach.¹⁰⁵ Im Reisebus sitzend, der die Tourist*innen vom Flughafen abholt, erhält die Reisegruppe um Teresa vom anwesenden Reiseleiter einen Schnellkurs in der kenianischen Landessprache Swahili. Bis auf das Grußwort »Jambo« und das in der globalen Popkultur bekannte »Hakuna matata« wird ihnen jedoch nicht wirklich etwas vermittelt – im Resort spricht Mann und besonders Frau nämlich Deutsch. Nur wenn es mit der Kommunikation nicht so recht klappt, wird auf die zweite Landessprache Kenias, Englisch, ausgewichen. Die kolonialen Machtverhältnisse, die stets ökonomisch legitimiert sind, äußern sich auch in *PARADIES: LIEBE* in den gewaltsamen Sprachspielen der Figuren. Sie werden zu einer Sichtbarkeit für die diskursiven Ein- und Ausschlüsse, denen die einzelnen Handlungsfiguren ausgesetzt sind. Sprache stellt damit einen bedeutenden Aspekt des kapitalistischen Machtdispositivs dar, von dem Seidls Filme in diesem Kapitel handeln.

Im Gespräch an der Hotelbar mit ihrer österreichischen Urlaubsbekanntschaft Inge, die nicht zum ersten Mal als Sextouristin nach Kenia reist und deshalb schon einen kenianischen ›Freund‹ *besitzt*, kommen Teresa und sie rasch auf die afrikanischen Männer zu sprechen. So eine tolle Haut hätten sie, die »Neger«; nach Kokosnuss würde diese riechen und butterweich sein, schwärmt Inge vor. Die Aussage ihrer Freundin erwidert Teresa verlegen mit einem Geständnis: Bisher könne sie die Männer ja nicht auseinanderhalten, so gleich seien für sie alle. Für Inge ist das schlicht eine Frage der Übung und der Erfahrung. Das gelte für beide Seiten. Am Ende, wenn man sich besser verstehe,

104 Grissemann, *Sündenfall*, S. 236.

105 »Mensch und Maschine«, schreibt Grissemann, »das ist ein altes Thema bei Ulrich Seidl: Den einen zwingt die andere in ihr System, so werden aus Individuen technisch Abgerichtete.« (Ebd., S. 207)

könnte man den Männern dann sogar etwas Deutsch beibringen. So habe Inge ihrem Freund erst kürzlich beigebracht, »Geiler Bock« zu sagen – ohne dass er verstanden habe, was das eigentlich heißt. Wie schon in der Hotelszene mit Michael in *IMPORT EXPORT* entsteht mit den Sprachspielen Inges ein sexuelles Macht- und Kraftverhältnis. Es ist geprägt von der Degradierung des afrikanischen Subjektes zum bloßen Objekt eines exotisierenden Begehrens. Beide Frauen amüsieren sich ausgiebig über das naive Verhalten von Inges Freund. »So deppart«, kommentiert Teresa trotzdem leicht beschämt die kurze Anekdote. Auf wen sich ihre Aussage letztlich genau bezieht, wird vom Film offengelassen. Sie habe jedenfalls die Angst, so verrät Teresa, dass sie das mit der Rolle der Sextouristin nicht hinbekommen würde, weil alles so fremd sei. Inge antwortet ihr nur: »Das ist ja der Reiz. Das Fremde ist der Reiz, verstehst du?«

Zum ersten Mal wird verbal deutlich, worin die Machthierarchien bestehen, die der Film beobachtet. Beiden Frauen geht es um eine Objektifizierung des Fremden,¹⁰⁶ die gleichzeitig zu einer Orientalisierung¹⁰⁷ desselben wird. Ihre machtvollen Positionen beziehen beide Figuren aus ihrem ökonomischen Eigentum. Innerhalb des touristischen Machtdispositivs besitzen sie als wohlhabendere Westeuropäerinnen¹⁰⁸ im Vergleich zu den anderen, kenianischen Figuren eine scheinbar universelle Mobilität sowie die Fähigkeit der diskursiven Subjekt-Adressierung. Sie bringen so erst die Subjekte hervor, die sie vor Ort suchen. Mit dem Geld, das sie besitzen, können sie die jungen afrikanischen Männer zu Objekten ihrer Begierde und Lust machen. Auf diese Weise erzeugt der Film eine Sichtbarkeit für die globalen Machtverhältnisse des Kapitalismus. In ihm wird die ökonomische Prekarität einer dem globalen Westen gegenüberstehenden ›Peripherie‹ stetig ausgenutzt.

