4 Körper & Subjekt: Performativität im flexiblen Kapitalismus (Nicht ohne Risiko, Paris is Burning, Tokyo Sonata, Yella)

Tokyo im Jahr 2008. Sasaki Ryūhei,[1] Ehemann und Vater von zwei Kindern, arbeitet als Abteilungsleiter in der Verwaltung eines japanischen Medizinunternehmens. Als dessen langjähriger Mitarbeiter ist es für ihn eine finanziell gute Anstellung. Sie beschert ihm ein regelmäßiges Einkommen und einmal im Jahr sogar eine Bonuszahlung. Mit ihr können die zumindest kleinen Wünsche des Angestellten und seiner Familie verwirklicht werden: Für Ryūheis Frau Megumi sind es derzeit neue Heizkörper für das kleine Eigenheim, das in ›praktischer Nähe‹ zu den Gleisen der lokalen Vorortzüge liegt. Veränderungen zum Besseren sind im Leben dieser typischen japanischen Mittelklassefamilie immer möglich. Auch ein neues Familienauto wäre für Familie Sasaki vorstellbar, denn erst vor Kurzem hat Megumi die Führerscheinprüfung bestanden. Die Fahrerlaubnis weckt in ihr den Traum von Mobilität und Unabhängigkeit in einem Alltag, der streng durchgeplant ist und in dem Lohnarbeit und Hausarbeit den Takt vorgeben.

Kurosawa Kiyoshis Film Tokyo Sonata (JP 2008) erzählt die zunächst wenig aufregende Geschichte einer japanischen Angestellten-Familie in der Gegenwart. Ihre Träume und Wünsche sind auf die einfachen Konsumgüter einer modernen Alltagskultur ausgerichtet. Für deren Erfüllung gehen die Familienmitglieder deshalb jeden Tag ihren sichtbaren sowie unsichtbaren Tätigkeiten nach. Sehr schnell wird dieser alltägliche Lebensrhythmus der Sasakis jedoch gestört, denn die Handlung von Tokyo Sonata spielt nicht in irgendeinem beliebigen, sondern im globalen (Finanz-)Krisenjahr 2008. Dessen Auswirkungen treffen besonders Ryūhei hart:

Während es für die Angestellten in Kurosawas Film in finanzieller Hinsicht gut läuft, sieht die ökonomische Realität für das Führungspersonal im Unternehmen anders aus. Für die Kosten eines einzelnen japanischen Angestellten, so erfährt das Filmpublikum

1 Wie in Ostasien üblich, folge ich hier und im Weiteren der Reihenfolge von Familienname Vorname.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in den ersten Handlungsminuten, können im chinesischen Dalian drei lokale Arbeitskräfte angestellt werden. Schon mit ihren Japanischkenntnissen können sie es ohne Probleme mit Ryūhei und seinen Kolleg*innen im Arbeitsalltag aufnehmen. Das beweist der Besuch einer kleinen chinesischen Delegation vor Ort in Tokyo eindringlich. Von Beginn an spielt der Film mit einem beängstigenden Topos moderner Arbeitswelten: der profitorientierten Austauschbarkeit von Angestellten. Die Transformation des arbeitenden Individuums zum strategisch operationalisierbaren ›Humankapital‹[2] wird zum Ausdruck einer ökonomisierten und globalisierten Welt, in der verschiedene Rationalisierungs- und Automatisierungsprozesse die bestehenden Wirtschaftsweisen grundlegend verändert haben. Wie im Falle der materiellen Warenproduktion geht es in Kurosawas Film gleichermaßen um eine Skalierung von menschlicher Arbeitskraft in den wirtschaftlichen Bereichen, in denen Maschinen noch nicht tätig sein können. Dort muss das einzelne Individuum stetig damit rechnen, dass seine Tätigkeit von einem anderen Menschen auf der Welt deutlich kostengünstiger ausgeübt werden kann.

Im Anschluss an den Besuch der chinesischen Delegation wird deshalb mit der Frage seines Vorgesetzten, was Ryūheis weitere Qualitäten seien und welche Talente er neben seiner derzeitigen Arbeit eigentlich besitze, recht schnell das Ende seiner langjährigen Karriere besiegelt. Innerhalb von nur wenigen Augenblicken ist Ryūhei das Opfer eines strategischen, kostenreduzierenden und global funktionierenden Downsizing-Prozesses geworden. Die sich daraus ergebenden Konsequenzen für sein öffentliches und privates Leben stellen den Erzählfokus von Tokyo Sonata dar.

Szenenwechsel. In Christian Petzolds Yella, der ein Jahr vor Kurosawas Film entstand, wird der vermeintliche Aufstieg einer jungen Frau aus der provinziellen Prekarität der neuen deutschen Bundesländer beschrieben. Während der Film direkt auf Harun Farockis essayistisch-dokumentarischer Filmbeobachtung Nicht ohne Risiko (D 2004) sowie indirekt auf Herk Harveys Low-Budget-Horrorfilmklassiker Carnival of Souls (USA 1962) basiert, beginnt Petzolds ›Berliner Schule‹-Finanzökonomiedrama[3] mit der Krise eben dieser Frau:

Getrennt von ihrem Ehemann Ben lebt Yella seit Kurzem wieder zusammen mit ihrem Vater im brandenburgischen Wittenberge. Vor ihrer Trennung hat sie als Buchhalterin in einem mit Ben gemeinsam geführten Bauunternehmen gearbeitet. Doch aufgrund einer geplatzten Auftragsspekulation, die Ben mitverschuldet hatte, musste dieses in die Insolvenz gehen, sodass Yella ihren Job verlor. Um für sich eine neue Perspektive im Leben zu finden, beschließt sie deshalb, ihre Heimatgemeinde zu verlassen. Sie erhält schnell das Angebot, als Assistentin bei einem Unternehmer in Hannover zu arbeiten – ein für sie nicht nur ökonomischer, sondern auch persönlicher Hoffnungsschimmer.

---

2 Richard Sennett beschreibt das Humankapital im Zusammenhang mit dem mittlerweile kanonischen Schlagwort der »Flexibilität« als eine dominante Arbeitsmaxime des gegenwärtigen Kapitalismus (vgl. Sennett, *The Corrosion of Character*, passim).

3 Yella stellt zugleich den Abschluss von Petzolds sogenannter Gespenster-Trilogie dar, der noch die beiden Filme Die innere Sicherheit (D 2000) und Gespenster (D 2005) angehören. Vgl. dazu auch Hinrichsen, Jens: »Im Zwischenreich«. In: *Filmzentrale*, <www.filmzentrale.com/essays/gespenstertrilogiejh.htm>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Am Tag ihrer Abreise trifft Yella ein letztes Mal Ben. Während er sie mit dem Auto zum Bahnhof fährt, beginnen beide einen Streit, woraufhin Ben den Wagen von einer Brücke in einen Fluss steuert. Auf wundersame Weise scheint Yella diesen Unfall jedoch unbeschadet zu überleben. Unbekümmert reist sie weiter nach Niedersachsen, wo sie Philipp kennenlernt, der für eine Risikokapitalgesellschaft arbeitet. Deren Geschäft besteht darin, Geld mit profitablen Rückzahlungsbedingungen an insolvente Unternehmen zu verleihen, die mithilfe einer kurzfristigen Kapitalaufstockung möglicherweise einer drohenden Insolvenz entkommen können. Yella fängt schließlich als seine Assistentin an, da sich ihr ursprünglicher Arbeitgeber in Hannover bereits selber mit einer Pfändung und einem anhängigen Insolvenzverfahren konfrontiert sieht.

Mit dem Beginn der – nicht nur – geschäftlichen Beziehung zu Philipp findet sich Yella in mehrfacher Hinsicht in der fiktionalen Welt der spekulativen Risikofinanz wieder. Ihre Handlungsräume zeigen sich im Film in den grauen, funktionalen Konferenzräumen mittelständischer Unternehmen, die in anonymen Industriegebieten in der (westdeutschen) Provinz liegen. In zähen Verhandlungen über virtuelle, zumal auch meist rein fiktive Unternehmenswerte und Gewinnversprechen wird sowohl verbal als auch körperlich-performativ um das Geld von Philipps Private-Equity-Firma gerungen. Am Ende bestimmen aber nicht überzeugende Argumente den Verhandlungsausgang, sondern allein die Performance der Beteiligten. Im Film sind der Erfolg kapitalistischer Handlungen und Geschäfte sowie ihre Sichtbarkeit wesentlich mit den körperlichen Praktiken von Subjekten verknüpft.

Sowohl Tokyo Sonata als auch Yella stehen aus mehreren Gründen im Fokus der folgenden Untersuchungen. Zum einen sind sie als facettenreiche Krisenfilme lesbar, die exemplarisch für einen ästhetischen Umgang mit den Krisenkräften der gegenwärtigen Ökonomie stehen. In beiden Beispielen ist es aber nicht die globale Finanzkrise von 2007/08, die explizit thematisiert wird. Vielmehr sind es die individuellen Krisen einzelner Menschen, die gezeigt werden. Sie offenbaren sich als Folgewirkungen eines flexibilisierten und neoliberalen Kapitalismus, in dem die Anforderungen, die das kapitalistische Körper- und Subjekt-Dispositiv stellt, nicht erfüllt werden können. Die Sichtbarkeiten des Kapitalismus und seines Dispositivs werden bei Petzold und Kurosawa zu Alltagserscheinungen, die sich in der Interaktion der Protagonist*innen mit anderen Figuren sowie in der Konstruktion ihrer kapitalistischen Subjektidentität zeigen.

Während die ästhetisch-narrativen Inszenierungsverfahren von ökonomischen Krisen an anderer Stelle in dieser Arbeit im Fokus stehen,[4] werden im Folgenden vor allem die Wirkungen eines flexiblen Kapitalismus auf die Körper und Verhaltensweisen von Subjekten von Interesse sein. Insbesondere das Phänomen der ›Arbeit‹[5], d.h. sowohl

4 Vgl. dazu Kapitel 7 dieser Arbeit.

5 Der Begriff der Arbeit ist an dieser Stelle bewusst offengehalten. Neben der für den ökonomischen Sektor wichtigen Lohnarbeit spielen auch emotionale Arbeit, Care-Arbeit, immaterielle Arbeit etc. immer wieder eine Rolle in den Analysen. Diese produktive Uneindeutigkeit ist zum Teil dem Arbeitsbegriff an sich geschuldet, der bis heute keine vollends eindeutige Begriffsgeschichte besitzt (vgl. Conze, Werner: »Arbeit«. In: Brunner, Otto; Conze, Werner; Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1, A-D.* Stuttgart: Klett-Cotta 1972, S. 154–215, hier S. 154). Entsprechend changieren seine Bedeutun-

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Arbeit der menschlichen Körper als auch die Arbeit *an den* menschlichen Körpern stellen Aus- und Verhandlungsfelder dar, die in den folgenden Untersuchungen in den Blick genommen werden.

Während Tokyo Sonata den arbeitenden Körper und die kapitalistische Subjektivität im Kontext der Globalisierung und von gesellschaftlich-familiären Rollen fokussiert, betont Petzolds Film die eingeforderte Notwendigkeit der kapitalistischen Gegenwart, gesellschaftliche und ökonomische Idealvorstellungen von Körpern und Subjektidentität performativ zur Aufführung zu bringen. Der aktive, d.h. aktiv handelnde und arbeitende Körper erscheint in beiden Beispielen als eine Angriffsfläche für die Körperdispositive des Kapitalismus.[6] Als ein kapitalistischer ist der Körper nicht schon von Beginn an existent, sondern er wird erst als ein ebensolcher geschaffen, indem er sich verschiedene Performanzstrategien antrainiert. Davon sprechen beide Filme auf anschauliche Weise.

In einem ersten Schritt wird zunächst geklärt, was es bedeutet, vom Humankapital sowie von der Arbeit desselben zu sprechen. Damit gehen die Fragen einher, wo sich potenzielle Anfänge ihrer Entstehung finden lassen und wie sie sich in der Gegenwart gegenüber der sogenannten Bioökonomie verhalten, die das Subjekt und seinen Körper explizit adressiert. Dabei beschäftigen sich die Filme von Petzold und Kurosawa mit dem individuellen Körper als einem Objekt von im/materiellen Wirtschafts- und Subjektivierungsprozessen: Die immaterielle Körperarbeit erscheint als das individuelle Kapital der Gegenwart. Sie entscheidet über Gewinn oder Verlust in der neoliberalen ›New Economy‹.

Zugleich ist dieses ›neue Humankapital‹ diversen Praktiken, Diskursen und Institutionen ausgesetzt, die die Filmbeispiele dieses Kapitels audiovisuell wie auch narrativ in Szene setzen. Im zweiten Schritt wird das an verschiedenen Beispielen aus Kurosawas Film untersucht, in denen die körperliche und geistige Arbeit Ryūheis als ein unternehmerisches Projekt erscheint. Besonders nach seiner Entlassung begleitet der Film ihn dabei, wie er seine Arbeitslosigkeit vor seiner Familie zu verstecken versucht, indem er noch deutlicher als zuvor in der Rolle eines idealen kapitalistischen Angestellten auftritt.

Dem schließt sich die Untersuchung von Yella an, in der es an zahlreichen Stellen darum geht, dass der kapitalistische Erfolg eines Individuums, beruflich sowie privat,

---

gen zwischen Mühe, Last und Qual auf der einen und der »bejahten und gesuchten Anstrengung um eines Zieles willen« (ebd.) auf der anderen Seite. Arbeit heißt demnach, bewusst zu handeln, um alltägliche Bedürfnisse zu befriedigen. Zugleich gilt sie als ein Teil, eine Handlung der menschlichen Daseinserfüllung (vgl. ebd.). Dieser Zustand zwischen Zweck und Sinn führt jedoch in der Konsequenz zu einer Paradoxie der Arbeit, die stets zwischen Freiwilligkeit und Notwendigkeit bzw. Zwang oszilliert (vgl. Krempl, Sophie-Thérèse: *Paradoxien der Arbeit. Oder: Sinn und Zweck des Subjekts im Kapitalismus*. Bielefeld: transcript 2011, S. 11).

6 Wie eine rote Linie zieht sich das Motiv auch durch weitere Filme. Ein anderes Beispiel ist dafür Alexander Kluges Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (BRD 1973). 1974 produzierte Farocki den 22-minütigen Beitrag Über »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin« für den Westdeutschen Rundfunk, der jedoch, so Farocki, »[n]icht gesendet [wurde], da ich jede Metakritik vermied« (Farocki, Harun: »Über »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin«. In: <www.harunfarocki.de/de/filme/1970er/1974/ueber-gelegenheitsarbeit-einer-sklavin.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vor allem von einer überzeugenden Körper-Performance abhängig ist, die bestimmten Codes folgt, die der Kapitalismus vorgibt.[7] Dass diese Regeln nicht nur für die diegetische Welt in Petzolds Film gültig sind, wird ein Vergleich seines Films mit Farockis Dokumentation NICHT OHNE RISIKO zeigen. Denn für YELLA stellt er eine explizite, d.h. narrative sowie visuelle Referenz dar.

Von dort aus wird die Untersuchung ein weiteres Mal zu Kurosawas Film zurückkehren. Über die Relektüren einiger kanonischer Thesen von Judith Butler in *Gender Trouble*[8] bzw. *Bodies that Matter*[9] sowie des Dokumentarfilms PARIS IS BURNING (USA 1990, Jennie Livingston) wird das Verhältnis von kapitalistischer und geschlechtlicher Performativität genauer betrachtet. Die Konzepte des *Readings* und des *Passings* werden als zwei Verfahren herausgearbeitet, die entscheidend dafür sind, ob geschlechtliche bzw. kapitalistische Körper- und Subjekt-Performances im Hinblick auf die dispositiven Bedingungen, die an sie gestellt werden, erfolgreich sind oder nicht – und ob sie es überhaupt sein können.

Zum Schluss wird der vermeintlich gescheiterte Kapitalismuskörper, der sich in den beiden Hauptfiguren von TOKYO SONATA und YELLA findet, im Kontext eines ermüdeten und erschöpften Körpersubjekts betrachtet, das gerade in diesem Zustand das Potenzial der Subversion und Widerständigkeit gegenüber den kapitalistischen Dispositivanforderungen in sich trägt.

4.1 Humankapital und körperliche Bioökonomie

Im *Kapital* beschreibt Karl Marx immer wieder, wie der Fabrikalltag und die maschinelle Arbeit während der Industriellen Revolution in den Produktionsprozessen, den Körpern und den Waren ihre Spuren hinterlassen haben. Neben den Veränderungen, die die technologischen und strukturellen Erneuerungen in den Fabriken betreffen, interessiert Marx besonders der Wandel des menschlichen Arbeitskörpers, der sich in der Entstehung einer Arbeiter*innen-Identität genauso äußert wie in der Entwicklung der Arbeit zu einem zielgerichteten Wert. An dieser historischen Stelle der modernen Kapitalismusgeschichte lässt sich deshalb eine bedeutende Transformation der Arbeit erkennen. Sie reicht von einer materiellen Arbeit an Objekten und Gegenständen über eine materielle Arbeit an den menschlichen Körpern hin zu einer immateriellen Arbeit am Subjektselbst sowie an seinen sozialen Beziehungen. Diese letzte Stufe der immateriellen Arbeit, die bezeichnend für die Gegenwart in den Filmen dieses Kapitels ist, deutet sich bei Marx an, ohne dass sie jedoch allzu konkret ausformuliert wird. So

7 Vittoria Borsò schreibt, dass deshalb auch der Markt »zum Regulativ [wird], weil sich dessen *natürliche* Mechanismen zu *Wahrheitsstandards* transformieren.« (Borsò, Vittoria: »Biopolitik, Bioökonomie, Bio-Poetik im Zeichen der Krisis. Über die Kunst, das leben zu ›bewirtschaften‹«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«. Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik.* Bielefeld: transcript 2013, S. 13–35, hier S. 21; Herv. i. O.)