PARADIES: LIEBE kehrt die narrative Grundkonstellation von *IMPORT EXPORT* um, in dem der Fokus noch auf der ökonomischen Abhängigkeit der Frau von Sexdienstleistungen lag.¹⁰⁹ Statt der Web-Sex-Arbeiterinnen sind es in *PARADIES: LIEBE* nun Männer, die zu afrikanisch-exotischen ›Money Boys‹ gemacht werden. Aufgrund der vielfältigen Machthierarchien zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden¹¹⁰ werden sie zu Objekten im Kräftespiel zwischen ihnen. Die kenianischen Männer sind auf diese

106 Siehe dazu das Konzept des Othering wie es Spivak entwickelt in Spivak, Gayatri Chakravorty: »The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archive«. In: *History and Theory*, 24, 3 (1985), S. 247–272.

107 Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism*. London: Penguin Books 2003.

108 Dass diese Formulierung nur relativ gemeint sein kann, wird beim Anblick der ersten Filmminuten deutlich, wenn die bescheidenen Verhältnisse von Teresa und ihrer Tochter gezeigt werden. »Langsam streicht der Blick der Kamera, nah an den Dingen, durch die Wohnräume, tastet Körper und Objekte ab, rückt volle Aschenbecher und Essensreste, herumliegende Kleidungsstücke und – meist zuletzt – die Menschen selbst ins Bild.« (Grissemann, *Sündenfall*, S. 129)

109 Für Giorgia Serughetti ist eine solche Abhängigkeit ein wesentliches Phänomen des gegenwärtigen Kapitalismus: »Das kapitalistische System ist also die Wurzel der Reduzierung des weiblichen Körpers zur Ware mittels eines begehrenden männlichen Blickes, der im Verhältnis der Prostituierten zum Kunden seinen prägnantesten Ausdruck findet.« (Serughetti, Giorgia: »Macht und Sexualität. Überlegungen zur feministischen Debatte über die Prostitution«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst das Leben zu »bewirtschaften«*. *Biös zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*. Bielefeld: transcript 2013, S. 151–168, hier S. 159)

110 Siehe dazu auch Ernst, Tanja; Losada, Ana María Isidoro: »Nord-Süd-Beziehungen: Globale Ungleichheit im Wandel?«. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 10 (2010), S. 10–15.

Weise den Blicken, Wünschen und Befehlen sowohl der westeuropäischen Figuren wie auch der Filmkamera Seidls ausgesetzt. Letztere macht die Menschen, die sie beobachtet, so zu den Forschungsobjekten eines medialen Blicks.¹¹¹ Dass Teresa der Wechsel in eine autoritäre und machtvolle Position anfangs schwer, dann stetig leichter fällt, macht der Film in ihrem Umgang mit den Männern, die ihr (körperliche) Liebe gegen materielle Werte versprechen, immer wieder deutlich. Dabei zeigt der Film, dass der dargestellte Sextourismus Teil einer kapitalistischen Zirkulationskette ist. Menschliche, soziale und emotionale Handlungen finden in ihr unter finanzkapitalistischen sowie hierarchischen Bedingungen statt. Was zählt, was sich sprichwörtlich auszahlt, ist eine Kosten-Nutzen-Rechnung des eigenen ökonomischen wie auch psychologischen Investments.

Als Teresa zum ersten Mal mit Inge ihren kenianischen, namenlosen ›Freund‹ trifft, wartet der junge Mann auf einem billigen, gebrauchten Motorrad vor der abgesperrten Auffahrt zur Hotelanlage. Neben ihm schwirren sofort weitere Männer auf Motorrollern zu den beiden Frauen herüber, um ihnen eine Fahrgelegenheit anzubieten – die im besten Fall zu mehr führt. Nachdem sie rasch vertrieben sind, kann Inges Vorstellung ihres Freundes beginnen, die in ihrer Performativität einer Warenverkaufssendung gleicht. Wie toll doch ihr Mann sei, betonen beide Frauen. Die Hände und die Oberschenkel seien so außergewöhnlich kräftig. Immer wieder fährt Inge mit ihren Händen über die Muskeln des jungen Kenianers und hebt dabei seine trainierte Statur hervor. Diese visuelle Geste erscheint besonders interessant, wenn sie als ein metatextueller Verweis auf einen anderen Film gelesen wird, der sich mit den geschlechtlichen Machtkonstellationen in (post-)kolonialen Kontexten beschäftigt: Rainer Werner Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* (BRD 1974).

Der Film, der von der Liebe zwischen einer älteren Witwe und einem jungen Gastarbeiter erzählt, zeigt in einer ähnlichen Szene, wie Hauptfigur Emmi nach einigen gesellschaftlichen Irrungen und Wirrungen¹¹² ihren marokkanischen Ehemann Ali den Nachbarinnen im Haus vorstellt. Wie in *PARADIES: LIEBE* liegt das Augenmerk der Frauen auf dem jungen Alter sowie der trainiert-muskulösen Statur des für sie fremden, exotischen Mannes. »So sauber« sei er »und die Haut ist so zart« – ein Merkmal der machtvollen Differenzierung, das auch Teresa und Inge in ihrem Gespräch über die kenianischen Männer hervorgehoben haben. Raubkatzen gleich umkreisen die Frauen bei Fassbinder den jungen Mann, der auf Bitten seiner Frau in einer muskelbetonen- den Pose steht. Unablässig fahren Emmi und ihre Nachbarinnen mit ihren Händen über seinen Körper. Als Ali verletzt von Emmis Verhalten den Raum verlässt, kommentiert sie das lediglich mit einem »Tja, manchmal hat er seinen eigenen Kopf. Das macht die fremde Mentalität.« Eine Flucht nach draußen, räumlich und symbolisch, scheint für Ali – im Gegensatz zu den Männern in *PARADIES: LIEBE* – für einen kurzen Moment möglich zu sein. Doch sie ist nicht von Dauer. Am Ende von Fassbinders Film liegt

111 Schmid, »Forscher am Lebendigen«, S. 46.

112 Diese lösen sich auch in Fassbinders Film aufgrund der ökonomischen Kosten-Nutzen-Rechnungen der anderen Figuren auf. So vergisst der Besitzer des Krämerladens in Emmis StraÙe in dem Moment seine Vorurteile gegenüber Ausländern, in dem mit Emmi eine kauffreudige Kundin verloren gegangen ist.

Ali körperlich gebrochen mit einem Magengeschwür in einem Krankenhausbett. Der bestürzten Emmi verkündet der behandelnde Arzt nüchtern, dass das typisch sei für Gastarbeiter wie ihn. All die harte Arbeit mache sie am Ende nur krank. Auch *ANGST ESSEN SEELE AUF* zeigt die Effekte eines Kapitalismus auf, in dem Menschen ihren Körper für eine vermeintlich bessere Zukunft im Dienst anderer veräußern, kapitalisieren und dadurch ihr Leben bis zur Krankheit oder gar bis zum Tod aufopfern.

Die Filme exponieren ein Bildrepertoire kapitalistischer Gegenwart, das die Bedingungen, Phänomene und Folgen einer gesellschaftlichen und globalen Kapitalisierung im Großen wie auch im Kleinen, d.h. Alltäglichen zum Ausdruck bringt. Entsprechend geht es darum, »Bilder als Zeichen und Zeichengefüge zu begreifen, welche im Sinne einer Intertextualität [...] immer schon innerhalb anderer Zeichengefüge verortet sind, die deren Bedeutung(en) mitbestimmen, mit denen sie sich durchkreuzen und überlagern.«¹¹³ Die visuelle Analogie zwischen Fassbinder und Seidl sowie zwischen Seidl und Farocki ist deshalb insofern nicht zufällig, als ihre Filme eben unter den kapitalistischen Bedingungen der Gegenwart entstanden sind. Ihre kritische Haltung bzw. ihr kritisches Verfahren kommen in den beschriebenen, »gemeinschaftlichen« Bildern und Bildtypen zusammen, die bewusst und unbewusst entstehen.