8 Vgl. Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* London/New York: Routledge 1990.

9 Vgl. Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«.* London/New York: Routledge 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schreibt er, dass der Gebrauch der Arbeitskraft die Arbeit selbst sei. Ihr Käufer werde zu ihrem Konsumenten, während die Konsumtion darauf basiere, dass er den Verkäufer der Arbeitskraft für sich arbeiten lasse. »Letztrer«, so Marx, »wird hierdurch actu sich betätigende Arbeitskraft, Arbeiter, was er früher nur potentia war.«[10]

Der Mensch wird als ein arbeitendes Subjekt im Kapitalismus also erst zur Arbeiter*in gemacht, nämlich dann, wenn die eigene Arbeitskraft von fremden Interessen erworben wird. Die Arbeit des Kapitals, die darin besteht, menschliche Arbeitskraft zu erwerben, um sie der materiellen Waren- und Güterproduktion zuzuführen, verfolgt über den Mittelweg des Körpers daher zugleich das Ziel einer immateriellen Arbeit des Menschen an seiner eigenen kapitalistischen Subjektidentität: Seine Arbeitskraft wird dort nicht mehr zum Zweck einer selbst gerichteten Produktion eingesetzt, sondern sie wird zum veräußerten (*actu*) wie auch veräußerbaren (*potentia*) Eigentum eines Anderen. Die gesamte kapitalistische Produktion basiert für Marx deshalb auf dem Verkauf der Arbeitskraft durch die Arbeiter*innen als einer Ware.[11] Der Mensch sorgt von sich aus dafür, dass er zum kapitalistischen Humankapital wird. An dieser Stelle sei an Marx' bekannte Auseinandersetzung mit der Fabrikarbeit erinnert, in der er beschreibt, wie »die Maschinerie das menschliche Exploitationsmaterial des Kapitals vermehrt« und »die ganze Lebenszeit des Arbeiters konfisziert durch [u.a.] maßlose Ausdehnung des Arbeitstags«[12]. Ebenso angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt, ist damit eine Dimension des kapitalistischen Körper- und Subjektdispositivs, die über den räumlichen und zeitlichen Bereich der reinen Lohnarbeit hinausgeht. Sie tangiert das Individuum in der gesamten Breite seines Lebens und macht es so zu einem kapitalistischen Subjekt. Die immer stärker werdende Untrennbarkeit von Arbeit und Freizeit in der Gegenwart, die sowohl Kurosawa als auch Petzold kongenial beschreiben, kann daher als ein Beispiel dieser Entwicklung gelesen werden.

Vielleicht noch deutlicher als Marx beschreibt Friedrich Engels die körperlichen Dimensionen des Kapitalismus seit der industriellen Produktion. In *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* aus dem Jahr 1845 schildert er eindrücklich, welche negativen Seiten die rasante Fabrikproduktion für die Lebensumstände der Menschen besitzt. Wie später auch zahlreiche Stellen im *Kapital*, so liest sich sein Bericht weniger als eine ökonomische oder soziologische Untersuchung, denn vielmehr als die scharfe Beobachtung eines Literaten und Flaneurs, der sich aufmerksam durch die Alltagswelten der Industriellen Revolution und des modernen Kapitalismus bewegt. Mit beinahe kinematografischer Genauigkeit beschreibt Engels die Abgründe der städtisch-industriellen Topografie, ohne dabei die für seinen wie auch für Marx' literarischen Duktus immanente Subjektivität zu vergessen, die vielfach an einen bitteren Sarkasmus gemahnt: In Manchesters Arbeitervierteln führten beispielsweise, so Engels,

10 Marx, *Das Kapital*, S. 192.

11 Vgl. ebd., S. 454. Worauf Marx nicht weiter eingeht, ist der wichtige Prozess der Vergeschlechtlichung von Arbeit, welcher gerade in der Gegenwart unter den Stichworten der Care-Arbeit oder des Gender-Pay-Gaps an Bedeutung gewonnen hat. Siehe dazu auch Degele, Nina: »Arbeit konstruiert Geschlecht. Reflexionen zu einem Schlüsselthema der Geschlechterforschung«. In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung*, 11, 16 (2005), S. 13–40.

12 Marx, *Das Kapital*, S. 441.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> eine Menge überbauter Zugänge von der Hauptstraße in die vielen Höfe ab, und wenn man hineingeht, so gerät man in einen Schmutz und eine ekelhafte Unsauberkeit, die ihresgleichen nicht hat – namentlich in den Höfen, die nach dem Irk hinabführen und die unbedingt die scheußlichsten Wohnungen enthalten, welche mir bis jetzt vorgekommen sind. In einem dieser Höfe steht gleich am Eingange, wo der bedeckte Gang aufhört, ein Abtritt, der keine Tür hat und so schmutzig ist, daß die Einwohner nur durch eine stagnierende Pfütze von faulem Urin und Exkrementen, die ihn umgibt, in den Hof oder heraus können; es ist der erste Hof am Irk oberhalb Ducie Bridge, wenn jemand Lust haben sollte, nachzusehen […].[13]

In diesen detaillierten Beschreibungen stehen für Engels die Auswirkungen des Kapitalismus im Fokus, die sowohl die städtische Umgebung als auch den arbeitenden Menschen und seinen arbeitenden Körper betreffen. Letzterer rückt als eine sichtbare und sichtbarmachende Angriffsfläche der kapitalistischen Dispositivstrukturen in den Fokus einer kritischen Betrachtung, die sich in den Gegenwartsfilmen von Petzold und Kurosawa wiederfinden lässt. Für ihre Analysen muss jedoch weiterhin geklärt werden, welche Veränderungen die Arbeit und der menschliche Körper in der kapitalistischen Moderne erfahren haben.

Für Eva Horn und Ulrich Bröckling kulminieren im Feld der Arbeit vielfältige anthropologische Fragen und Wissensformationen: Durch Arbeit erschaffe der Mensch erst seine Lebenswelt, er mache sie lebbar; andererseits besitze Arbeit aber auch eine Wirkung auf den Menschen, indem sie seine soziale Existenz, sein Selbstverständnis und nicht zuletzt seine körperliche Verfassung und Konstitution wesentlich mitpräge.[14] Körper und Subjektivität, kulturelle Identität sowie gesellschaftliche Verortung eines Individuums sind, wenn man Bröckling und Horn folgt, wesentlich von der Arbeit abhängig, die der Mensch ausführt. Während in der industriellen Produktion Linearität und Vorhersehbarkeit noch prägend waren, sieht sich das moderne Kapitalismussubjekt mit Instabilität und Fragmentierung konfrontiert – sowohl in Hinblick auf die persönliche Erwerbsbiografie als auch im Privatleben.[15] Richard Sennett schreibt, dass sich beispielsweise die amerikanische Mittelklasse trotz Wohlstand und Fürsorge stets fürchte, kurz vor einem gefühlten Kontrollverlust über das eigene Leben zu stehen. Diese Angst, so Sennett weiter, schreibe sich deutlich erkennbar in ihre jeweilige Arbeitsbiografie ein.[16]

---

13 Engels, Friedrich: »Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen«. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: *MEW. Band 2*. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED Berlin: Dietz 1957, S. 225–506, hier S. 281–282. Das Ziel seiner Untersuchung beschreibt Engels wie folgt: »Ich werde nun zu beweisen haben, daß die Gesellschaft in England diesen […] sozialen Mord täglich und stündlich begeht; daß sie die Arbeiter in eine Lage versetzt hat, in der diese nicht gesund bleiben und nicht lange leben können; daß sie so das Leben dieser Arbeiter stückweise, allmählich untergräbt und sie so vor der Zeit ins Grab bringt« (ebd., S. 325).

14 Vgl. Bröckling, Ulrich; Horn, Eva: »Einleitung«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit.* Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 7–16, hier S. 7.

15 Vgl. Sennett, *The Corrosion of Character*, S. 31.

16 Vgl. ebd., S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aber nicht nur Arbeitsformen ändern sich durch die Anforderungen einer modernen Flexibilität der Ökonomie. Sie produzieren auch sichtbar veränderte, fragmentierte Subjektidentitäten, die auf die Formen konkreter Arbeitsweisen der Gegenwart zurückzuführen sind.[17] Arbeit wird zu einem beherrschenden Ereignis, das neben der klassischen Erwerbsarbeit auch im Privaten als Subjektarbeit, d.h. Arbeit an der eigenen Subjektidentität aktiv ist. Ihr Ziel ist die Illusion einer Ganzheitlichkeit von Identität, die unter gegenwärtigen kapitalistischen Bedingungen nicht mehr dauerhaft aufrechterhalten werden kann. Was Sennett demnach nicht weiter ausführt, die Filmbeispiele aber eindrücklich zeigen, ist ein Zirkelschluss kapitalistischer Subjektivierungsprozesse. Das Oszillieren von Arbeit als einer Praxis, die nicht mehr allein materiell-ökonomisch funktioniert, besitzt den Effekt, dass ihre Definition komplexer wird:

Im Verlauf der Handlung von Tokyo Sonata fällt es Sasaki Ryūhei wiederholt schwer, genau sagen zu können, worin die konkrete Tätigkeit besteht, die er täglich als Teil seiner (Lohn-)Arbeit ausführt. Auch davon ausgehend zu beschreiben, worin seine entsprechenden Talente liegen, fällt ihm nicht leicht. Kurosawas Film produziert hier narrativ ein Wissen über Arbeit und Subjektivität in Zeiten des gegenwärtigen Kapitalismus, das die marxistische Beobachtung einer ›entfremdeten Arbeit‹ mit Phänomenen einer ›entfremdeten Subjektivierung‹ gleichsetzt: Indem sich ein Individuum nicht mehr unmittelbar mit seiner Arbeit identifizieren kann, kann es sich auch nicht mehr erfolgreich ›subjektivieren‹. Die Ausübung immaterieller Lohnarbeit im nicht-produzierenden Sektor (Büroberufe, Spekulationsgeschäfte, das ökonomische Handeln mit dem sogenannten Humankapital, …) ist von den materiellen Erscheinungen einer körperlichen Produktion entkoppelt.[18] Analog ist dadurch auch der allgemeine Subjektivierungsprozess eines Individuums vom konkreten Phänomen menschlichen Handelns losgelöst: Hat sich die Klasse der Arbeiter*innen im Industriekapitalismus sozial wie auch politisch noch durch ihre körperliche Arbeit in den Fabriken definiert – und sich damit im Sinne der Selbstwahrnehmung als ein Kollektiv gesehen – ist das für die immaterielle Arbeit nicht mehr so einfach möglich.[19]

---

17 Die spätere Beschäftigung mit Judith Butler in diesem Kapitel wird jedoch noch zeigen, dass bereits die Annahme einer allgemeinen Kohärenz von – bei Butler zuvorderst geschlechtlicher – Identität per se angezweifelt werden muss.

18 Das heißt jedoch nicht, dass die Beispiele einer nicht-produktiven bzw. immateriellen Arbeit dadurch keine körperlichen Auswirkungen auf die Arbeiter*innen besitzt. Im Gegenteil zeugen Rückenleiden, Verspannungen, Sehschwächen oder Burn-outs von den fortbestehenden Folgen von Arbeit auf die menschlichen Körper.

19 Davon ausgehend stellen für die Medienwissenschaft der Begriff der Klasse sowie die Prozesse der Klassifizierung produktive, noch nicht erschöpfend bearbeitete Forschungsfelder dar (vgl. Bergermann, Ulrike; Seier, Andrea: »Klasse – Einleitung in den Schwerpunkt«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10, 2 (2018), S. 10–21). Ihre Entstehung als einen wesentlich performativen Akt zu begreifen, zeigt die unmittelbare Nähe zwischen dem Klassenbegriff, dem Akt der Klassifizierung und den Medien auf: »Klassifizieren heißt die Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem bzw. Wahrnehmbarem und Nichtwahrnehmbarem zu bearbeiten. Einteilen und zuordnen, Kategorien bilden und voneinander abgrenzen finden nicht jenseits, sondern stets innerhalb von Milieus statt, die diese Vorgänge ermöglichen, nahelegen, mehr oder weniger wahrscheinlich machen und von ihnen zugleich verändert werden.« (Ebd.) Dass es sich bei den Milieus in der Gegenwart vermehrt auch um Medienräume handelt, zeigen die Analysen dieser Arbeit auf.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Basis einer kapitalistischen Subjektidentität wandert so in den Bereich der Abstraktion. Identität ist dort das Ergebnis einer produktiven Fiktion. Gleichzeitig findet im Moment der Fiktion der Versuch einer Rückführung zu einem scheinbar materiellen Kern von Identität statt. Die Illusion einer scheinbar zu erreichenden, konkreten und kohärenten Identität kapitalistischer Subjekte wird zur Aufforderung, zur systemischen Maxime, fortwährend im vollen (körperlichen) Einsatz für die nie zu erreichende Realisierung derselben zu sein: ›*Fake it till you make it*‹. Die Filme von Kurosawa und Petzold zeigen das in zahlreichen Sequenzen auf. Sie beschreiben die zum Scheitern verurteilten Versuche ihrer Hauptfiguren, durch körperliche Handlungsweisen die scheinbar perfekte Illusion eines unmöglichen, kapitalistischen Subjektideals zu realisieren. Dieses orientiert sich an den Schlagworten der Flexibilität, der Performativität und der Spekulation – nicht zuletzt auch in Hinblick auf den Erfolg und Misserfolg der Realisierungsversuche. Dabei nimmt der Film als ein diskursives Medium eine wichtige Rolle ein. Er macht die performativen Handlungen der Subjekte sichtbar: er inszeniert sie, setzt sie in Szene und zeigt ihre Möglichkeiten und Grenzen auf. Sowohl die Figuren wie auch der Film werden zu handelnden Akteur*innen, mithin Arbeiter*innen in der im/materiellen Auseinandersetzung mit den Körper- und Subjektvorstellungen des Kapitalismus.

Die Arbeit der immateriellen Ökonomie der Gegenwart lässt den Körper und die Subjektidentität zum eigentlichen Objekt der produktiven Kreation werden. Nicht der Körper produziert eine Ware, sondern er selbst wird zu dieser; er wird hervorgebracht, geformt und gewandelt; er transformiert zum Kapital einer immateriellen Spekulation der Menschen. Das eigene Ich bildet jenen Ort der Arbeit, der ohne ein Ende ist. Er ist Ausdruck einer Ökonomie, die anhaltend mit Rationalisierungsprozessen, Optimierungen, Zukünftigkeiten und Möglichkeiten operiert. Ihre Produktionstechniken und Arbeitsformen erlauben es, den gesamten Menschen zum Zwecke des ökonomischen Profits nutzbar zu machen.[20] Damit wird der kapitalistische, gleichzeitig aber auch kapitalisierte Mensch der Gegenwart über Marx' Diagnosen hinaus zum Rohstoff einer Ökonomie, die jederzeit und überall Zugriff auf ihn besitzt – nicht nur im Kontext der Lohnarbeit. Christian Marazzi schlägt für eine solche Wirtschaftsweise, die das Ökonomische zu einem grundlegenden Wert des Lebens macht, an dem sich auch das Private und Gesellschaftliche/Soziale ausrichten, den Begriff der Bioökonomie vor. Marazzi schreibt: »In der Bioökonomie ist der *Markt* das Dispositiv, das den Körper eines jeden Einzelnen und den Körper der gesamten Bevölkerung diszipliniert.«[21] Kapitalakkumulation funktioniert in der Bioökonomie deshalb durch einen verstärkten Einsatz von Investitionen in verschiedene Dispositive, die einen Wert nicht nur abschöpfen, sondern ihn gerade abseits des direkten Produktionsprozesses erst erzeugen.[22] Ökono-

20 Vgl. Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas: »Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbstechnologien. Eine Einleitung«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 7–40, hier S. 26.

21 Marazzi, Christian: »Bioökonomie und Biokapitalismus«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«. Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik.* Bielefeld: transcript 2013, S. 39–51, hier S. 40; Herv. i. O.

22 Vgl. ebd., S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

misches Marktdispositiv und kapitalistisches Körper- und Subjektdispositiv stehen in der Bioökonomie in einem untrennbaren Verhältnis zueinander. Der daraus entstehende Biokapitalismus muss deshalb als eine Stufe des Kapitalismus verstanden werden, auf der Wertschöpfung nicht mehr die Produktion und Verarbeitung von Rohstoffen mithilfe menschlicher, d.h. körperlicher Arbeitskraft bedeutet. Vielmehr wirkt der Biokapitalismus auf den Organismus, den Geist, die Beziehungen und die Gefühle der Menschen ein.[23] Der Beginn von Kurosawas Film deutet das an. Dort wird der Mensch entgegen eines industriell-kapitalistischen Prozesses der Rationalisierung nicht durch Maschinen ersetzt, sondern an seine Stelle tritt, durch Investitionen in ein ›günstigeres‹ Humankapital, schlicht ein anderer Mensch.

4.2 Biokapitalismus und die Arbeit am ›Ich‹ (Kurosawa I)

Eine gut gekleidete Frau betritt das Großraumbüro der Verwaltung des Tanita-Unternehmens. Zusammen mit einem Kollegen durchschreitet sie schweigend die Bürogänge, vorbei an den kleinen, mit hüfthohen Wänden eingerahmten Arbeitsplätzen. In einer dieser ›Arbeitszellen‹ steht Sasaki Ryūhei und schaut gefesselt der Delegation hinterher. Vor allem die voranschreitende Frau hat seinen Blick auf sich gezogen. In einem Besprechungsbüro stellt sie sich nachfolgend einem Vertreter der Firmenleitung vor: »We're here from Dalian, China. My name is Shao Yen. Pleased to meet you.«[24] Auf seine Bemerkung hin, dass ihr Japanisch exzellent sei, betont sie, dass alle Arbeitskräfte vor Ort in Dalian Tag und Nacht an der Optimierung ihrer Fähigkeiten arbeiten. Stellte für Adam Smith die Trennung von Arbeitsplatz und häuslicher Sphäre, damit von Produktions- und Freizeit noch eine wichtige Entwicklung in der modernen Arbeitsteilung dar,[25] ist die Unterscheidung an den chinesischen Orten der globalisierten Kostenoptimierung und Gewinnmaximierung nicht mehr zu erwarten.[26] »As soon as the telephone lines to Dalian are installed, you can hire three locals like

23 Vgl. ebd., S. 40. Zur modernen Affektökonomie des Kapitalismus schreibt Eva Illouz: »Der emotionale Kapitalismus ist eine Kultur, in der sich emotionale und ökonomische Diskurse und Praktiken gegenseitig formen, um so jene breite Bewegung hervorzubringen, die Affekte einerseits zu einem wesentlichen Bestandteil ökonomischen Verhaltens macht, andererseits aber auch das emotionale Leben – vor allem das der Mittelschichten – der Logik ökonomischer Beziehungen und Austauschprozesse unterwirft.« (Illouz, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 13) Dass Biokapitalismus heute nicht nur in diesem Verständnis benutzt, sondern auch im Sinne eines ökologischen Kapitalismus gelesen wird, sei hier nicht weiter ausgeführt (siehe dafür z.B. das eher populistische Buch von Weber, Andreas: *Biokapital. Die Versöhnung von Ökonomie, Natur und Menschlichkeit.* Berlin: Berlin Verlag 2008).