Neben den Bildern in einem abstrakten Sinn zirkulieren bei Seidl auch ganz konkret Warengüter und Statussymbole einer modernen Konsumkultur in der Szene zwischen Teresa, Inge und ihrem Freund. Sie stellen die eigentliche Voraussetzung für das Funktionieren des in *PARADIES: LIEBE* verhandelten, kapitalistischen Machtssystems des Sextourismus dar. Als Teresa den Motorroller von Inges Freund bewundert, erklärt diese ihr, dass sie die Maschine gekauft habe: Ein Geschenk, das den jungen Mann an sie binden soll. Aber nicht nur ein Geschenk habe sie gekauft, wenn man darüber nachdenke. »Investiert, investiert« habe sie. »Das lohnt sich!«, sagt Inge begeistert. Liebe und Zuneigung sind für sie die nüchternen Faktoren eines ökonomischen Geschäftes. Jede Form der Begeisterung, der emotionalen Affektion und körperlichen Reaktion müssen erkauf werden. Aber mehr noch als einen Kaufprozess drückt Inges Exklamation »Investiert!« die finanzkapitalistische Kalkulation zwischenmenschlicher Beziehungen aus. Das materielle Investment soll sich im Verlauf der Wertschöpfungskette mehr als auszahlen, mithin potenzieren. Die Logik des Geldes und des Kapitals durchdringt in *PARADIES: LIEBE* fundamental die Beziehungen zwischen den Figuren, die zu Geschäftsbeziehungen werden. Dabei wandert in Kenia das Geld noch materiell von Hand zu Hand und von einer menschlichen »Ware« zur anderen.¹¹⁴ Was von ihm erkauf bzw. erhofft wird, ist jedoch bereits immateriell, kontingent, virtuell geworden und damit ist es nicht mehr von Dauer. Seidls Film macht einen Prozess kapitalistischer Finanzialisierung sichtbar, der als ökonomisches Phänomen der unmittelbaren Gegenwart die individuellen wie auch gesellschaftlichen Machtspiele auszeichnet.

113 Brandes, »Visuelle Migrationen«, S. 6.

114 Im weiteren Verlauf, sobald Teresa ihre eigenen Liebhaber kennenlernt, zeigt der Film sie in zahlreichen Situationen, in denen sie Geld an die Familien der Männer, mit denen sie für einen kurzen Moment zusammen ist, überreicht. Deutlich wird kapitalistisches Handeln in diesen Szenen noch als ein Prozess gezeigt, in dem mindestens zwei Handelspartner*innen anwesend sein müssen und Geld materiell gegen bestimmte Gegenleistungen seine Besitzer*in wechselt.

In *PARADIES: LIEBE* scheitern am Ende alle Urlaubsbeziehungen, da es sich bei ihnen allein um die Fiktion ›echter Gefühle‹ handelt. Das trifft auf beide Seiten zu. Die monetäre Basis wie auch Ökonomie der Liebesbeziehungen zeigt sich immer wieder dann, wenn die Frauen kein Geld mehr besitzen oder nicht mehr gewillt sind, für die Liebe der jungen Männer weiterhin zu bezahlen. Aber auch die Rückkehr der Frauen aus ihrem Urlaub in die Wiener Heimat wird zu einer zeitlichen Markierung des Scheiterns der Beziehungen. Sie verdeutlicht die Kontingenz und eben zeitliche Beschränktheit der Liebesgeschäfte zwischen den Frauen und Männern, die meist nur wenige Tage oder Wochen andauern.¹¹⁵ Die Freiheit der Urlaubsbeziehungen ist damit nur noch eine scheinbare. Sie wird erst aus der hierarchischen Position der europäischen Sextouristinnen im postkolonialen Ausland möglich. Den Männern, die sie sich für ihre Kurzzeitbeziehungen aussuchen, stehen diese Freiheitsmöglichkeiten umgekehrt nicht offen.

Der Film wirft fortwährend einen kritischen Blick darauf, inwiefern für die kenianischen Männer individuelle Freiheit im kapitalistischen System des Sextourismus unmöglich ist. Statt postkoloniale Subjekte in einer globalisierten Welt zu sein, werden die kenianischen ›Money Boys‹ zu neokolonialen Subjekten gemacht. Die ökonomischen Verhältnisse werden in der Folge zu neuen Instrumenten ihrer Unterdrückung. In der vermeintlichen Flucht aus dem heimischen Alltag fördern die westlichen Sextouristinnen die Reproduktion hierarchisierender Macht- und Kraftverhältnisse, denen sie selbst zu Hause als Frauen* ausgesetzt sind. In ihren Urlauben reichen sie die Benachteiligungen an andere Subjekte weiter. Kenia, das sowohl im Filmtitel als auch für die Frauen – zumindest zu Reisebeginn – als Paradies erscheint, ist in Wahrheit »eine Sperrzone, zu der nur Weiße und ihr [nicht-weißes, FTG] Personal Zutritt haben.«¹¹⁶ Immer wieder lässt der Film diese Sperrzone sichtbar werden, indem er ihre tatsächlichen Grenzen in den Blick der Filmkamera rückt.