24 Dieses und nachfolgende Direktzitate basieren auf den englischen Untertiteln des Films, der 2012 bei Eureka Entertainment auf DVD und Bluray erschienen ist.

25 Vgl. Sennett, *The Corrosion of Character*, S. 36.

26 Hans J. Pongratz und Günter G. Voß stellen dazu in Hinblick auf den globalen Westen fest: »[S]eit Anfang der [19]80er Jahre wird eine Flexibilisierung und Deregulierung von Arbeitszeiten und Beschäftigungsformen forciert, die schon früh eine weitergehende Diskussion um ›*New Forms of Work*‹ auslöste: Werkverträge, Arbeitsbefristung, Leiharbeit, Teilzeitarbeit, neue Heimarbeit, Subunternehmertum, Outsourcing, neue Selbständigkeit usw.« (Pongratz, Hans J.; Voß, G. Günter:

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

her for what you pay one Japanese employee here«, informiert Shao Yens Begleiter den beeindruckten Firmenvertreter. Dieser nennt es, kurz und knapp, einen exzellenten Plan, keine weiteren Fragen scheinen mehr notwendig zu sein.

Nachdem die Delegation das Besprechungszimmer verlassen hat, tritt Ryūhei ein, um mit seinem Vorgesetzten zu sprechen. »I'm aware of the tremendous job you've done as director of admin. So, Sasaki-san … what will you do after you leave administration?«, fragt sein Vorgesetzter vorausdeutend. Mit diesen mehr impliziten denn direkten Worten ist Ryūheis berufliche Zukunft entschieden und eine offizielle Verlautbarung nicht mehr notwendig: Sasaki Ryūhei ist soeben – auf japanische Weise – entlassen worden. So schnell wie die chinesischen Arbeitskräfte zuvor eingestellt wurden, so schnell wurde Ryūheis Anstellung beendet. Wie kann nun die filmische Verhandlung der Entlassung in eine Theorie der kapitalistischen Bioökonomie eingeordnet werden?

Körper und Subjektivität sind in Tokyo Sonata stets an die Zukunft gebunden.[27] Der Wert menschlicher Arbeitskraft als einem ›biologischen Rohstoff‹ orientiert sich nicht nur im Film an den Möglichkeiten und Fähigkeiten, die dieselbe für eine ökonomische Profitmaximierung bereithält.[28] Die Potenziale der Arbeit werden in ihrer Funktion als eigentliche ökonomische Größen in einem permanenten Futur und damit eben Potenzialis betrachtet. Sie sind somit ausschlaggebend für die berufliche (Nicht-)Zukunft der Subjekte. »What skills do you have? I want you to consider how best you can contribute to Tanita Corporation's development«, wird Ryūhei entsprechend gefragt. Die Zukunft des Unternehmens ist nicht nur mit der Entwicklung und der Arbeit am eigenen Ich der Angestellten verbunden, sondern wesentlich von dieser abhängig. Die immaterielle Arbeit der Menschen im Privaten ist fortwährend eine Arbeit für das Unternehmen, rund um die Uhr. Mit der Frage nach den persönlichen Fähigkeiten und Qualitäten wird eine bioökonomische Forderung adressiert, die das einzelne Individuum in eine universelle Kosten-Nutzen-Rechnung stellt. Diese geht über die Grenzen der eigentlichen Lohnarbeit hinaus. Adressiert wird vom Film hier eine Ökonomie des Lebens, die sämtliche Bereiche einschließt: sei es der Beruf, das Private/Familiäre, das Soziale, das Psychische usw. Die Ökonomie des Lebens wird zur Maxime der alltäglichen Lebensführung, zu einem Ordnungsprinzip. An diesem orientiert und imaginiert das Subjekt zugleich die Produktivität seines Lebens.[29]

Ryūheis Antwort wird nicht verbal geäußert. Der Film zeigt sie anhand seines Körpers und seiner Handlungen vielmehr visuell: Schweigend läuft er durch das Büro zu seinem Arbeitsplatz. In zwei Tragetaschen, bei Kurosawa das Pendant zu Pappkartons, die typisch für solche Situationen im US-amerikanischen Kino sind, füllt er alles, was von seinem bisherigen Arbeitsleben wert ist, aufbewahrt zu werden. Beide Taschen wird

---

»Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?« In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit.* Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 127–156, hier S. 131)

27 Wie wichtig Zukünftigkeit für die Funktionsweisen der kapitalistischen Gegenwart ist, wird in Kapitel 5 dieser Arbeit noch genauer thematisiert.

28 Für Byung-Chul Han sind die neoliberalen Machttechniken deshalb »nicht prohibitiv, protektiv oder repressiv, sondern prospektiv, permissiv und projektiv.« (Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken.* Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 55)

29 Vgl. Borsò, »Biopolitik, Bioökonomie, Bio-Poetik im Zeichen der Krisis«, S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er jedoch, noch bevor er zu seiner Familie am selben Abend zurückkehrt, in einen großen Müllcontainer werfen. Flexibilität hört bei den Erinnerungen nicht auf.

Im Film folgt ein harter Schnitt. Ryūhei betritt einen unscheinbaren, mehr aus Beton denn aus Natur bestehenden Park außerhalb seines Büros. Zahlreiche andere Geschäftsmänner verbringen dort scheinbar ihre Mittagspause. Ryūhei lässt sich auf einem Betonklotz nieder und beobachtet die Szenerie (vgl. Abb. 1). Die Geschäftsleute, die gerade noch neben ihm saßen, erheben sich plötzlich und schließen sich einer Gruppe von Menschen an, die im Bildhintergrund in einer Reihe stehen und auf etwas warten. Schnell macht der Film klar: In diesem Park wird eine kostenlose Armenspeisung für Obdach- sowie Arbeitslose angeboten.

Für Vittoria Borsò wird das Leben, sobald es selbst zum Kapitalobjekt eines ökonomischen Handelns und Spekulierens wird, ein prekäres Kapital; es sieht sich jederzeit der Gefahr ausgesetzt, seinen Status als Wertobjekt zu verlieren und im Sinne von Giorgio Agamben in ein wertloses, mithin ›nacktes Leben‹ umzuschlagen.[30] Noch in ihre ansehnlichen Anzügen gekleidet, bilden die Geschäftsleute – und mit ihnen nun auch Ryūhei – ein solchermaßen prekär gewordenes Kapital. Seine Besonderheit liegt darin, was der Film deutlich zeigt, dass es als solches im visuellen Alltag unscheinbar und unkenntlich ist.

In ihrer spezifischen Inszenierung erscheinen die Geschäftsleute im Film weiterhin als ein Humankapital, das förmlich geisterhaft geworden ist: Sie sind noch da, im sichtbaren Bild anwesend und gut gekleidet in ihren teuren Anzügen. Im ökonomischen Sinne sind sie jedoch bereits längst fort und tot, indem sie als ein produktives Humankapital für die Ökonomie, der sie ihr Leben gewidmet haben, wertlos geworden sind. Ihre (filmische) Existenz stellt ein Oszillieren dar. Es ist ein Dazwischen-Sein in einer gewinnorientierten, bioökonomischen Gesellschaft, die Leben machen und sterben lassen kann, solange es für sie profitabel erscheint.

Abbildung 1: Tokyo Sonata (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

30 Vgl. ebd., S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In *Marx' Gespenster* konstatiert Jacques Derrida, dass die menschliche Arbeitskraft als ein symbolisches Kapital immer schon gespenstisch sei.[31] Das Gespenst ist für ihn die Figur und der Ausdruck einer Ökonomie, die allein auf die Zukunft hin ausgerichtet ist. Ihr Movens ist die Spekulation; ein Akt, der für sich ebenso gespenstisch ist wie das Kapital, das er hervorbringt – und gleichzeitig zu vernichten in der Lage ist.[32] Obwohl die Geschäftsmänner – Frauen sind nicht zu sehen – in dieser Szene scheinbar auf die sozialen Netze wohltätiger Organisationen angewiesen sind, sind ihre Körper und die materiell-sichtbaren Selbstkonzepte, die sich in Kleidung und Verhalten äußern, weiterhin mit einer für sie nicht mehr gegenwärtigen Vergangenheit verbunden. »Die Zukunft kann nur den Gespenstern gehören. Und die Vergangenheit.«[33] Über die Gegenwart sagt Derrida nichts. Ihr gespenstisches Wesen im spekulativen Finanzkapitalismus liegt jedoch gerade darin begründet, dass sie immer schon von der Zukunft und ihren Gespenstern heimgesucht ist.

Die Angestellten in Kurosawas Film haben folglich eine Wandlung durchgemacht, in der die 1930 von Siegfried Kracauer vorgelegten Beobachtungen zum Typus des Angestellten nahezu potenziert werden. Kracauer schreibt:

> Es gibt eine Menge phantastischer E.T.A. Hoffmann-Figuren unter den Angestellten vorgerückten Alters. Irgendwo sind sie steckengeblieben und erfüllen seitdem ununterbrochen banale Funktionen, die alles andere eher als unheimlich sind. Dennoch ist es, als seien diese Menschen in eine Aura des Grauens gehüllt. Sie strömt von den verwesten Kräften aus, die innerhalb der bestehenden Ordnung keinen Ausweg gefunden haben.[34]

Was Ryūhei und die anderen Figuren in dieser Szene zum Ausdruck bringen, ist die gespenstische Simulation einer vormaligen Arbeitsroutine, die laut Kracauer bereits selbst eine grauenhafte ist. Für den Film beginnt an dieser Stelle bzw. ›Schwelle‹ deshalb Sasaki Ryūheis zweites Leben. Er wird zu einem vergegenwärtigten Gespenst des Kapitals. Um die für ihn schamvolle Kündigung gegenüber seiner Familie nicht eingestehen zu müssen, beginnt Ryūhei ein geisterhaftes Doppelleben. Er täuscht seiner Familie vor, dass er weiterhin einen Job hat, indem er die kapitalistisch-immaterielle Arbeit am eigenen Ich zu einem expressiven, performativen Unternehmen werden lässt, das perfektioniert werden muss. Dazu gehört der Anschein eines alltäglichen Arbeitsrhythmus, die Aneignung eines performativ-geschäftigen Auftretens sowie der anhaltende monatliche Gehaltseingang auf dem Familienkonto. Die gespensterhafte Erscheinung Ryūheis ist so der Ausdruck seiner Unfähigkeit, einen Ausweg aus den kapitalistischen Ordnungen des Lebens zu finden. In seinen folgenden Versuchen, eine neue Sichtbarkeit für

---

31 Vgl. Derrida, Jacques : *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 123. Siehe zum Status des Symbolischen und Spekulativen in der Ökonomie und der Kunst auch Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I.* München: Fink 1993.

32 »Die Spekulation ist immer vom Gespenst fasziniert, von ihm behext«, schreibt Derrida auch (Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 123).

33 Ebd., S. 59.

34 Kracauer, Siegfried: »Die Angestellten«. In: Kracauer, Siegfried: *Werke. Band 1. Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten.* Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 211–310, hier S. 267.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine geisterhafte Identität als ein Angestellter des Kapitals zu produzieren, bringt der Film die Wirkungen des bioökonomischen Körperdispositivs auf wahrnehmbare Weise zur Verhandlung.

4.3 So zu sein, wie man sich macht (Kurosawa II)

Die Antizipation der Blicke von Anderen auf einen selbst stellt für Bröckling die Voraussetzung dafür dar, sich zu dem zu machen, was man noch nicht ist, aber gerne sein möchte.[35] Mit dem Konzept des »unternehmerischen Selbst« formuliert er dazu das passende Theorieprogramm, das den Menschen als ein Objekt der modernen Ökonomie betrachtet.[36] Dadurch offenbart es zugleich, dass ein ökonomisches Handeln eine Praxis darstellt, die in allen Bereichen des Lebens wirksam ist. Der Körper und die Identität werden zu Waren, die fortwährend kapitalisiert, maximiert und optimiert werden sollen. Jedes Handeln basiert auf den Ergebnissen von Kalkulationen, die es sich zum Ziel setzen, Gewinne unterschiedlicher Art hervorzurufen. Während ein ökonomisches, profitorientiertes Handeln als Aspekt des alltäglichen Lohnerwerbs bereits als unabdingbar erscheint, besteht die Neuerung von Bröcklings Konzept darin, dass es auch Alltäglichkeit, soziale Beziehungen, individuelle Subjektivierungsprozesse und kulturelle Produktionen mit einem unternehmerischen Denken verbindet. Das unternehmerische Selbst, ohne dass es von Bröckling ausformuliert wird, zeigt in seiner Konstitution sowie Ausführung die Auswirkungen kapitalistischer Dispositivstrukturen für Körper und Identitätskonzepte auf.[37] Für Hendrik Hansen geht damit »das Ideal des erfolgreichen Menschen in einer pluralistischen Gesellschaft«[38] einher, das die biopolitische wie auch gouvernementale Vorstellung bedingt und unterstützt, dass die ökonomische, körperliche, soziale und kulturelle Optimierung des individuellen Selbst immer auch eine Optimierung der Gesellschaft im Ganzen bedeutet. Es sind ›neue Menschen‹, die ökonomisch ganzheitlich funktionieren und seit den 1990er Jahren in den globalen Unternehmen der Wirtschaft sowie in den gesellschaftlichen und kulturellen

35 Vgl. Bröckling, Ulrich: »Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 131–167, hier S. 154.

36 Vgl. Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007. An anderer Stelle umschreibt er es so: »Niemand ist es, aber jeder kann und soll dazu gemacht werden beziehungsweise sich selbst dazu machen.« (Bröckling, Ulrich: »Diktat des Komparativs. Zur Anthropologie des ›unternehmerischen Selbst‹«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit.* Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 157–173, hier S. 158)

37 Bezeichnend für die Andeutung von Dispositivstrukturen hinter dem Modell in Bröcklings Text sind Ausführungen wie folgende: »Subjektivierungsregime bilden Kraftfelder, deren Linien […] in institutionellen Arrangements und administrativen Verordnungen, in Arbeits- und Versicherungsverträgen, in Trainingsprogrammen und Therapiekonzepten, in technischen Apparaturen und architektonischen Anordnungen, *in medialen Inszenierungen und Alltagsroutinen* wirksam sind.« (Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 39; Herv. FTG)

38 Hansen, Hendrik: »Das Ideal des Neuen Menschen im Kapitalismus«. In: Kauffmann, Clemens; Sigwart, Hans-Jörg (Hg.): *Biopolitik im liberalen Staat.* Baden-Baden: Nomos 2011, S. 83–97, hier S. 94.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bereichen des Lebens gefordert werden. Sie sind die Vertreter*innen des neuen Typus einer modernen, zukunftsorientierten Arbeiter*innenschaft im flexiblen, neoliberalen Kapitalismus.[39] Die stetige Neuerfindung des Subjekts zeigt sich in seiner ›Permaflexibilität‹, d.h. einer unaufhörlichen Flexibilisierung und Anpassung, die sich vom Beruf in das Private fortsetzen muss: Nur wer bereits im sozialen Leben flexibel ist, kann das auch im wirtschaftlichen sein. Die Arbeit des Individuums und seines Körpers gehen nach dem Verlassen der Fabrik und des Büros weiter. Räumlich und zeitlich greift die Arbeit als eine Arbeit am Subjektideal auf weitere Bereiche des Lebens über.[40] Dass es sich dabei um ein globales Phänomen des Kapitalismus in der ›Ersten Welt‹ handelt, zeigt Tokyo Sonata:

Ryūheis performative Selbstdarstellung und -produktion stellen einen aufschlussreichen Gegenstand für die Untersuchung der filmischen Sichtbarmachung von kapitalistischen Körper- und Subjektdispositiven in der globalisierten Gegenwart dar. An ihnen demonstriert der Film die stetig neu zu verhandelnden Anforderungen und Zwänge für Körper und Identitätskonzepte im Kontext von Arbeit und lebensweltlicher Ökonomisierung auf. Bröcklings These, dass die Sicht von außen auf das Selbst einen Performativität stiftenden Moment von Subjektivierung darstellt, wird vom Film ebenso verhandelt wie die Überlegung, dass Subjektivierungsprozesse zum Mittelpunkt von Diskursarbeit und Handlungsprozessen werden, die sich außerhalb der Lohnarbeit fortsetzen. Obwohl es Ryūhei zunächst um die Produktion einer Lüge, d.h. um die Illusion einer fortbestehenden Lohnarbeit gegenüber seiner Umwelt geht, stellen die Aufführungsrituale des entlassenen White-Collar-Workers in Kurosawas Film die Selbsttechnologien eines unternehmerischen Selbst dar. Unter veränderten Vorzeichen geht es darum, den Verlust des eigenen Arbeitsplatzes zum Anlass neuer, performativer Körper- und Subjektkonstruktionen zu nehmen. Darin liegt die perfide Logik der Praktiken des unternehmerischen Selbst: Noch im Moment seines ökonomischen Scheiterns kann das Subjekt dem kapitalistischen System zu Diensten sein, indem es an der persönlichen Optimierung der performativ-kapitalistischen Subjektideale weiterarbeitet.

An dieser Stelle sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der im Film dargestellten Arbeitswelt die strukturellen Merkmale des Postfordismus zugrunde liegen. Ihm wird die Auflösung der letzten Trennlinie zwischen Arbeit und Freizeit beim Verlassen des Arbeitsplatzes zugeschrieben.[41] Verantwortlich dafür war u.a. die Einführung des Kon-

39 Vgl. Martin, Emily: »Flexible Körper. Wissenschaft und Industrie im Zeitalter des flexiblen Kapitalismus«. In: Duden, Barbara; Noeres, Dorothee (Hg.): *Auf den Spuren des Körpers in einer technogenen Welt*. Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 32–54, hier S. 45.

40 Vgl. Bröckling, »Totale Mobilmachung«, S. 155 sowie Krempl, *Paradoxien der Arbeit*, S. 19.

41 Als dem Postfordismus historisch vorgängige Produktionsmodelle förderten und forderten der Fordismus und der Taylorismus zunächst die Automatisierung sowie prozesshafte Steuerung von Arbeit, während sie dabei an der Trennung von Arbeit und Freizeit fest- und diese damit aufrechterhielten. Auch wenn die Arbeitsprozesse am Fließband ineinander übergingen, somit die Herstellung eines kontinuierlich fließenden Vorgangs bedeuteten, hörte die aktive Produktion und Arbeit mit dem Verlassen der Fabrik noch auf (vgl. zum Fordismus, Taylorismus und dem dazugehörigen Menschenbild u.a. Hirsch, Joachim; Roth, Roland: *Das neue Gesicht des Kapitalismus. Vom Fordismus zum Postfordismus*. Hamburg: VSA 1986; Taylor, Frederick W.; Wallichs, Adolf: *Die Betriebsleitung insbesondere der Werkstätten*. 3. überarbeitete Auflage. Berlin/Heidelberg/New York: Springer 2007; Kanigel, Robert: *The One Best Way. Frederick Winslow Taylor and the Enigma of Efficiency*.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zepts einer produktiven Flexibilität in der Fabrikproduktion: Planung, Organisation und Ausführung von Arbeit stellten nunmehr Felder dar, die immer wieder von immer neuen Arbeiter*innen übernommen werden konnten und sollten.[42] In Hinblick auf den individuellen Prozess der Subjektkonstitution durch Arbeit kann Subjektivität somit nicht mehr allein als das Ergebnis einer einzelnen Arbeitstätigkeit gesehen werden. Vielmehr gilt sie als das Ergebnis multipler (Arbeits-)Prozesse mit vielfältigen Ausgangsmöglichkeiten: »Subjektivierung ist nicht *eine*, sondern eine Vielzahl von Selbsterfindungen«[43]. Die Verwirklichung des einzelnen Menschen auf dem Weg vom Individuum zum Subjekt findet folglich mit dem Postfordismus immer und überall statt. Gerade im privaten und gesellschaftlichen Bereich hat das zur Entstehung von neuen Formen der Arbeit geführt.[44]

Entlang verschiedener Stationen beobachtet Kurosawas Film, wie Ryūhei versucht, von einem gewöhnlichen, unauffälligen und unbedeutenden Arbeitnehmer zu einem, wie ich vorschlagen möchte, performativen ›Superarbeiter‹ zu werden. Bei diesem handelt es sich um eine fantastische Idealvorstellung davon, was und wie ein Arbeiter sein soll. Er produziert keine Waren und Dienstleistungen, sondern eine sichtbare kapitalistische Identität, die von seiner Umwelt erkannt wie auch anerkannt werden soll.[45] Diese Form des arbeitenden Menschen widmet sich zeitlich unbegrenzt der persönlichen Erwerbstätigkeit als einem individuellen Selbstkonzept und -bild. Das Engagement bzw. die ›Investition‹ darin macht er zu einem persönlichen ›Projekt‹, das von anderen wahrgenommen wird:[46] Der ›Superarbeiter‹ soll in seiner performativen Tätigkeit sichtbar und materiell werden, indem er im wortwörtlichen Sinn einen körperlichen Ausdruck erhält. So verbinden sich in ihm rhetorische Rituale mit körperlichen Verhaltensweisen, die stetig wiederholt werden (müssen). Auf diese Weise wird ein Wissen produziert, das

---

Cambridge (Mass.): MIT Press 2005; Stiegler, Bernd: *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne.* Paderborn: Fink 2016).

42 Vgl. Lazzarato, Maurizio: »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«. In: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion.* Berlin: ID-Verlag 1998, S. 39–52, hier S. 42.

43 Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 35; Herv. i. O.

44 Vgl. Reichert, Ramón: »Das persönliche Verhältnis zur Arbeit. Zum Subjektbegriff im ›Postfordismus‹«. In: Bröckling, Ulrich; Horn, Eva (Hg.): *Anthropologie der Arbeit.* Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 175–192, hier S. 178.

45 In seinem Essayband über Tokyo schreibt Stephan Wackwitz zu den Angestellten der Stadt: »Sie scheinen auf einer Flucht nach vorn. Da sie sich nie mehr den Apparaten werden entziehen können, die ihren Körper, ihre Zeit, ihre Familie, ihre Gedanken, ihre Begierden, ihre Freundschaftssehnsucht so völlig für sich eingespannt haben, weil jeder Rückweg versperrt zu sein scheint in ein Zimmer, das jeder der Männer für sich hätte und das ihnen vielleicht im Traum immer wieder erscheint, müssen sie beschlossen haben, sich völlig in die Beschleunigung hineinzuwerfen, die sie und die alte Welt verzehrt, nichts zurückzuhalten: Keins der Distanz-, Salon-, Fremdheitsgefühle soll übrigbleiben, jedenfalls nicht heute abend, bis sie gegen zwölf zu Hause ankommen und ins Bett fallen werden, bis um fünf der Wecker klingelt, sie halb schlafend in die Anzüge steigen und den Rückweg ins Büro antreten werden, sechs Tage die Woche.« (Wackwitz, Stephan: *Tokyo. Beim Näherkommen durch die Straßen.* Zürich: Ammann 1994, S. 66; ich danke Florian Lehmann für den Hinweis)

46 Vgl. zum Stellenwert des »Projekts« in diesem Kontext auch das gleichnamige Kapitel bei Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 248–282.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht nur Ryūheis Subjektkonstitution als einem ›Superarbeiter‹ inhärent ist, sondern das zugleich auch durch Andere von außen an ihn herangetragen und erkennbar werden kann.

Die wiederkehrende Aufführung der Subjektidee stellt im Film den Versuch dar, die Fiktionalität der neu gewonnenen Identität zu verstetigen, sie in ein soziales Reales zu überführen und damit am Ende ›wahr‹ zu machen. Dem Konzept des unternehmerischen Selbst entsprechend, erscheint das körperliche Subjekt in Tokyo Sonata letztlich als eine institutionelle, gesamtgesellschaftliche und, wie ergänzt werden kann, dispositive Konstruktion. Es stellt eine Fiktion dar, die permanent bedroht ist, zu scheitern – und sich selbst nach dem Scheitern noch fortsetzt. Gerade weil es sich bei der Subjektvorstellung um das Produkt einer diskursiven Fiktion handelt, muss es stetig erzählt und performativ aufgeführt werden, um sich selbst aufrecht zu erhalten.[47] Diese performative Erzählung gilt es deshalb in einer kritischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ausdrucksweisen des unternehmerischen Selbst zu untersuchen:

Einige Tage nach seiner Entlassung begegnet Ryūhei einem alten Schulkameraden in jenem Betonpark, in dem sich das geisterhafte Humankapital in Gestalt der entlassenen Angestellten täglich versammelt. Wie Ryūhei, so wurde auch Kurosu vor einigen Monaten aus Rationalisierungsgründen aus seinem Unternehmen entlassen. Während ersterer noch immer damit ringt, diesen Umstand mit einer normalisierten Leichtigkeit vor seinen Mitmenschen und insbesondere vor sich selbst zu verbergen, scheint Kurosu das performative Projekt des ›Superarbeiters‹ bereits gemeistert zu haben. Er tritt vor seinem Freund mit einem eleganten Anzug, einer mit Arbeitspapieren vollgepackten Aktentasche und weiteren Unterlagen auf, die er geschäftig unter dem Arm eingeklemmt hat. Kurz nach ihrer Begrüßung entschuldigt er sich, um mit seinem Mobiltelefon ein angeblich wichtiges Telefongespräch mit einem Kunden entgegenzunehmen, bei dem es um potenzielle Baugeschäfte im Tokyoter Rathaus gehe. Seine Performance lässt für Außenstehende folglich keinen Verdacht aufkommen, dass auch er nur versucht, den materiellen Schein eines ›Superarbeiters‹ aufrechtzuerhalten. Doch was heißt das genau?

Der ›Superarbeiter‹ stellt in der Sichtbarmachung des Films eine spezielle Erscheinungsform des modernen, unternehmerischen Selbst dar. Obwohl seine eigentliche Lohnarbeit aufgrund ökonomischer Rationalisierungsprozesse beendet wurde, hört für ihn die neoliberale Arbeit nicht auf. Neben der Produktion einer Sagbarkeit und eines Wissens kapitalistischer Subjektidentität zeigt sie sich in Kurosawas Film in Form einer performativ-visuellen Zurschaustellung.[48] Das Ziel der ›Superarbeiter‹ ist die Produktion eines Wissens über sich selbst, das für andere ein wahres Wissen ist. Es geht um eine Legitimation ihres ökonomischen sowie gesellschaftlichen Status, der allein auf der Sichtbarkeit für andere basiert: Der ›Superarbeiter‹ tut so, als ob; wodurch er hofft,

47 Vgl. ebd., S. 38. Für Lazzarato heißt immaterielle Produktion, für die das unternehmerische Selbst phänotypisch steht, daher eine entsprechend fortwährende »[a]udiovisuelle Produktion. Werbung, Mode, Software bis hin zu den Formen der Organisation des Territoriums und so weiter« (Lazzarato, Maurizio: »Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion«. In: Negri, Toni; Lazzarato, Maurizio; Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion.* Berlin: ID-Verlag 1998, S. 53–65, hier S. 57).

48 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

am Ende das zu werden, was er für andere vorgibt, bereits zu sein. Die Praxis der sozialen, damit visuellen Versicherung, ein bestimmtes Kapitalismussubjekt zu sein – sei es über Kleidung, Eigentum, Gesten oder Mimik, die der Film detailliert in den Fokus nimmt – hört für ihn nicht mit dem Verlust seines Arbeitsplatzes auf. Es setzt sich vielmehr als ein anhaltendes Projekt vor. Das körperliche Identitätsprojekt ist sowohl nach innen wie auch nach außen gerichtet: die Transsubstantiation des Subjekts im Modus einer Ökonomie des sichtbaren Scheins.

Der Diskurs des ›Superarbeiters‹ in Tokyo Sonata markiert gleichzeitig die materielle sowie immaterielle Verkörperung einer persönlichen Krise. In ihr legt der Film die zumeist unerfüllbaren Bedingungen von kapitalistischen Körper- und Subjektivitätsdispositiven offen, die sich als reine Phantasmen offenbaren: Der Glaube an einen sicheren, damit lebenslänglichen Arbeitsplatz, der zur Voraussetzung für ein körperlich wie auch seelisch unerschütterliches kapitalistisches Subjekt in der neoliberalen Gegenwart wird. Doch diese Voraussetzung ist unter den Bedingungen der finanzkapitalistischen Bioökonomisierung von Arbeit und Identität stets kurz davor oder bereits im aktiven Verzug zu scheitern. Das potenzielle Scheitern erscheint somit im Kern der neoliberalen Flexibilität. Für ihr Funktionieren ist es als eine notwendige Möglichkeit dauerhaft angelegt.[49]

Erst weil Ryūhei und Kurosu entlassen wurden, widmen sie sich ihrem Identitätsprojekt auf vollumfängliche Weise. Als ein kommunikativer, nach außen gerichteter Prozess wird er stetig neu artikuliert. Kurosus Verhalten bei der ersten Begegnung mit Ryūhei ist daher reines ›business as usual‹, das unter sich ständig verändernden Parametern vollzogen wird. Doch es gibt eine Besonderheit im Umgang mit seinem Freund: Seine Aufführung findet vor einem Publikum statt, das den Trick schon längst durchschaut hat. Ihr Scheitern befähigt beide Figuren dazu, sich gegenseitig zu erkennen, was zugleich als ein entblößendes Anerkennen zu verstehen ist: »Are you by any chance unemployed, Kurosu?« »You can tell? Right … You are, too, right?« Frage und Rückfrage. Mehr braucht es nicht, um das jeweilige Scheitern gegenseitig anzuerkennen, sichtbar zu machen. Der Erfolg von Ryūheis und Kurosus ›Projekt‹ ist nur möglich, wenn die reale Gefahr einer Aufdeckung und damit Verwerfung besteht.[50] Beides zeigt sich zwischen den zwei Freunden deutlich, wenn sie sich gegenseitig demaskieren.

Im Anschluss an das Aufeinandertreffen der beiden arbeitslosen White-Collar-Worker folgt eine Sequenz, in der Kurosu die performativen Techniken des ›Superarbeiters‹ zu vermitteln versucht. Während sie in der Leseecke einer öffentlichen Bücherei sitzen, erfährt Ryūhei von seinem Freund, dass man dort den ganzen Tag verbringen könne ohne befürchten zu müssen, hinausgebeten zu werden. Ihr gesellschaftlich-ökonomischer Subjektstatus wird dort nicht infrage gestellt. Interessant wird diese Szene aber auch aus einem weiteren Grund. Auf visueller Ebene adressiert der Film sein Publikum mit Fragen nach performativer (Un-)Sichtbarkeit, ihrem (Nicht-)Gelingen sowie eines *Readings* guter/schlechter Performativität. Neben Ryūhei und Kurosu sitzen nämlich zahlreiche weitere Menschen, die wie sie aufgrund ihrer Kleidung – Anzüge

49 Lazzarato konstatiert, dass Fiktionalität-als-Virtualität »alle[n] Charakteristiken postindustrialisierter produktiver Subjektivität« zu eigen ist (Lazzarato, »Immaterielle Arbeit«, S. 45).

50 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Business-Kostüme dominieren den Kader – als Geschäftsleute markiert sind. Wie die beiden Protagonisten verbringen sie die Zeit damit, Bücher und Zeitschriften zu lesen. Wer von ihnen womöglich dasselbe Schicksal wie die Hauptfiguren des Films teilt, wird geschickt offengehalten. Das Filmpublikum muss selbst die körperliche Performance jeder einzelnen Figur untersuchen (vgl. Abb. 2). Darin liegt die Pointe in Kurosawas Film: Je besser die kapitalistische Performance einer Figur ist, desto zweifelhafter wird ihr tatsächlicher, ökonomisch-sozialer Status. Wer nämlich in Lohnarbeit angestellt ist, hat weniger Zeit, die eigene Performance derart bewusst zu perfektionieren, wie es Ryūhei und Kurosu tun.

Abbildung 2: Tokyo Sonata (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

Nachdem Kurosus Mobiltelefon erneut klingelt, gesteht dieser, dass auch das ein simpler Trick sei und er sich dafür einer technischen Funktion bedient: fünf Mal in der Stunde lässt er sein Telefon automatisiert klingeln, ohne dass ihn jedoch tatsächlich jemand anruft. »It's just for show. I do it to calm my nerves«, erklärt er an anderer Stelle im Film. Daraufhin instruiert er Ryūhei über die nächsten Schritte, die er unbedingt befolgen müsse, damit niemand etwas herausfinden könne, insbesondere nicht seine Frau und Familie. So müsse er zunächst weiterhin das monatliche Haushaltsgeld pünktlich seiner Frau geben, dann ein Zweitkonto für die Abfindungszahlung einrichten und zuletzt die Formulare für die Arbeitslosenversicherung gründlich ausfüllen und pünktlich einreichen. Solange zumindest das Geld kontinuierlich fließt, so die Botschaft, wird Ryūhei schon nichts passieren. Das Projekt des ›Superarbeiters‹ kann, obwohl es vor allem performativer und subjektiv-immaterieller Art ist, nur so gut sein, wie es die ökonomischen Rahmenbedingungen der Aufführung zulassen. »You're really something else!«, erwidert Ryūhei bewundernd.

Bröckling bezeichnet das unternehmerische Selbst auch als ein Regierungskonzept, das sich außerhalb von politischer Lenkung und wissenschaftlicher Konzeptualisierung vollzieht: »Das Subjekt ist […] zugleich Wirkung und Voraussetzung, Schauplatz, Adressat und Urheber von Machtinterventionen. Eine Entität, die sich performativ erzeugt, deren Performanzen jedoch eingebunden sind in Ordnungen des Wissens, in

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kräftespiele und Herrschaftsverhältnisse.«[51] Dass sich das Wissen des unternehmerischen Selbst als Produkt einer immateriellen Arbeit über Praktiken des Körpers vollzieht, macht zusätzlich Petzolds YELLA im Rückgriff auf Harun Farockis Dokumentation NICHT OHNE RISIKO deutlich. In NICHT OHNE RISIKO nimmt Farocki als stummer Beobachter an einer mehrtägigen Verhandlung teil, in der die Vertreter eines kleinen, mittelständischen Unternehmens um die finanzielle Beteiligung einer Risikokapitalgesellschaft ringen. Für den Ausgang wesentlich, das zeigt Farockis filmischer Blick, scheinen nicht nur die inhaltlichen Argumente zu sein, die Zahlen und Bewertungen, über die verhandelt und gestritten werden. Auch die körperlich-performativen Handlungsweisen aller Beteiligten sind wichtig für das (Nicht-)Gelingen. Diesen Fokus greift wiederum Petzolds Film auf und verbindet ihn mit einem Nachdenken über körperliche Handlungspraktiken in der gegenwärtigen Ökonomie.