Ein weißes Band, nicht höher als die Schienbeine der kenianischen Verkäufer am Strand, trennt das luxuriöse Hotelresort vom öffentlichen Strandbereich ab. In gewohnter Tableau-vivant-Ästhetik ist die Filmkamera in mehreren Einstellungen mittig zwischen den beiden Bereichen und Sphären positioniert. Stumm beobachtet sie das Geschehen. Links vom Band stehen junge kenianische Männer. Ohne ein Wort zu sagen, warten sie darauf, dass jemand die symbolische (Macht-)Grenze überschreitet. Rechts von der Trennlinie liegen die Hotelgäste auf den Strandliegen und gehen dem ›wohlverdienten‹ Müßiggang des Urlaubs nach. Nur wenige Meter bis Zentimeter liegen zwischen beiden Welten. Der Film lässt seinem Publikum Zeit, diese Anordnung zu betrachten (vgl. Abb. 8).

Nachdem Inge sich von Teresa verabschiedet hat, kehrt letztere zur Hotelanlage zurück und wagt den Übertritt. Im gesamten Film wird sie die einzige Figur sein, die das demonstrativ tut. Auf einer Anhöhe zwischen sonnenden Urlauber*innen und dem

115 In Seidls Film geht es entsprechend »um Freizeit und Hedonismus, um kurzfristige Ekstase und die institutionalisierte Gewährung ›verbotener‹ Freuden [...] unter der Prämisse von Unverbindlichkeit und Gefährlosigkeit.« (Grisse mann, *Sündenfall*, S. 235)

116 Ebd., S. 236.

Abbildung 8: PARADIES: LIEBE (A 2012, Ulrich Seidl)



Sicherheitspersonal des Hotels stehend, richtet sie, Caspar David Friedrichs »Der Wanderer über dem Nebelmeer« gleich, einen letzten Blick auf das, was vor ihr liegt. Nachdem Teresa die unsichtbare Grenze daraufhin überschritten hat, beginnt unvermittelt um sie herum ein Sprachgewirr, in dem mehrere Männer, zum Teil auf Englisch, vor allem aber auf Deutsch mit ihr zu sprechen beginnen (vgl. Abb. 9-10).

Abbildung 9-10: PARADIES: LIEBE (A 2012, Ulrich Seidl)



Sie wird im »wahren Afrika« begrüßt, wo man ihr verschiedene Accessoires wie Halsketten oder Ringe verkaufen möchte. Dabei wird sie immer wieder als »[Sugar] Mama« angesprochen und somit als potenzielle Sextouristin adressiert. Auch diese Dienstleistung ist für die kenianischen Männer eine Ware wie die anderen Dinge, die sie zu verkaufen versuchen. Die zuvor etablierten Kraft- und Machtverhältnisse kehren sich in der Szene für einen kurzen Moment um. Erst der Kauf einer Halskette und die Flucht über die weiße Linie etablieren für Teresa wieder die alten Verhältnisse. Was die Szene zeigt, wird mit Foucault und Deleuze als eine Instabilität der Macht lesbar, die sich im stetigen Wandel befindet. Das wird nicht zuletzt an der Figur von Teresa selbst deutlich, die sich zwischen machtvoller Dominanz und beschämter Unsicherheit im gesamten Handlungsverlauf bewegt.