4.4 Performative Subjektpraktiken finanzökonomischer Traumwelten (Farocki, Petzold)

Für Derrida stellt das Gespenst die Zukunft dar. An ihm wird ablesbar, was geschehen wird und was geschehen ist. Es ist die Figur einer potenziellen Neuentwicklung wie auch die Wiederholungen des bereits Geschehenen in einer noch zu kommenden Zeit.[52] Damit ist das Gespenst der figürliche Ausdruck einer Ambivalenz. Nicht nur temporal, indem es verschiedene Zeitdimensionen sowohl überschreitet als auch miteinander verbindet, sondern auch topografisch. Das Gespenst steht an mehreren Punkten: zwischen einem Dies- und einem Jenseits, zwischen einem Raum des *Ante* und des *Post*. Für Petzolds Film ist es vor allem das Durchschreiten diskursiver und dispositiver Wissensräume, das die Hauptfigur Yella im derridaschen Sinne zu einer Gespensterfigur macht. Es sei kurz daran erinnert, dass sie nach der Trennung von ihrem Mann Ben einen persönlichen und beruflichen Neustart in Westdeutschland wagt, der für sie aber vielmehr zu einem Eintritt in die fiktive Welt der Finanzspekulation wird. Während die entlassenen Angestellten bei Kurosawa bloß metaphorische Gespenster der Krisenökonomie gewesen sind,[53] stellt Yella das in der diegetischen Gegenwart tatsächlich materialisierte, d.h. wiedergekehrte Gespenst einer zukünftigen Ökonomie des Todes dar. Indem der Film der Rahmenhandlung von CARNIVAL OF SOULS folgt, enthüllt er am Ende einen Plot-Twist, der die vorhergehende Handlung als den mutmaßlichen Traum von Yella im Moment ihres Todes entlarvt. Wie die Protagonistin Mary Henry in Harveys Film, so hat auch Yella den Autounfall mit Ben auf dem Weg zum Bahnhof nicht überlebt.[54] Petzolds Zuschauer*in sieht am Ende in einer den Filmbeginn wiederholenden

51 Ebd., S. 21.

52 Vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 61.

53 Mit Blick auf das weitere Œuvre von Kurosawa ist das besonders interessant, da seine frühen Filme wie KAIRO (JP 2001) und LOFT (JP 2005) unmittelbar dem Genre des fantastischen Horrorfilms zugeneigt waren, in denen Gespenster zum feststehenden Figurenensemble gehören.

54 Immer wieder gibt YELLA im Laufe der Narration Hinweise, »cues« im neoformalistischen Sinne (vgl. Thompson, Kristin: »Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden«. In: *Montage AV*, 4, 1 (1995), S. 23–62), die auf eine fantastische Erzählebene hinweisen. Übersteigerte Na-

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einstellung, wie am Unfallort von den anwesenden Rettungskräften eine Decke über die regungslos am Flussufer liegende Yella gelegt wird. Ihrer erneuten Wiederauferstehung erteilt der Film damit eine visuell eindeutige Absage.

Was Yella mit und an seiner Hauptfigur in den übrigen Filmminuten vollführt, ist eine Hauntologie der etwas anderen Art:[55] Während es für Derrida darum ging, das ›Gespenst‹ als ein theoretisches und ideologisch-kulturelles Erbe von Marx zu betrachten, wandelt Petzold das Gespenst zu einem Hilfsmittel, um die Finanzökonomie der Moderne als ein fantastisches, ebenfalls gespenstisches Konstrukt und System zu beschreiben. Dadurch, dass Yella am Ende als eine ›Berliner Schule‹-Gespenstergeschichte offenbart wird, ist es dem Film möglich, die Körper und Subjekte des (Finanz-)Kapitalismus in stellenweise stilisierten und überspitzten, zugleich aber auch realistischen und dokumentarischen Darstellungsweisen sichtbar zu machen.[56] Die Handlungsfiguren zeigen sich als reale Bewohner*innen einer unheimlichen Gegenwart.

Die gespenstische Pointe des Films liegt jedoch woanders. Die deutlich performativen und sich ständig wiederholenden Handlungen der Filmgespenster und ihrer Körper[57] erscheinen in Anbetracht von Farockis Dokumentarfilm Nicht ohne Risiko als überaus realistische Darstellungen von Körperperformanzen in Zeiten der gegenwärtigen Finanzökonomie. Was bei Petzold als ein Gespensterreich konstruiert wird, wird bei Farocki als die tatsächliche Wirklichkeit deutscher Mittelstandsökonomie offenbart. Yellas Filmtod markiert deshalb kein finales Ende, sondern muss vielmehr symbolisch gelesen werden.[58] Durch ihn wagt sie den Schwellenübertritt in die finanzkapitalistische »New Economy«, die Farocki als außerfilmische Realität von gespenstischen Subjekten und Körpern sichtbar macht.

Nachdem Yella Philipp kennengelernt hat, willigt sie ein, als seine Assistentin zu arbeiten. Während sie früher allein für Buchführungstätigkeiten zuständig war, muss sie sich für die Tätigkeit im Risikokapitalmanagement ein für sie unbekanntes Wissen

---

turerfahrungen der Figuren, übersteuerte Geräusche von Wasser sowie der wiederkehrende Einsatz der Mondscheinsonate auf der Tonebene und nicht zuletzt das geisterhafte Auftauchen und Verschwinden verschiedener Figuren wie Yellas Ehemann Ben, der sie durch den ganzen Film hindurch zu verfolgen scheint, sind nur einige Beispiele für Vorausdeutungen auf das Filmende.

55 Vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, passim. Mark Fisher, der Derridas Konzept der Hauntologie in besonderer Weise für die moderne (Pop-)Kultur adaptiert hat, beschreibt es wie folgt: »Is hauntology, then, some attempt to revive the supernatural, or is it just a figure of speech? The way out of this unhelpful opposition is to think of hauntology as *the agency of the virtual*, with the spectre understood not as anything supernatural, but as that which acts without (physically) existing.« (Fisher, *Ghosts of my Life*, S. 18; Herv. i. O.)

56 Vgl. zum dokumentarischen Pseudorealismus der ›Berliner Schule‹ als einem Effekt seiner Rezeptionsweisen: Kirsten, Guido: »Fiktionale Authentizität und die Unterklausel im Zuschauervertrag. Zum filmischen Realismus in Henner Wincklers *Klassenfahrt*«. In: Ebbrecht, Tobias; Schick, Thomas (Hg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms.* Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 105–120 sowie Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus.* Marburg: Schüren 2013.

57 Derrida formuliert treffend zum gespenstischen Akt der Wiederholung: »Frage der Wiederholung: Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.« (Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 26; Herv. i. O.)

58 Vgl. Nessel, Sabine: »Gespenster des Spätkapitalismus in Christian Petzolds Film Yella«. In: Frölich, Margrit; Hüser, Rembert (Hg.): *Geld und Kino*. Marburg: Schüren 2011, S. 203–216, hier S. 206.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aneignen wie auch ihrem Körper ein neues Repertoire an Handlungs- und Sprechweisen antrainieren. Geschäfte werden im Feld der Risikoökonomie nicht nur mit Worten entschieden, sondern mit vollem Körpereinsatz. Wie das performative Subjekt, so ist die monetäre Transaktion stetig gefährdet zu scheitern. Ihre Bedrohung zeigt der Film in einer paradigmatischen Sequenz auf:

Auf dem Weg zu einem Verhandlungsgespräch mit einem mittelständischen Motorenzulieferer instruiert Philipp Yella, auf drei Dinge, namentlich Blickrichtungen im Gespräch zu achten, damit es für beide erfolgreich ausgeht. Zunächst soll sie ihre volle Aufmerksamkeit auf die Gegenpartei richten, wobei dort der Geschäftsführer im Fokus stehen muss. Wenn sich ihre Blicke treffen, soll Yella bewusst den Blickkontakt halten, d.h. aushalten, um dann zur zweiten Blickrichtung überzugehen, die auf den Laptop-Monitor vor ihr gerichtet ist. Auf diesem stehen die Bilanzen und damit ökonomischen ›Wahrheitswerte‹ des Unternehmens. Ohne zu sprechen soll allein mithilfe des Blicks auf ihre Existenz aufmerksam gemacht werden. Die letzte und für Philipp wichtigste von allen drei Blickrichtungen ist der Blick auf ihn selbst. Er erklärt Yella, dass er irgendwann zum sogenannten Broker-Posing übergehen wird, das oft bei »so junge[n] Anwälte[n] in beschissenen Grisham-Filmen« zu beobachten sei, wenn sie die Hände hinter dem Kopf verschränken. Sobald dies geschieht, soll Yella ihm ins Ohr flüstern. Was genau, sei völlig irrelevant. Für Philipp zählen hier allein die Geste und die damit zusammenhängende Wirkung des körperlichen Ausdrucks auf die gegnerische Verhandlungsseite. Es sei wie bei einer Gerichtsverhandlung, so Philipp weiter, in der einem Anwalt ein Zettel gereicht wird und sich alle fragen, was dort geschrieben steht. Das Ziel ist eine gefährliche Unaufmerksamkeit als ein Effekt des Broker-Posings. Zuletzt bittet Philipp Yella, eine Brille aufzusetzen. Nach einigen prüfenden Blicken entscheidet er sich jedoch dagegen. Geplante Performanz und optisch-modisches Auftreten scheinen – im Gegensatz zum *Business Look* der *homini oeconomici* in Tokyo Sonata – bei Yella nicht zu harmonisieren (vgl. Abb. 3).

Abbildung 3: Yella (D 2007, Christian Petzold)

Was der Film in dieser Szene verhandelt, ist die Bedeutung einer Körper-Performativität, die für das nachfolgende Geschäftstreffen wesentlich ist. Verhaltensweisen werden eingeübt, Codes werden ausgegeben und potenzielle Aktionen bzw.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reaktionen abgesprochen, um einen gewünschten ›Geschäfts-Effekt‹ zu erzeugen. Ökonomische Werte und Zahlen, mithin ein mathematisches Fakten- und Finanzwissen, geraten für beide Wirtschaftsmenschen zugunsten der Wirkungen des ökonomischen Schauspiels in den Hintergrund. Das es eben genau das ist, ein Schauspiel, wird durch Philipps Verweis auf die real existierenden John-Grisham-Verfilmungen metatextuell unmittelbar deutlich. Finanzwirtschaftliches Gebaren ist letztlich nichts anderes als das stereotype Schauspiel in massentauglichen Filmthrillern. Doch am Ende dient nicht eine Grisham-Verfilmung wie etwa A Time to Kill (USA 1996, Joel Schumacher) als Vorlage für die Inszenierung der Verhandlungsgespräche sowie perfomativen Modalitäten im Film, sondern ein Werk von Harun Farocki.

In Nicht ohne Risiko begleitet Farocki zwei Vertreter einer Risikokapital-Gesellschaft – auch Venture Capital (VC) genannt – im Gespräch mit drei Vertretern eines kleinen Mittelstandunternehmens. Die Firma NCTE stellt Drehmomentsensoren her, die sowohl in der Industrie als auch im Motorsport eingesetzt werden. Aufgrund einer vergangenen, aber noch nicht vollständig abgeschlossenen Insolvenz benötigt sie nun Risikokapital in Höhe von 750.000 Euro, um Investitionen zu tätigen und Aufträge abwickeln zu können. Die VC-Gesellschaft ist im Tausch für 34 % der Firmenanteile bereit, diese Geldsumme zur Verfügung zu stellen. Worum daraufhin verhandelt und gestritten wird, ist die Höhe der abzugebenden Firmenanteile. Sie stellen nämlich den allgemeinen Ausdruck für eine Bewertung des Unternehmens dar. Je mehr Anteile die VC bekommt, umso wertloser erscheint das Unternehmen. Sowohl die konkrete Personenkonstellation mit zwei Vertretern auf VC- und drei Vertretern auf Mittelstandseite wie auch das Beschäftigungs- und Kundenfeld des kapitalbedürftigen Unternehmens werden in Yella größtenteils unverändert übernommen. Faktualität wird so zur Fiktionalität und Fiktionalität erhält gleichzeitig den Eindruck von Faktualität.

Sowohl Petzold als auch Farocki verweigern sich in ihrem filmischen Sprechen über die gezeigten Verhandlungen eines unmittelbaren Kommentars. Lediglich kurze Texteinblendungen und Übersetzungen werden in Nicht ohne Risiko zum besseren Verständnis der zahlreich vorhandenen englischen Phrasen der Zuschauer*in in den einzelnen Verhandlungsgesprächen zur Seite gestellt. Wenn beispielsweise einer der Verhandlungsteilnehmer über den erhofften Geschäftsgewinnen davon spricht, dass zusätzliche Einkünfte lediglich »icing on the cake« seien, markiert der Film durch seine erklärenden/übersetzenden Texteinblendungen eine diskursive und soziokulturelle Differenz zwischen Sprecher und Zuschauer*in: auf der einen Seite steht das scheinbar unwissende Publikum, dem die Vorgänge und Wissensbestände von Risikokapitalgeschäften vielfach nicht bekannt sein wird und das deshalb auf die Übersetzungshilfen angewiesen ist; auf der anderen Seite findet sich das ökonomische Handlungspersonal des Films, das in einer eigenen Welt mit einer eigenen Sprache existiert. Es operiert mit einer epistemischen Selbstverständlichkeit, die bis in den Körper hineinreicht. Wie ambivalent und stets prekär diese Differenzierung zwischen Wissen und Nicht-Wissen bereits innerhalb des porträtierten ökonomischen Personentableaus ist, verdeutlicht Farockis Film mehrfach. Wissen und Nicht-Wissen werden unter den Anwesenden zu Kategorien von Ein- und Ausschlussprozessen intelligibler Ökonomiesubjekte.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gegen Mitte der Verhandlungen gibt es durch die VC-Gesellschaft das Angebot, nicht die geforderten Firmenanteile und damit die Bewertung an sich zu verändern, sondern die Art und Weise, wie das geliehene Geld eingelagert wird:

> Wir möchten an der grundsätzlichen Bewertung nichts ändern. Wir können auch gar nichts ändern. Wo wir uns bewegen können, ist, dass wir sagen, wir legen es als ehrliches Geld ein. Verzichten also auf den *share holder loan* in Höhe von 650[.000 Euro], machen *straight equity* in Höhe von 750.000 [Euro] bei den gleichen Meilensteinen [d.h. Zielvereinbarungen, FTG], allerdings mit einer einfachen *liquidation preference*,

verkündet der Vertreter der VC-Gesellschaft. Genauso ratlos wie die meisten Zuschauer*innen des Films[59] ist auch Lutz May, Geschäftsführer von NCTE, in Hinblick auf die Bedeutung des Angebots, das soeben an ihn adressiert wurde: »Den letzten Teil verstehe ich nicht. Kann mir jemand helfen?« »Wir wollen einfach Erlösvorzug, d.h. bei Verkauf der Firma oder der Anteile werden die Investoren vorrangig …«, versucht ein Vertreter der VC-Gesellschaft zu erläutern. Erneut unterbricht ihn May mit der Bemerkung, dass er das absolut nicht verstehe. Hilfesuchend wendet er sich an seinen Anwalt, der ihm – und damit auch dem Filmpublikum – mit einfachen Worten zu erklären versucht, worin die Vor- und Nachteile des angebotenen Geschäfts liegen.

Als ein ausgeschlossenes Subjekt erscheint in diesem Moment May, der sich bis kurz zuvor noch als gleichwertiger Teilnehmer der Runde behaupten konnte. Ist das Subjekt in einem Moment noch legitimiert, damit rede- und anerkennungsfähig, so kann es diesen Status im nächsten Augenblick bereits verlieren, nämlich dann, wenn sich die Anforderungsparameter der Anerkennung verändern und diese von ihm nicht mehr erfüllt bzw. ausgefüllt werden können. Gewinn und Verlust betreffen deshalb sowohl das Geschäft, das verhandelt wird, als auch die Teilnehmenden der Verhandlung. In Farockis Film zeigt sich, dass das Individuum-als-Kapitalismussubjekt stets davon bedroht wird, an den Anforderungen der Körper- und Subjekt-, damit auch Wissensdispositive seiner kapitalistischen Umwelt zu scheitern. Mays Körper macht dies deutlich. Da er seinen diskursiven Platz im Arrangement der Subjekte kurzfristig verloren hat, wird sein Körper unruhig und damit mobil. Er dreht sich von einer Seite zur anderen und versucht sich dadurch neu zu positionieren und zu integrieren – nicht nur im Raum, sondern eben auch im Diskurs.

»Die komplexe Ökonomie wird mit Bezug auf Bewegungen, Blicke, Gesten, Sprechweisen und Handlungen an den Körpern der Protagonisten sichtbar gemacht«[60], konstatiert Sabine Nessel zu Yella. Was für diesen zutrifft, gilt auch für Farockis Dokumentation. Sie bringt die performativen Fiktionen eines realen Verhandlungsgesprächs zum Ausdruck, indem sie nicht versucht, die mit der Kamera begleiteten Vorgänge zu erklären. Vielmehr inszeniert Farockis Kamerablick die Situation zusätzlich als eine Konfrontation zweier Parteien, die grundsätzlich verschiedene Positionen vertreten und ihren widerstreitenden Ausdruck im Arrangement der Filmbilder finden. Nicht

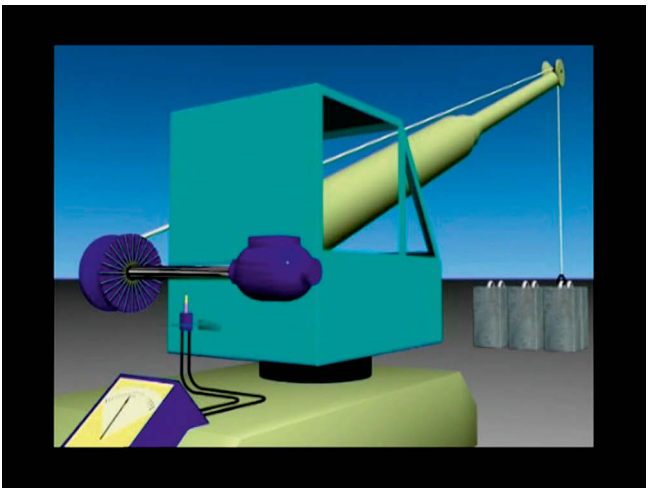
59 Es gibt nur eine Texteinblendung zur Übersetzung von »share holder loan« als »Darlehen des Investors«.