In PARADIES: LIEBE findet ein visueller und narrativer Prozess der Desillusionierung statt. Er zeigt auf, dass die Liebe im Ferienparadies Kenia nur durch die Zirkulation von

Geld aufrechterhalten werden kann. Die Romantik, nach der sich Teresa und einige andere Frauen eigentlich sehnen, bildet nur die mögliche Zusatzleistung eines kapitalistischen Geschäfts. Am Ende des Prozesses zeigt der Film eine Transformation Teresas, die unter dem Motto steht: ›Wer bezahlt, kann auch verlangen‹. In den Web-Sex-Szenen von *IMPORT EXPORT* machte der Film kapitalistische Macht noch als den Effekt einer medialen Beobachtungsanordnung sichtbar. Während die ukrainischen Frauen den aggressiven Befehlen der unsichtbaren, deshalb aber nicht minder gewaltsamen Männer Folge leisten mussten, um Geld zu verdienen – und nur durch kleine Gesten Widerstand leisten konnten –, kehrt *PARADIES: LIEBE* die Situation um. Der Film beobachtet Teresa viermal beim (versuchten) Geschlechtsverkehr mit vier verschiedenen Männern. Jede Szene macht eine andere Ebene der menschlichen und ökonomischen Machtspiele zwischen den Figuren sichtbar.

Bei ihrem ersten Sextreffen wird die Situation noch vom jungen Liebhaber dominiert. Immer wieder sagt Teresa »I don't like it«, während der junge Mann auf ihrem Körper liegt und ihre Brüste massiert. Er könne seine Gefühle nicht kontrollieren und liebe sie, lautet seine Antwort. Nur mit körperlichem Einsatz kann ihn Teresa fernhalten. Aufgebracht verlässt sie daraufhin das kleine Stundenhotel, in dem die beiden eingekehrt sind. Bei ihrem zweiten Liebhaber, Munga, hat sie bereits aus der ersten Erfahrung sowie aus Gesprächen mit ihren weiblichen Urlaubsbekanntschäften gelernt. Nun ist sie es, die Munga anweist, wie und wo er sie berühren solle. Langsam und mit Gefühl solle dies passieren, denn Emotionen spielen für Teresa an diesem Punkt noch immer eine große Rolle. Dass ihr dieser Wunsch erfüllt wird, liegt nicht zuletzt daran, dass Teresa dafür im Nachgang bezahlen wird:

Die Touristinnen bezahlen für das so dringend benötigte Gefühl, wieder begehrt zu werden, während die kenianischen Hustler sich schlicht als das Angebot zur Nachfrage verstehen und darauf drängen, dass im Gegenzug für ihre Zuwendungen die existenzielle Not, in der sie leben, gelindert werde.¹¹⁷

Munga stellt Teresa nach dem Sex seine vermeintliche Schwester vor. Er bittet sie, für die Behandlung ihres kranken Kindes zu bezahlen. Am Ende gibt sie ihr mehr Geld als sie zunächst gewillt war, zu geben. Kurz im Anschluss gibt sich Mungas Schwester jedoch als seine Ehefrau zu erkennen. Ein weiteres Mal enttäuscht vom Verhalten der Männer, wendet sich Teresa so einem Mann zu, der von vornherein für sie als ein ›Money Boy‹ zu erkennen ist. Dementsprechend ist ihr das ökonomische Wesen der Beziehung bewusst. Und dennoch wird sie ein drittes Mal enttäuscht, denn auch dieser junge Mann bittet nach dem Sex um Geld für ein vermeintlich krankes Familienmitglied.

Erst beim letzten Mann in ihrem Urlaub, Josphat, einem jungen Barangestellten aus ihrem Hotelresort, den Teresa und Inge zuvor mit dem ›Julius-Meinl-Mohr‹ verglichen haben,¹¹⁸ versucht sie einen rein ›ökonomischen‹, emotionslosen Sex zu haben.

117 Crissemann, *Sündenfall*, S. 241.

118 Bei dem Meinl-Mohr handelt es sich um einen kleinen, schwarzen Jungen, der mit einem roten Fes auf dem Haupt das Logo des traditionellen österreichischen Kaffeeunternehmens Julius Meinl ziert. Der Vergleich von Josphat mit dem kolonialen Kaffee-Maskottchen wird somit zum

Dadurch legt sie offen, worum es in den Beziehungen, die die Sextouristinnen in Kenia suchen und finden, die ganze Zeit ging: um ein Machtspiel, das am Ende nur Gewinner*innen und Verlierer*innen als Teilnehmende eines emotionalen Kapitalismus kennt.¹¹⁹ Im Glauben, die Verhältnisse endlich durchschaut und das Spiel verstanden zu haben, verhält sich Teresa beim letzten Versuch des käuflichen Sex' vollends wie die ›Sugar Mama‹ als die sie zuvor immer wieder von den Männern adressiert wurde. Schließlich ist es aber Josphat, den Teresa für einen weiteren, vermeintlichen ›Money Boy‹ gehalten hat, der mit ihr keinen Sex haben kann und möchte, in dem er als postkoloniales, käufliches Objekt adressiert und dominiert wird. Ein letztes Mal enttäuscht von den Konsequenzen einer kapitalistischen Ökonomie der käuflichen ›Liebe‹ schickt Teresa den jungen Mann bestimmt weg, während sie allein und weinend auf dem Bett in ihrem Hotelzimmer zurückbleibt. Mit dieser letzten Einstellung seiner unter den Bedingungen des emotionalen Kapitalismus gescheiterten Protagonistin endet Ulrich Seidls *PARADIES: LIEBE*.

6.7 Filmbilder: Ökonomisches Kreisen und die Durchdringung von Macht

Alle drei Filme, die im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen, setzen sich mit unterschiedlichen Variationen kapitalistischer Machtspiele auseinander. In den Beispielen Seidls sowie Farockis geht es um die Möglichkeiten einer filmischen Sichtbarkeit von Macht im Kapitalismus. Sie durchdringt sowohl Institutionen wie auch Menschen. In der Auseinandersetzung mit kapitalistischen Machtverhältnissen steht nicht die Suche nach einer Instanz im Mittelpunkt, die sich hinter der Macht befindet und sie für individuelle Zwecke ausübt. Die Analyse von Machtkonstellationen muss – über das filmisch-mediale Einzelartefakt hinaus – an der Frage eines »Wie« orientiert und interessiert sein: Wie werden die Phänomene des Kapitalismus an den Oberflächen alltäglicher Prozesse sichtbar? Wie entwickeln sich gesellschaftliche Subjekte, wenn sie in machtvollen Dispositiven eingefasst sind, die auf sie einwirken, sie durchdringen, sie verändern? Wie werden die Transformationen der (finanz-)kapitalistischen Gegenwart sichtbar, wenn Filme den Versuch unternehmen, ihren Machtverhältnissen visuelle Erscheinungsweisen zu geben?

Die Filme Seidls wie auch Farockis bedienen sich fortwährend einer hybriden Filmform und -sprache. Entgegen der gängigen Zuschauer*innenerwartung sowie filmischen Konventionen findet so ein fiktionales Erzählen als auch ein faktuales Dokumentieren gleichberechtigt Eingang in die Filme. In ihnen zeigen sich die Kräfte des Kapitalismus entlang von Kreuzungen, Brüchen, Kehrtwenden und Widerständen, die die Filme zwischen den Subjekten wie auch Institutionen narrativ und visuell aufzeigen. Zugleich finden sich diese Merkmale aber auch im Blick auf die Diskursivität der Filme selbst. Als halbdokumentarische bzw. halbfiktionale Filme befinden sich die Beispiele dieses Kapitels in einem ständigen Veränderungsprozess. Zeigen viele Einstellungen in

Ausdruck eines modernen Neokolonialismus, der mithilfe rassistischer, zugleich naiver Alltagskliches operiert.

119 Siehe dazu auch Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, S. 13.

den Filmen Seidls und Farockis scheinbar reale Situationen aus der Ferne, folgen meist unmittelbar darauf wiederum dezidiert narrativ konstruierte bzw. montierte Szenen und Sequenzen. Auf diese Weise können die Filme als Versuche gelesen werden, sich den kapitalistischen Machtverhältnissen anzunähern, die sie beobachten. Sie besitzen stets nur einen vorläufigen Charakter, der sich auf Basis einer anhaltenden Kosten-Nutzen-Rechnung von Moment zu Moment ändert.

Die Tendenz zur programmatischen Ästhetik eines filmischen Widerstands, der sowohl auf die Wahl des filmischen Sujets wie auch auf die Rezeptionserwartungen eines vom Mainstream gebildeten Publikums gerichtet ist, wird bei Farocki und bei Seidl zur kritischen Poetologie. Sie durchdringt in vielfältiger Weise über das Einzelbeispiel hinaus ihr jeweiliges Œuvre. Gleichzeitig lässt sie erahnen, wie ein audiovisuelles Sprechen über den Kapitalismus möglich wird. Beiden Filmemachern geht es um die Offenlegung ökonomischer Strukturen, die unter den Merkmalen der Kontrollgesellschaften sowohl die Gesellschaft als ein abstraktes Gebilde als auch die (in-)dividuellen Beziehungen zwischen den Menschen durchdringen. Ihre Machtverfahren erscheinen als Wiederholungen, die auf Dauer gestellt sind. Die Simulationen des Alltags in Farockis *LEBEN – BRD* stellen deshalb den Ausdruck der kapitalistisch-neoliberalen Forderung nach individueller (Selbst-)Optimierung dar. Ihre unaufhörliche Wiederholung zeigt sich gerade dann, wenn die Coaches und Fortbildungsleiter*innen mit der kapitalistischen Performance einer Teilnehmer*in nicht zufrieden sind.