60 Nessel, »Gespenster des Spätkapitalismus in Christian Petzolds Film Yella«, S. 209.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

OHNE RISIKO zeigt die versammelten Teilnehmer*innen nie gemeinsam im Bild. Vielmehr bewegt sich die Kamera entlang der Blickachsen der Teilnehmenden in einem beinahe stetigen Fluss von der einen Seite des Verhandlungstisches zur anderen, so wie sich auch die Machtpositionen während des Gesprächs fortwährend ändern. Körper und Stimmen werden audiovisuell getrennt, wenn in den Momenten, in denen gesprochen wird, oftmals die stummen Körper der schweigenden Gegenseite im Bild zu sehen sind. Die Filmkamera ist zuvorderst daran interessiert, die (körperlichen) Reaktionen auf etwas Gesagtes von der jeweiligen Gegenseite einzufangen. Was die Zuschauer*in daher vielfach beobachten kann, ist eine Außenseite rezeptiver, erduldender Menschenkörper. Ihre innerlichen Reaktionen macht der Film demgegenüber mithilfe eines technischen Tricks sichtbar:

Abbildung 4: NICHT OHNE RISIKO (D 2004, Harun Farocki)



Immer dann, wenn es zu Stress- und Konfliktsituationen im Gespräch kommt, fügt Farockis Film kurze Animationen ein, die die Funktionsweise von NCTEs Magnetfeldsensorentechnologie visualisieren (vgl. Abb. 4). Die medial geschickt inszenierte Ironie der Einschübe liegt in dem technischen System selbst. Es funktioniert mithilfe von physischer Reiz- und Stressausübungen auf Materialien, die durch die genannte Magnetfeldsensorentechnik visuell indiziert werden können. So ist in den entsprechenden Einstellungen ein Kran zu sehen, der mit NCTEs Technik arbeitet und eine Last hebt. Dadurch entsteht ein Magnetfeld, das zu einem Pegelausschlag auf einem am Kran angebrachten Messinstrument führt. Lässt die Arbeit nach und die Last schwindet, kehrt der Pegel wieder in seine Ausgangsposition zurück. Durch die Analogie von Animation und Gesprächsbeobachtung suggeriert die Dokumentation letztlich einen Blick in das mentale Innenleben der Teilnehmenden. Ihre affektiven Regungen werden auf der visuellen Ebene in einen Zusammenhang mit technischen Funktionen gebracht. Wie der arbeitende Kran, so erscheinen die Teilnehmer*innen als menschliche Automaten

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in Bezug auf ihre emotionalen und affektiven Reaktionen.[61] Diese Inszenierungsweise wird in YELLA wiederum als direkte Referenz aufgegriffen.

In Petzolds Film geht es um eine Automatisierung von Verhandlungsprozessen, deren Abläufe im Vorfeld geplant und einstudiert werden. Doch in einigen Momenten wird Yella diese Automatisierung durchbrechen, wenn der Film kurze Einbrüche des Fantastischen erlaubt. Während des Verhandlungsgesprächs nimmt beispielsweise Yellas Wahrnehmung der Naturumwelt plötzlich zu. Die grünen Bäume vor den Fenstern scheinen strahlender als üblich, das Rauschen des Windes in den Blättern und das Rufen einer Krähe lauter denn je zu sein. Als sie überrascht und irritiert davon ihr Wasserglas vom Tisch stößt, scheint niemand das Bersten des Glases zu bemerken. Alle Anwesenden sprechen unberührt weiter und nehmen diesen Störungsmoment nicht wahr. Der Film zeigt Yellas Sein in der Welt des Risikokapitals als die Existenz eines anwesend-abwesenden Gespenstes.

Sowohl Farockis als auch Petzolds Film richten durch die Bildkonstruktionen das filmische Interesse auf die narrativen und visuellen Zusammenhänge und Wirkungen von ökonomischen und körperlichen Reaktionen. Bezugnehmend auf seine Arbeit an NICHT OHNE RISIKO schreibt Farocki über die grundlegend filmischen, von Spekulationen und Fantasie angeregten Verhandlungsgespräche, die er begleitet:

> Als ich den Anwalt der kapitalsuchenden NCTE sagen hörte: ›Wir sind ein bisschen enttäuscht über das Angebot‹, fühlte ich mich in einen Coen-Brothers-Film versetzt. Die Akteure in unserem Storyfilm sind geistesgegenwärtig und voller Darstellungslust. Sie verhandeln, zu welchen Konditionen 750.000 Euro vergeben werden sollen. Nachdem sie sich zunächst nicht einigen können, weichen sie auf ein allgemeines Gespräch über strategische issues aus. Da wird deutlich, dass die NCTE, Hersteller von berührungslosen Drehmoment-Sensoren schon mit grossen [sic!] Firmen im Gespräch ist. Und das entzündet die Phantasie, die Welt ist voller Möglichkeiten und es ist eine Lust, diese abzuwägen.[62]

Bestimmendes Movens, so Farocki also, ist eine fantasievolle Spekulation über die Möglichkeiten der Zukunft, die Imagination eines Potenzials. Gerahmt wird sie in der Verhandlungssituation von einer, wie er schreibt, »Darstellungslust« der Anwesenden. Sie sorgt dafür, dass das für sich objektiv und nüchtern geplante Verhandlungsgespräch zu einer ökonomischen Inszenierung sui generis wird. Der Film stellt diese nicht selbst her, sondern begleitet sie mit dem Kamerablick, macht sie sichtbar. Davon ausgehend wird deutlich, dass YELLA genau auf diese Ebene mit der Gestaltung der filmischen Narration und Ästhetik abzielt. Philipps Verweis auf die »beschissenen Grisham-Filme«, an denen man sich orientieren müsse, erscheint deshalb als eine metatextuelle Interpretation bzw. ein diskursiver Transfer von Farockis eigener Beobachtung seines Films.

---

61 In seiner Beschäftigung mit den emotionalen und affektiven Systemen des Menschen schlägt Silvan Tomkins ein vergleichbares Gedankenmodell vor, welches den Menschen als einen Automaten betrachtet, um den Funktionen der Affekte auf die Spur zu kommen (vgl. Tomkins, Silvan: »What are affects?«. In: Frank, Adam; Sedgwick, Eve Kosofsky (Hg.): *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader.* Durham/London: Duke University Press 1995, S. 33–74, hier S. 40–43).

62 Farocki, Harun: »Nicht ohne Risiko«. In: <www.harunfarocki.de/de/filme/2000er/2004/nicht-ohne-risiko.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ob es nun die Broker-Pose aus einem beliebigen Grisham-Film ist, die zum Vorbild für die Figuren in YELLA wird, oder doch das reale Verhalten moderner Finanzmanager im Risikokapitalgeschäft, das NICHT OHNE RISIKO zeigt, kann nicht mehr unterschieden werden. Fantasie und Imagination, so die Schlussfolgerung aus Farockis Filmüberlegungen, tangieren beide Bereiche, Fiktion und Dokumentation, und werden als verbindende Elemente in der filmischen Arbeit am modernen Finanzkapitalismus lesbar.[63]

Am Ende zitiert der mediale Verweis immer schon sich selbst. Wie bei Derridas Gespenstern gibt es keinen eindeutigen Anfang und kein eindeutiges Ende, somit keine klare Grenzziehung. Was beide Filme zeigen, ist die Bedeutung einer Rekursivität in Hinblick auf die Körper- und Subjektdispositive des Kapitalismus: Sie wird zu einem charakteristischen Merkmal von Subjektivierungsprozessen in Zeiten, in denen das Selbst ökonomisch-flexibel, zugleich aber auch sozial-performativ funktioniert und sich so produziert. Die Arbeiter*in und das Objekt der Arbeit gehen deshalb letztlich ineinander über.[64]

Erfolg auf den verschiedenen Märkten der gegenwärtigen Ökonomie – was mehr meint als allein die Ökonomie der Wirtschaft – hat für Ulrich Bröckling »nur, wer sich ihr mimetisch angleicht oder sie gar zu überbieten sucht, mit anderen Worten: wer beweglich genug ist, seine Chance zu erkennen und zu ergreifen, bevor ein anderer es tut.«[65] Was körperliche Mimesis als ein performatives Ereignis in diesem Kontext bedeutet,[66] machen beide Filme sowohl durch ihre Hauptfiguren im Allgemeinen als auch in der Darstellung der jeweiligen Verhandlungsgespräche deutlich. In ihnen werden gesellschaftliche und ökonomische Subjektrollen aufgeführt wie auch gegen den Widerstand, gegen die Angriffe von Anderen zu verteidigen versucht. Kurosawas TOKYO SONATA deutete jedoch schon an, dass das unternehmerische Selbst die Aushandlungsprozesse seiner kapitalistischen Subjektidentität nicht allein in einem ökonomischen Kontext vollführt. Bei der Performanz von Körpern und Subjekten im Kapitalismus müssen stärker noch jene Praktiken bedacht werden, die über die Grenzen der klassischen Produktionsökonomie hinausreichen. Es gilt daher jene Modi der Inszenierung und Aufführung zu untersuchen, die sich in den sogenannten Mikropolitiken des Alltags vollziehen – und die gerade das audiovisuelle Medium des Films in besonderer Weise zur Verhandlung bringen kann.

Bröckling versteht unter dem relativ unbestimmten Konzept der Mikropolitiken des Alltags kein politisches Handeln, das auf staatlichen Aktionen im Großen beruht. Viel-

63 Laura Bazzicalupo sieht in den Imaginationsweisen des immateriellen Kapitalismus in der Finanz- und Bioökonomie eine Vielzahl von klassischen Diskursen integriert: »In der heutigen Phase des immateriellen Kapitalismus, der sich auf die Produktivität der Imagination, des Wissens und der Relationalität stützt, entspricht das Imaginäre dem Diskurs über Humankapital, Unternehmertum, Kreativität und über die anarchische Organisation des eigenen Lebens als Kapital« (Bazzicalupo, Laura: »Die Gespenster der Bioökonomie und das Phantasma der Krise«. In: Borsò, Vittoria; Cometa, Michele (Hg.): *Die Kunst, das Leben zu »bewirtschaften«. Biós zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik*. Bielefeld: transcript 2013, S. 53–67, hier S. 57).

64 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 22.

65 Bröckling, »Totale Mobilmachung«, S. 133–134.

66 Siehe allgemein zum Konzept der Mimesis in verschiedenen medialen Kontexten auch Balke, Friedrich; Siegert, Bernhard; Vogl, Joseph (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte. Band 12. Mimesis.* Paderborn: Fink 2012.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehr müssen ihre Analysen Governancestrukturen sowie das Zusammenspiel von Individuen, privaten und öffentlichen Institutionen im Kleinen, mithin Alltäglichen in den Blick nehmen.[67] Die Mikropolitiken des Alltags rücken all jene Phänomene in den Betrachtungsfokus, die aufgrund ihrer individuellen, auf einzelne Subjekte bezogenen Erscheinung für gewöhnlich davon bedroht sind, apolitisch zu wirken und deshalb für die Analyse gesamtgesellschaftlicher Strukturen ignoriert zu werden. Farockis Betrachtungen des performativen Finanzkapitalismus der Gegenwart am Beispiel eines kleinen, relativ unbedeutenden und unbekannten Mittelstandsunternehmen ist nur ein Beispiel für die Möglichkeiten der medialen Sichtbarmachung und Untersuchung derselben.

Einen exponierten Ort für die Mikropolitiken des Alltags, das haben die bisherigen Untersuchungen schon angedeutet, stellt in Kurosawas Film wiederum das Private der Familie dar. Dort werden die durch materielle wie auch immaterielle Arbeit geschaffenen Identitäts- und Körperrollen des Kapitalismus wiederholt zur Diskussion gestellt. Sie werden im gemeinsamen Austausch der Familienmitglieder bestätigt, widerlegt und/oder herausgefordert. Im Rückgriff auf die Konzepte des Drags sowie des queeren *Readings* von performativen Handlungen bei Judith Butler sollen diese performativen Praktiken im Folgenden noch einmal verstärkt in den Blick genommen und bezüglich der Fragen von Erfolg und Scheitern, die wesentlich für das performative Projekt sind, untersucht werden.

4.5 Anerkennungswünsche: Mikropolitiken des Alltags (Livingston)

In ihrer Dokumentation Paris is Burning begleitet Jenny Livingston im subkulturellen New York der späten 1980er Jahre sogenannte *balls* (Bälle), in denen zumeist jugendliche Queers of Color in Drag-Wettbewerben gegeneinander antreten. Direkt zu Filmbeginn schildert eine*r der Protagonist*innen die Ausgangssituation für diese Wettbewerbe, die im Kern eine subkulturelle Aneignung von Schönheitswettbewerben der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft darstellen: »I remember my dad saying that you have three strikes against you in this world. Every black man has two, that they're just black and male. But you're black and you're male and you're gay. You're gonna have a hard fucking time.«

Die teilnehmenden Queers of Color, vornehmlich schwule Latino- und afroamerikanische Männer,[68] treten von Beginn an im Film als mehrfach diskriminiert auf. Ihre prekäre Situation im Netz von *race*, *class* und *gender* ist gekennzeichnet von Abwertungen entlang intersektionaler Ungleichheiten.[69] Sie wird zugleich zum Ausgangspunkt des Ziels der Teilnehmenden, mit ihrer Drag-Performance am Ende eines ›Ballabends‹ einen Preis für eine möglichst überzeugende Rollen- und damit Identitätsperformance zu gewinnen. Die Gewinne werden innerhalb von vorab bestimmten, eng festgelegten Identitätskategorien vergeben. In vielen Fällen basieren sie auf einer heteronormativ-

67 Vgl. Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, S. 11.

68 Der Film begleitet aber auch Male-to-Female-(MtF-)Transpersonen.

69 Siehe zum Feld der Intersektionalität und Mehrfachdiskriminierung auch Degele, Nina; Winker, Gabriele: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheit.* Bielefeld: transcript 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

männlichen wie auch weißen Gesellschafts- und Alltagskultur, die stetig Ein- und Ausschlüsse von Subjekten entlang verschiedener Linien produzieren. »Schoolboy/Schoolgirl Realness«, »Town and Country« und »Executive Realness« sind nur einige Beispiele für die thematischen Performanzfelder in den Wettbewerben. Sie zeigen auf, dass es vor allem um Vorstellungen und Rollenbilder geht, die eng mit den Mikropolitiken des Alltags verbunden sind, in denen auch das unternehmerische Selbst aktiv ist. Worin und worum also konkurriert wird, sind basale Strukturen gesellschaftlicher Identität und Subjektivität: Arbeit, Freizeit, Bildung, Einkommen und soziale Schicht. Für die in Livingstons Film porträtierten Queers of Color fungieren sie jedoch zugleich als gesellschaftliche Ausschlussräume: Als nicht-weiße und nicht-heteronormative Subjekte können sie außerhalb der Bälle aufgrund der Gefahr von ökonomischen, politischen und sozialen Bedrohungen an ihnen nicht partizipieren – und diese Räume teilweise auch nicht ohne (Lebens-)Gefahr betreten oder gar bewohnen. Bisweilen, davon berichten die Interviews im Film, werden sie sogar bewusst daran gehindert. Lediglich während ihrer Drag-Performances scheinen die Queers of Color also die Möglichkeit der Teilhabe in einer imaginär-phantasmatischen Aufführung zu besitzen.

Judith Butler nimmt in *Bodies that Matter* Livingstons Film zum Anlass, um über die Bedingungen geschlechtlicher Subjektivierungsprozesse in einer heteronormativen und – auch wenn sie es selbst nicht dezidiert ausformuliert – kapitalistischen Gesellschaft nachzudenken. Diese besitzt die grundlegende Möglichkeit, jede Form von Abweichung, besonders deviante, der Mehrheitsnorm widersprechende Identitätsmodelle, zu bestrafen. Das ist für Butler sowohl immateriell-diskursiv als auch materiell-physisch zu verstehen. Aufgrund einer solch grundsätzlichen Androhung von Strafe wird Subjektivierung zu einem prekären Akt, der stets Gefahr läuft, zu scheitern, nämlich dann, wenn dem Subjekt die Anerkennung als legitimer Teilnehmer von Gesellschaft und Diskurs verweigert wird.

Butlers Beschäftigung mit der in Paris is Burning porträtierten Venus Xtravaganza, einer präoperativen Transfrau, zeigt die tödlichen Auswirkungen der heteronormativen Nicht-Anerkennung auf. Stranguliert von einem transphoben Freier, schreibt Butler der Tat, aber auch dem Wunsch von Venus, irgendwann eine ›echte Frau‹ zu werden,[70] verschiedene Ursachen und Begründungen zu. Diese können ebenso als Voraussetzungen bzw. Bedingungen des kapitalistischen Körper- und Subjektdispositivs gelesen werden:

> Indeed, in *Paris is Burning*, becoming real, becoming a real woman, although not everyone's desire (some children [Teilnehmende der Wettbewerbe, FTG] want merely to ›do‹ realness, and that, only within the confines of the ball), constitutes the site of the phantasmatic promise of a rescue from poverty, homophobia, and racist delegitimation.[71]

70 Dieser Wunsch scheint in der narrativen Konstruktion des Films nur daran zu scheitern, dass Venus die finanziellen Möglichkeiten für eine Operation fehlen.

71 Butler, *Bodies that Matter*, S. 130.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Homophobie, »rassistische Entlegitimierung«[72] und vor allem Armut stellen die wesentlichen ›Kategorien‹ im Film – und darüber hinaus – dar, der die Protagonist*innen nicht entkommen können, weil sie außerhalb der imaginären Ball-Welt immer wieder an ihnen scheitern werden und müssen.