Ganz grundlegend fragt Stefan Reinecke, wie Film die Arbeit einer Versicherung oder eines Videoladens visualisieren kann und soll, wenn die Bilder und damit Sichtbarkeiten ihrer Arbeit nicht mehr am industriellen Verhältnis von Mensch und Maschine festzumachen sind.¹²⁰ Die filmischen Antworten der Beispiele in diesem Kapitel liegen im narrativen und visuellen Fokus auf die Subjekte und Techniken der vermeintlichen Selbstsorge. Sie offenbaren die strategischen Ziele einer kapitalistischen Machtökonomie, die Produktivität durch Selbstkontrolle zu steigern versucht. Die in *LEBEN – BRD* und *IMPORT EXPORT* gezeigten Vorbereitungs-, Coaching- und Schulungskurse zielen auf eine Optimierung der Teilnehmenden, die – im Sinne einer biopolitischen Machtstrategie des Kapitalismus – individuelle Selbstsorge als gesellschaftliche Vorsorge propagiert.

Beiden Filmemachern, Seidl und Farocki, geht es nicht um die Konstruktion einer singulären, eindeutigen ›Wahrheit‹ kapitalistischer Machtverhältnisse. Dazu sind die Narrationen sowie ästhetischen Zugänge der untersuchten Filmartefakte am Ende zu offengehalten – wenngleich sie entlang konkreter Binaritäten wie Männer*/Frauen*, Ost/West, Nord/Süd oder Fiktional/Faktual arbeiten. Es geht den Filmen um eine Autonomie von Film und Bild, die Christa Blümlinger für Farocki folgendermaßen beschrieben hat:

Farocki's films are allegorical in that they incorporate fragments and remains. They double or re-read such texts, also making use of second-hand material on the sound-

120 Reinecke, »Das Leben, ein Test«, S. 261.

track, they shoot new images and combine all of these elements afresh, in order to create a ›new analytical capacity of the image‹ in the sense intended by Deleuze.¹²¹

Nicht minder trifft diese Perspektive ebenso auf das Werk Seidls zu.

Die Analysen der Filmbeispiele in diesem Kapitel zeigen, dass neben der filmischen Visualisierung kapitalistischer Machtverhältnisse auch eine Macht filmischer Bilder vom Kapitalismus konstatiert werden muss. Sie liegt in der Wiederholung, im zitierenden Gebrauch einzelner Bildtypen. Sei es die wiederkehrende Beobachtung von Schulungen bei Farocki und Seidl, die Übersetzung einer Szene aus *ANGST ESSEN SEELE AUF* in den narrativen Kontext des neokolonialen Sextourismus bei *PARADIES: LIEBE* oder ein allgemeines affektives Moment der Beispiele zwischen Fiktion und Dokumentation. Die Untersuchung der Filme erfordert deshalb, »zu historisieren und deren Bedeutungen und Wirkungen als etwas zu analysieren, das durch Mediatisierungen und innerhalb von Medienverbänden hergestellt wird.«¹²² Die Möglichkeit des Films, die Machtverhältnisse des gegenwärtigen Kapitalismus sichtbar und diskursiv erfahrbar zu machen, liegt deshalb darin, sich eines narrativen und visuellen Sprechens zu bedienen. Es geht vom Zusammenhang des einzelnen Bildes, der einzelnen Figur oder des einzelnen Films mit weiteren Elementen aus, die Teil eines kapitalistischen Diskursnetzwerks sind. Dadurch konstituiert sich letztlich auch sein Wesen als ein Dispositiv der Macht.

121 Blümlinger, »Slowly Forming a Thought While Working on Images«, S. 169.

122 Brandes, »Visuelle Migrationen«, S. 10.