Die Besonderheit des performativen Scheiterns, das Livingstons Film sichtbar macht und auf das sich Butler bezieht, liegt deshalb darin, dass es sich nicht um ein individuelles Versagen handelt. Das Scheitern ist vielmehr der Performativität von Identität selbst inhärent. Der stetige Wiederholungszwang von Identitätsrollen über die Bälle hinaus in Alltag und Beruf zeigt auf, dass einerseits Identitäten per se instabil sind und andererseits ihre Wiederholungen nie perfekt sein können, folglich nie zu einem Ende kommen. Somit werden im Scheitern Verschiebungen produziert, die idealiter als handlungsermächtigende Öffnungen fungieren können. Vor dem Hintergrund der spezifisch prekären Situationen der Protagonist*innen bei Livingston – »you're black and you're male and you're gay« – muss letztlich festgestellt werden, dass die Risiken ihres Scheiterns nicht universal im Sinne einer gleichen Verteilung sind. Entsprechend gibt es, trotz der Analogie zwischen Paris is Burning und Tokyo Sonata bzw. Yella, die hier eröffnet wird, einen fortbestehenden Unterschied zwischen einem Scheitern, das die berufliche Zukunft betrifft, und dem Scheitern, in dem immer schon das zukünftige Leben auf dem Spiel steht. Gemein ist beiden trotz der unterschiedlichen Bedrohungseffekte dabei, dass das jeweilige Scheitern vielfach kapitalistisch legitimiert ist.

Sichtbar wird das bei Paris is Burning an den Körpern und ihren Drag-Performances. Sie bringen die Nicht-Erfüllung einer normativen geschlechtlichen und kapitalistischen Identität zum Ausdruck, die eine reale, gesellschaftliche Nicht-Anerkennung innerhalb der vielfältigen Anforderungen des Körper- und Subjektdispositivs der kapitalistischen Mehrheitsgesellschaft bedeutet.

Während das Scheitern des Subjekts in Yella von Beginn an durch die Rahmenhandlung als eine Gespenstergeschichte markiert ist, ist die Verquickung von Tokyo Sonata mit Livingstons Film und Butlers Ausführungen an dieser Stelle äußerst vielversprechend. Durch sie ist es möglich, den performativen Bedingungen der mikropolitischen und alltäglichen Körper- und Subjektdispositive – nichts anderes als standardisierte sowie normierte/normative Alltagskategorien des Kapitalismus stellen Kategorien wie Schüler/Schülerin, Stadt- und Landleben und ›Geschäftsführungsechtheit‹ (*executive realness*) dar – nachzugehen. In beiden Filmen stehen Charaktere im Fokus, die um ihre Teilhabe am gesellschaftlich-kapitalistischen System ringen.

Im Moment der körperlichen und damit performativen Aufführung stellt sich für Film und Theorie unweigerlich die Frage nach einem *Passing*, d.h. der erfolgreichen Anerkennung des performativen Akts. Dem geht bereits ein *Reading*, die kritische Bewertung der Aufführung, voraus: Welche Performanz überzeugt? Was wird anerkannt? Welche Aufführung scheitert und warum? Wie wird Echtheit erzeugt und wie wird dieselbe verfehlt? Diese Problemfelder finden sich in den Ball-Wettbewerben von Paris is Burning ebenso wieder wie in Kurosawas Film. Doch was bedeutet im Kontext der

72 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 184.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Drag-Performances von Paris is Burning Echtheit bzw. *Realness* genau? In welcher Hinsicht kann Echtheit für die Untersuchung von Körper- und Subjektperformativität in Tokyo Sonata produktiv sein?

Zunächst stellt Butler fest, dass jeder performative Akt eine Form des autoritativen Sprechens darstellt.[73] Das ist eine grundlegende Position in ihrem Nachdenken über die Möglichkeitsräume von Subjekten. Erst mit dieser Setzung kann sie davon ausgehen, dass Individuen im Akt der Subjektwerdung nicht nur erdulden und erleiden, sondern auch Chancen zur Ermächtigung besitzen, diese aber erst erkämpft werden müssen. Hiervon ausgehend betrachtet Butler die Bälle in Paris is Burning als Orte, an denen die Ambivalenz von Drag als eine performative Subjekt- und Identitätskonstruktion lesbar wird. Im Modus von heteronormativer Anerkennung wie auch subversiver Ausgestaltung gibt es zwei Optionen für die Drag-Performanz: Sie kann entweder in ihrer Subversion funktionieren oder im Moment der Anerkennung scheitern. Eine automatisch erfolgreiche Subversion kann deshalb, nur weil es sich um einen Akt des Drags handelt, nicht vorausgesetzt werden.

Die Anerkennung der unterdrückenden Strukturen und das Potenzial ihrer Subversion wohnen dem Drag und der Subjekt- bzw. Identitäts-Performanz nicht nur gemeinsam inne, sondern sie sind auch stets gleichzeitig aktiv. Sie sind auf die Normen der Mehrheitsgesellschaft, der heterosexuellen Matrix, genauso wie auf die Anforderungen der kapitalistischen Dispositivstrukturen im Neoliberalismus der Gegenwart ausgerichtet. Nicht von ungefähr wird bei Livingston wie auch bei Kurosawa immer wieder der Bezug zum Status des Ökonomischen im Zuge der Subjektivierungs- und Anerkennungsprozesse von Individuen stark gemacht. Reichtum und Armut, Erwerbstätigkeit und Arbeitslosigkeit sind wesentliche Kategorien, durch die ein Subjekt in Paris is Burning gesellschaftlich und diskursiv intelligibel wird.[74] Sie erscheinen gleichzeitig aber auch als Ausdruck kapitalistischer Strukturen, Forderungen und Vorstellungen. Gerade in ihnen kann und wird Echtheit durch die unterschiedlichen Handlungsfiguren zu erreichen versucht. Aber was bedeutet Echtheit für Butler unter den Bedingungen der performativen Aufführung? Sie schreibt:

> ›Realness‹ is not exactly a category in which one competes; it is a standard that is used to judge any given performance within the established categories. And yet what determines the effect of realness is the ability to compel belief, to produce the naturalized effect. This effect is itself the result of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates.[75]

73 Vgl. Butler, *Bodies that Matter*, S. 225.

74 Wenn man zusätzlich die Trias von *race*, *class* und *gender* berücksichtigt, dann werden die Möglichkeiten einer ebensolchen, diskursiv-gesellschaftlichen Intelligibilität der Subjekte entlang bzw. innerhalb dieser Kategorien noch weitaus unterschiedlicher und prekärer.

75 Butler, *Bodies that Matter*, S. 129.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Echtheit ist für Butler ein Konzept bzw. ein Standard, wie sie es in Hinblick auf die Drag-Wettbewerbe in Livingston Film nennt, der in sich ambivalent ist. Der Glaube an die Echtheit einer Aufführung bestimmter Gesellschafts- und Kapitalismuskategorien sowie der potenziell mit ihr einhergehende Effekt von Natürlichkeit müssen stets erst produziert werden. Dem gehen verschiedene Praktiken voraus, die mit der Verkörperung, Wiederholung und Aufführungen von Normen und gesellschaftlich-diskursiven Anerkennungsbedingungen verknüpft sind. Sie stellen morphologische Ideale dar, die nie vollständig erreicht werden können. Interessant ist hierbei die sich eröffnende konzeptuelle Kreuzung mit dem Modell des unternehmerischen Selbst. Wie Butler im Fall der Drag-Echtheit, argumentiert Bröckling, dass das unternehmerische Selbst ein forderndes wie auch gefordertes, aber nie zu erreichendes Ideal ist. Deshalb ist auch das unternehmerische Selbst ständig gefährdet, zu scheitern.

Für die Protagonist*innen in Livingstons Film erscheint Echtheit als ein Standard, der nicht nur wirklich erreicht werden kann, sondern der auch das performative Subjekt im Moment des Erfolgs transformiert. Einer der Ball-Teilnehmenden konstatiert: »If you can pass the untrained eye or even the trained eye and not give away the fact that you're gay, that's when it is realness. […] It's not a take-off or a satire. No, it's actually being able to be this.« Perfomative *Realness* heißt demnach nicht allein die überzeugende Aufführung einer Rolle. Es ist ebenso der Glaube an die Möglichkeit, tatsächlich so werden zu können – auch wenn es nur im Wettbewerb der Bälle ist.[76] Darin liegt die bisweilen tödliche Macht der bioökonomischen Körper- und Subjektdispositive des Kapitalismus, die die Filme sichtbar machen. Foucaults biopolitisches Diktum vom ›Leben machen, sterben lassen‹ wandelt sich in ihnen zum »*Glauben* machen, sterben lassen« bioökonomischer Performativität. Livingstons Dokumentation zeigt bei ihren Protagonist*innen ein Verständnis von Identität und Subjektivität, das den Drag als eine Form immaterieller Arbeit am Subjekt erscheinen lässt, die innerhalb der Logik kapitalistischer Dispositive funktioniert. Neben der dem Drag grundlegenden Ambivalenz von Subversion gegenüber Anerkennung der performativen Rollen kommt das ambivalente Begehren hinzu, Teil eines Systems werden zu wollen, das einem aus den bereits verhandelten Gründen feindlich gegenübersteht. Das Ergebnis dieser Arbeit bleibt letztlich deshalb offen.

(Immaterielle) Arbeit und (materielle) Prekarität, das zeigt Livingstons Film vielfach, schließen sich nicht aus. Sie finden sich im Verhältnis von imaginärem Ball als Ort von immaterieller Arbeit auf der einen und realweltlicher Armut wie auch materiellen Prekarität der Figuren auf der anderen Seite. Arbeit und Prekarität sind deshalb, genauso wie der seltene Erfolg einzelner Individuen, Teil eines Systems, in dem fortwährend um gesellschaftliche und oft auch ökonomische Anerkennung gekämpft wird. Zumindest im performativen Kontext der Ball-Wettbewerbe scheint die – am Ende unerreichbare – Möglichkeit zu bestehen, die zur Aufführung gebrachten, dispositiven Anforderungen einer heteronormativen und kapitalistischen Gesellschaft zu erfüllen

76 »In real life«, sagt deshalb einer der Protagonisten des Films, »you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now, the fact that you're not an executive is merely because of the social standing in life.« Auch hier zeigt sich der Glaube daran, wirklich das sein zu können, was man aufführt, wenn man nur die Chance dazu hat.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und so die Ideale des Erfolgs selber erreichen zu können. Ein erfolgreiches Subjekt zu sein, bedeutet neben der Handlung aber auch, wie die phantasmatische Vorstellung desselben auszusehen. Immer wieder beziehen sich einzelne Figuren in Paris is Burning auf das medial vermittelte Bild von Erfolg in den für die Zeit bekannten Serienformaten Dallas (USA 1978-1991) und Dynasty (USA 1981-1989): Erfolg ist für sie ebenso das Produkt einer performativen Arbeit am eigenen Körperbild. Der diegetisch beschriebene Weg zur Erfüllung dieses Ziels geht dabei mit den medialen Möglichkeiten des Films einher. Er selbst ist ein Medium des Performativen, indem er etwas zur Aufführung bringt, beweglich macht. Damit vermag er scheinbar eine Realisation der Körper- und Identitätsideale der Protagonist*innen von Paris is Burning zu ermöglichen – auch wenn es nur innerhalb der Grenzen der medialen Aufführung ist.[77]

In ihrer Auseinandersetzung mit Butlers Rezeption von Livingstons Film konstatiert Andrea Seier, dass die Performativität des dokumentarischen Films aus einem ihm innewohnenden Verhältnis von Repräsentation und Präsenz entsteht. Repräsentation ist als die Herstellung einer Präsenz des bereits Abwesenden, d.h. von extradiegetischer ›Realität‹ zu verstehen, die derart nicht mehr vorhanden ist. Seier schreibt: »Die Protagonisten von Paris is Burning sind im Film gleichermaßen abwesend, wie sie auf der Ebene der Repräsentation anwesend sind. Um sie zu repräsentieren und für ein Mainstream-Publikum sichtbar zu machen, zeigt der Film seine Figuren strikt innerhalb der Regeln des ethnografischen Codes«[78]. Der Film bringt somit nicht nur die von ihm fotografierten Objekte schlicht zur Aufführung, sorgt also nicht nur für ein Sichtbarwerden derselben entlang ihrer eigenen performativen Praktiken. Er bedient sich auch selbst performativer Prozesse, d.h. ästhetisch-narrativer Techniken und Strategien der filmischen Visualisierung sowie der Deutung der Geschehnisse. Seier konstatiert, dass sich Livingstons Werk dafür an filmethnografischen Regeln orientiert: Als ein scheinbar stummer und von außen kommender Beobachter versucht der Film seinem Publikum die ›fremde‹ Welt der Bälle durch Distanz und zugleich Nähe der Bilder zu vermitteln. Die geschickte Montage von Interview- und Dialogsequenzen, die zahlreiche Elemente der Ball-Kultur verhandeln, der Einsatz von Pop-Musik, die zur Rhythmisierung des Films beiträgt, und der Aufbau von Spannungsbögen[79] sind nur einige der Mittel, die eingesetzt werden, um dem Filmpublikum die spezielle Subkultur der Balls wie eine unbekannte Sprache näher zu bringen. Nicht nur die Figuren inszenieren sich und werden dabei beobachtet, auch der Film inszeniert seine Figuren auf verschiedenen Ebenen.

---

77 Dass es demgegenüber außerhalb des Films zu zahlreichen Verwerfungen zwischen Jennie Livingston und der Mehrheit der Protagonist*innen gekommen ist, beschreibt ein Artikel der *New York Times* aus dem Jahre 1993. Vor allem der Vorwurf, dass Livingston niemanden am finanziellen Erfolg des Films teilhaben ließ – und damit Wünsche und Träume zerstört habe –, wurde vermehrt geäußert (vgl. Green, Jesse: »Paris has burned«. In: *The New York Times*, 18.04.1993, <https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>, zuletzt aufgerufen am 24.08.2020).

78 Seier, Andrea: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien.* Berlin: Lit Verlag 2007, S. 38.

79 Der Film konstruiert beispielsweise die Geschichte um Venus Xtravaganza so, dass das Publikum erst am Ende in einer unerwarteten und emotionalen Conclusio davon erfährt, dass sie ermordet wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

An dieser Stelle soll die Untersuchung wieder zu Kurosawas Tokyo Sonata zurückkehren. Anhand der filmisch-narrativen Auseinandersetzung mit den weiteren Folgen von Ryūheis und Kurosus performativem Ziel kann nicht nur das Verhältnis von Echtheit und Performativität unter den Bedingungen kapitalistischer Dispositive des Körpers und des Subjekts vertiefend betrachtet werden. Auch zwei andere Kategorien, die für Butlers Theorie wie auch für Paris is Burning wichtig sind, werden bei Kurosawa untersuchbar, nämlich das *Reading* und das *Passing* einer performativen Handlung. Sie stellen die abschließenden Voraussetzungen für das Funktionieren oder Scheitern von Echtheit im performativen Moment dar.

4.6 *Reading* und *Passing* als Familienaufgabe (Kurosawa III)

Während er mit Ryūhei in der örtlichen Arbeitsvermittlung auf einen Termin wartet, fragt sich Kurosu plötzlich – halb an seinen Freund und halb an sich selbst gewandt –, ob seine Frau allmählich etwas von seiner Arbeitslosigkeit ahnen würde. Im Vergleich zu früher komme er mittlerweile nicht mehr so spät nach Hause. Außerdem schaue ihn seine Frau bei jeder Gelegenheit mit einem tiefblickenden Misstrauen an. Kurzentschlossen fasst er deshalb den Plan, seine Familie mit aller Deutlichkeit davon zu überzeugen, dass sich nichts geändert habe: Kurosus Idee ist es, Ryūhei zum Abendessen zu sich nach Hause einzuladen – ein Angebot, das letzterer aus Pflichtgefühl und Solidarität gegenüber seinem Freund nicht ausschlagen kann. Der Film zeigt daraufhin nicht nur, wie beide Männer auf verschiedene Weisen versuchen, das Bild ihrer angeblich (fort-)bestehenden Beschäftigung aufrecht zu erhalten. Die Familie wird als der eigentliche Ort immaterieller Arbeit gezeigt, an dem sich der performative Subjektivierungsprozess der beiden Freunde in aller Deutlichkeit vollzieht. Identitätskonzepte werden dort in der Auseinandersetzung mit anderen Subjekten produziert.

Bei Kurosus Haus angekommen, trifft Ryūhei sowohl dessen Frau als auch dessen Tochter Miki. Zu viert sitzen sie an einem edlen Designeresstisch, während hinter ihnen durch die Glasscheiben der bodentiefen Zimmerfenster der luxuriöse Sportwagen der Familie zu erkennen ist. Die Statusmerkmale von Reichtum und Wohlstand dieser Mittelstandsfamilie lassen, das zeigt der Film hiermit, noch keine Rückschlüsse auf die reale Krise des arbeitenden Subjekts zu (vgl. Abb. 5).

Ganz in seinem performativen Akt vertieft, fragt Kurosu seine Frau, wieso sie für das Abendessen mit einem Gast kein Sushi bestellt habe. Irritiert antwortet sie, dass er ihr doch vorher noch gesagt habe, dass ein gewöhnliches, schlichtes – und im Vergleich zu Sushi gleichwohl günstigeres – Abendessen völlig ausreiche. So wird es sicherlich gewesen sein, erwidert Kurosu leise, während der Kamerablick auf die angespannte Situation gerichtet ist.

In Paris is Burning berichtet Venus Xtravaganza vielfach von ihren Zukunftswünschen, die abgesehen von der Hoffnung, eine ›echte‹ Frau zu werden, ökonomischer Art sind. Sie unterscheiden sich nicht wesentlich von dem, was Kurosawas Film als Statusmerkmale der modernen Angestellten inszeniert: ein Auto, ein Haus, ein wohlhabender Ehepartner. Identitätskonzepte sind in beiden Filmen eng mit den materiellen Möglichkeiten des Subjekts verbunden. Das Individuum ist erst dann vollends das ökonomische

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abbildung 5: Tokyo Sonata (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)

und gesellschaftliche Subjekt, das es sein möchte/soll, wenn das angestrebte Ideal sich auch in den Konsumgütern manifestiert, mit denen es sich umgibt. In Livingstons und Kurosawas Filmen sind Konsumgüter für die handelnden Figuren mindestens materielle Stützen einer Identitätskonstruktion, die auf sich allein gestellt fragil und bedroht ist – und bisweilen zu einer Bedrohung des Lebens im Grundsatz reichen kann. Dieses Verhältnis offenbart sich als besonders prekär, wenn das immaterielle Identitätsideal nicht mit der materiellen Realität der Lebenswelt zusammengebracht werden kann. In Tokyo Sonata wird genau dieses beginnende Auseinanderfallen in der beschriebenen Szene unmittelbar vorausgedeutet.

Wie schon zuvor meldet sich beim Abendessen Kurosus Mobiltelefon aus dem Off des Filmbildes. Mit dem Hinweis, dass es trotz der späten Abendstunden ein sicherlich wichtiges Arbeitstelefonat sei, verlässt er den Raum. Seine Frau nutzt die Gelegenheit, um Ryūhei, den Kurosu als einen Arbeitskollegen vorgestellt hat, nach den derzeitigen Arbeits- und Lebensumständen ihres Ehemanns zu befragen. Beschämt von Kurosus Lügen sowie vom gemeinsamen Schauspiel an diesem Abend bejaht Ryūhei ihre Bitte, verstärkt auf Kurosu aufzupassen. Zurück am Esstisch berichtet Kurosu, dass es beim Telefonat um eine Kostenaufstellung ging, die Ryūhei angefertigt haben soll und die grundlegend falsch gewesen sei. Dieses Mal habe er ihn noch vor ihrem Vorgesetzten in Schutz nehmen können, aber das nächste Mal sei das nicht mehr möglich, tadelt Kurosu seinen Freund streng. Demütig wie auch gedemütigt entschuldigt sich Ryūhei, um dann das gemeinsame Essen fortzusetzen.

Interessant ist in dieser Szene, wie der Film nachfolgend die Körperhandlungen der Figuren inszeniert. Sie stehen in einem Gegensatz zum gesprochenen Inhalt: Während Ryūhei und Miki schweigend weiteressen, hört Kurosus Frau unvermittelt damit auf. Sie lässt ihre Hände mitsamt der Reisschale, die sie halten, sinken und verharrt in einer gespannten, aufmerksamen und wahrnehmenden Haltung. Daraufhin dreht sie den Kopf in Richtung ihres Mannes und blickt ihn stumm an. Was der Film so sichtbar werden lässt, sind jene Blicke, die Kurosu zuvor als Blicke des Misstrauens beschrieben hat. Sie waren für ihn der Anlass für das exaltierte Schauspiel in der Szene. Gleichzeitig zeigt der Film an dieser Stelle eine non-verbale Fortsetzung der bisherigen Kommuni-

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kation. In ihr erhalten die Figurenkörper eine visuell exponierte Stellung und Funktion. Sie sind zum einen performativ in der Absicht, ein ›Publikum‹ von der Echtheit der Aufführung zu überzeugen. Zum anderen sind sie kritisch lesend, indem sie die Performativität der anderen Körper physisch kommentieren und anzweifeln.

Kurosu hört nach seinem Tadel ebenfalls unvermittelt auf zu essen. Hat er vorher noch Ryūhei mit einem scharfen Blick adressiert, um seiner Aufführung mehr Gewicht zu verleihen, senkt er selbigen nun beschämt zu Boden. An dieser Stelle endet die Szene, indem ein letztes Mal zu sehen ist, wie sich alle wieder schweigend dem Abendessen widmen. Allein Kurosu sitzt körperlich eingefallen, stumm und unbewegt da. Die visuelle Gestaltung dieser letzten Einstellung separiert ihn deutlich von den anderen Figuren. Sie lässt ihn zu einer anwesenden Abwesenheit werden, einem Gespenst am familiären Esstisch. Damit greift der Film ein Motiv auf, das bereits zuvor kurz nach Ryūheis Entlassung etabliert wurde. Zugleich zeigt sich dadurch eine Gemeinsamkeit zwischen Kurosu und Yella in Petzolds Film. Auch sie wird visuell im Film immer wieder als von den Menschen um sie herum getrennt bzw. entrückt inszeniert. Im Handlungsgefüge mit anderen Figuren scheint Yella häufig abwesend zu sein, obwohl sie im Bild noch sichtbar zwischen ihnen existiert. Die gescheiterte Übertreibung von Kurosus körperlich-narrativer Performanz führt am Ende dazu, dass er zu einer vergleichbaren Figur wird. Er ist ein kapitalistisches Gespenst geworden, das seine im/materielle Produktivität verloren hat. Trotz seiner physischen Anwesenheit ist er für sein Umfeld bereits abwesend.[80]

Für Butler gibt es zwei Formen des performativen *Passings*: entweder die Wirkung der performativen Aufführung gelingt für den konkreten Moment, der jedoch nie von Dauer ist, oder sie scheitert unmittelbar.[81] Die oben beschriebene Szene verdeutlicht dabei, dass das *Passing* einer Subjektperformance ein dichotomer Prozess ist. Er findet zwischen Kurosu auf der einen und seiner Frau auf der anderen Seite statt. Von beiden wird der performative Akt bewertet und als gescheitert wahrgenommen bzw. gelesen. Das drückt sich sichtbar an ihren körperlichen Reaktionen aus. Während die Fragen von Kurosus Frau an Ryūhei angedeutet haben, dass die performative Aufführung der beiden nicht unhinterfragt bleibt, stellt der Film in der beschriebenen Einstellung das Scheitern des performtiven Projektes deutlich aus. Er lässt es physisch werden. Das Verstummen und Verharren von Kurosus Körper, sein zwischenmenschliches ›Gespenst-Werden‹ erscheinen als Folgen einer missglückten Körper- und Identitätsperformanz, die von Beginn an nicht funktionieren konnte. Den Anforderungen des Körper- und Subjektdispositivs im gegenwärtigen Kapitalismus ist sie nicht gerecht geworden, da dieselben bereits illusorische Ziele darstellen. Eben das ist Butlers kanonische These zur Geschlechter- und Identitätsperformanz: Das (geschlechtliche) Ideal, dem nachgeeifert bzw. das subversiv unterlaufen wird, stellt immer schon eine bloße Konstruktion

80 Der Film konturiert mit dieser Szene einen narrativen sowie visuellen Gegensatz zu einer vorhergehenden Szene, in der Ryūhei mit seiner Familie zu Abend gegessen hat. Gegenüber Kurosu wird er dort aber noch als ein klassischer Patriarch inszeniert. So bestimmt er den Zeitpunkt, wann das Abendessen beginnt, indem er als erster isst. Mit dem Abendessen bei Kurosu zeigt der Film einen Transformationsprozess der Figuren, der sie innerhalb des familiären Machtnetzes neu positioniert und ihre bisherigen Familienrollen reartikuliert.

81 Vgl. Butler, *Bodies that Matter*, S. 130.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dar, die auf permanente Wiederholung und Aufführung angewiesen ist, um sich zu naturalisieren und nicht vollends zu scheitern.[82]

Die illusorischen Ziele des Kapitalismus zeigen sich wiederum im unerreichbaren Ideal eines flexiblen, unternehmerischen Selbst, das im Modus von im/materieller und bioökonomischer Arbeit ohne Rücksicht auf Verluste an seine Grenzen geht. Was der Film zugleich beschreibt, ist neben den unerreichbaren Zielen, die das kapitalistische System entlang seiner Dispositive einfordert, die Funktionsweise eines filmisch-performativen *Passings*. Das aktiv handelnde Subjekt wird von mehreren Adressaten seiner Handlungen beurteilt, innerhalb wie auch außerhalb der Filmdiegese. Nicht nur die narrativen Handlungsfiguren, sondern eben auch das filmische Medium im Moment seiner Inszenierung sowie das Filmpublikum partizipieren an einem *Reading*-, d.h. an einem Bewertungsprozess, der die Voraussetzung für das vorläufige Gelingen oder Scheitern eines performativen *Passings* ist.

Das Ziel der Drag-Performances in Paris is Burning ist eine Echtheit, die zu einer sozialen Wirklichkeit werden soll. Ob eine Perfomance in den Ball-Wettbewerben aber erfolgreich ist, hängt vom *Reading* ab, das andere Subjekte vornehmen: »Significantly, this is a performance that works, that effects realness, to the extent that it *cannot* be read.«[83] Erfolgreich ist also, was nicht mehr zu lesen ist, nicht mehr als performative Aufführung erscheint. »For ›reading‹ means taking someone down, exposing what fails to work at the level of appearance, insulting or deriding someone.«[84] Das *Reading* ist eine Technik, die die Künstlichkeit eines performativen Aktes im Versuch der Zusammenführung von körperlicher Aufführung und subjektivem Ideal herausstellen soll. Ein geglückter performativer Moment kann demnach kein kritisches *Reading* nach sich ziehen, da in ihm Erscheinung und Bedeutung, Form und Inhalt ineinander fallen. Deshalb bedeutet für Butler ein erfolgreiches *Passing* die Unmöglichkeit eines *Readings*, »[which] means that the artifice works, the approximation of realness appears to be achieved, the body performing and the ideal performed appear indistinguishable.«[85] Um einen derartigen Aushandlungsprozess zwischen *Reading* und *Passing* geht es nicht nur bei den Bällen, sondern auch in Tokyo Sonata. Alle Figuren in den Filmen dieses Kapitels scheitern gemeinsam an den unerreichbaren Idealen einer kapitalistischen Gesellschaft. Ihr Leitsatz der Profitmaximierung ist sowohl im Ökonomischen wie auch im Sozialen wirksam. Im Falle von Kurosawas Film erfolgt sein Realisierungsversuch mit den Mitteln der Lüge. Während Ryūhei und Kurosu im Bereich der Lohnarbeit bereits zu realen Opfern des Kapitalismus geworden sind, versuchen sie zumindest in Hinblick auf ihr Identitätskonzept den falschen Glauben an eine Erfüllung der kapitalistischen Ideale gegenüber ihren Familien in eine soziale Wirklichkeit zu übersetzen.

---

82 Sie schreibt zum heterosexuellen Geschlechts- und Identitätsideal weiter: »That it must repeat this imitation, that it sets up pathologizing practices and normalizing sciences in order to produce and consecrate its own claim on originality and propriety, suggests that heterosexual performativity is beset by an anxiety that it can never fully overcome, that its effort to become its own idealizations can never be finally or fully achieved, and that it is consistently haunted by that domain of sexual possibility that must be excluded for heterosexualized gender to produce itself.« (Ebd., S. 125)

83 Ebd., S. 129; Herv. i. O.

84 Ebd.

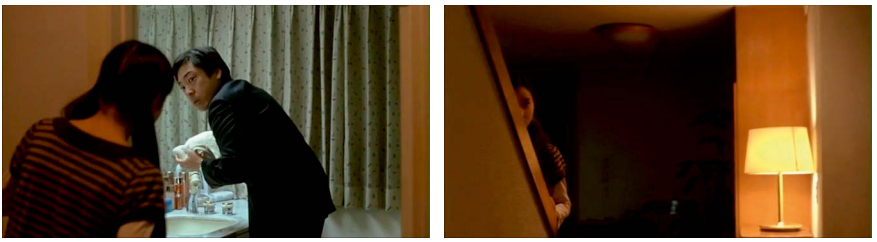
85 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Da das jedoch ebenfalls nicht funktioniert bzw. funktionieren kann, scheitern sie auch daran. Damit gleichen sie jenen Ball-Teilnehmer*innen in PARIS IS BURNING wie Venus Xtravaganza, die hoffen, durch die glaubwürdige Performance einer Rolle in derselben anerkannt zu werden und so am Ende wirklich zu dieser zu werden.

Im Anschluss an das Abendessen bei Kurosu ist Ryūhei im Badezimmer des Hauses. Dort wäscht er sich sichtlich erleichtert sein Gesicht – ein Bild, das im Kontext des Vorhergehenden nicht zufällig an das Motiv einer Reinwaschung erinnert. Miki kommt vom Gang her zu ihm, um ihm ein Handtuch zu reichen. Beim Hinausgehen aus dem Bad bleibt sie für einen kurzen Moment stehen, dreht sich zu Ryūhei um und sagt: »It's tough for you, too, isn't it?« Erschrocken schaut dieser das Mädchen an, das schnell von ihm wegläuft. Ungläubig folgt er ihr aus dem Bad. Im Türrahmen stehend, schwenkt die Kamera von ihm zum Treppenaufgang des Flurs, wo das Mädchen noch schemenhaft zu erkennen ist, während es Ryūhei mit einem festen Blick adressiert. Dann verlässt es das Bild und die Kamera kehrt zu Ryūhei zurück. Dieser bleibt schweigend zurück (vgl. Abb. 6-7).

Abbildung 6-7: TOKYO SONATA (JP 2008, Kurosawa Kiyoshi)



In den wenigen Einstellungen dieser Szene zeigt Kurosawas Film erneut das Scheitern eines performativen Körpers und seiner Subjektkonstruktion auf. Obwohl Ryūhei und Kurosu beständig bemüht sind, die Künstlichkeit ihrer Identitätsperformance in eine Wirklichkeit derselben zu überführen, sind es nicht allein die Reaktionen der erwachsenen Mitmenschen um sie herum, die das Scheitern des Projekts zum Ausdruck bringen. Mit Miki ist es ein Kind, das das performative Spiel durchschaut und durch seine vage Frage sogar öffentlich benennt.

Auch in anderen Momenten des Films sind es Kinder, die die Rollen und Subjektivierungsprozesse der Erwachsenen, damit die performativen Anforderungen eines kapitalistischen Subjekt- und Körperdispositivs in Kurosawas Film direkt infrage stellen. Zunächst nichtsahnend vom Jobverlust seines Vaters entwendet Ryūheis jüngster Sohn Kenji heimlich das Geld für das monatliche Schulessen, um damit Klavierstunden zu bezahlen. Nachdem seine Eltern durch einen Brief seiner Klavierlehrerin, in dem sie auf einen Wechsel an eine Musikschule drängt, darauf aufmerksam wurden, kommt es zur Konfrontation zwischen Vater und Sohn. In ihrem Streit verhandelt der Film geschickt Fragen von Wahrheit, Lüge und Betrug innerhalb der familiären Konstellation. Sie kulminieren darin, dass Kenji seinen Vater als den wahren Lügner in der Familie bezeichnet – ein Vorwurf, der in seinem Bezug bewusst offengehalten ist. Wie beim Zu-

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sammentreffen mit Miki ist Ryūhei sichtlich schockiert über die Aussage seines Sohns, die er nicht eindeutig zuordnen kann. Auch für das Publikum des Films ist an dieser Stelle unklar, wie viel Kenji eigentlich weiß. Die Ambivalenz des Wissens geht grundlegend mit dem *Passing* und *Reading* von Ryūheis Performance einher. Seine Reaktion ist ein körperlicher Gewaltakt, der das *Reading* beendet: Nachdem er Kenji zunächst geschlagen hat, stürzt dieser eine Treppe im Elternhaus hinunter.

An einer späteren Stelle des Films erfährt die Zuschauer*in, dass Kurosu aufgrund seines gescheiterten *Passings* seine Frau und sich selbst getötet hat.[86] Tochter Miki bleibt als einzige Überlebende zurück. Am Tag der Beerdigung trifft sie vor dem Haus ihrer Eltern auf Ryūhei. Erneut sind es stumme Blicke, die sie auf ihn richtet und die der Film sichtbar macht. Sie berichten von den tatsächlichen Gründen für den Selbstmord der Eltern, der den anderen Erwachsenen im Film nicht bewusst ist. In Kurosawas Film befinden sich nicht nur die arbeitslosen ›Superarbeiter‹ in einer prekären, das Leben bedrohenden Situation. Auch die Leser*innen ihrer performativen Aufführungen werden im Moment eines negativen *Readings* ihrer ›Echtheit‹ von einer Auslöschung bedroht, die zuweilen physisch ist. Darin zeigt sich die umbarmherzige Macht eines Systems, das keine Abweichungen erlaubt.

Über den Tod von Venus Xtravaganza in Paris is Burning schreibt Butler, dass die Hegemonie trotz Venus' *Passings* in den Bereichen von Gender, Sexualität und Ethnie die finale Macht besitzt, »to *re*naturalize Venus's body and cross out that prior crossing, an erasure that is her death.«[87] Während die Hegemonie in Butlers Beispiel dasjenige ist, was die Privilegien einer geschlechtlichen und ethnischen Norm immer wieder von neuem in Körper einschreibt und entsprechend Devianzen auslöscht, wird in Tokyo Sonata der flexible Kapitalismus als ein Machtsystem konstruiert, das wiederum die ökonomisch-neoliberalen Anforderungen an Körper und Subjekte als grundsätzliche Lebensbedingungen in diese einzuschreiben vermag – auch wenn ein Scheitern den Tod bedeuten kann. Die moderne Ökonomie besitzt im Film das Potenzial, jede Form von Scheitern-als-Überschreitung auszulöschen. Die Anforderungen des Kapitalismus an das Subjekt werden von ihm zu internalisierten Zielen gemacht. Im Falle von Kurosu führt es dazu, dass nicht von außen, sondern er selbst sein eigenes Leben als ein gescheitertes Leben auslöscht. Im Falle von Yella offenbart sich das Leben der neoliberalen Hauptfigur sogar von Anfang an als eine bereits ausgelöschte Existenz.[88]

---

86 Der Film verweist mit dieser Konstellation auf ein, vor allem in der japanischen Kultur, äußerst bekanntes Motiv zahlreicher dramatischer Erzählungen, nämlich den sogenannten ›Doppelselbstmord aus Liebe‹ (*shinjû* im Japanischen). Zurückgehend auf ein Puppenspiel (*Bunraku*)-Stück von Chikamatsu Monzaemon aus dem frühen 18. Jahrhundert, erhielt das Motiv insbesondere im Film große Bekanntheit durch Shinoda Masahiros Avantgarde-Verfilmung von Chikamatsus Stück mit dem Namen Shinju: Ten no Amijima (JP 1969). Relativ schnell wird Ryūhei in Kurosawas Film jedoch darüber aufgeklärt, dass sein Freund Kurosu seine Frau zum gemeinsamen Selbstmord gezwungen hat – und sich somit das scheinbare Motiv des Doppelselbstmords aus Liebe doch nicht erfüllt.

87 Butler, *Bodies that Matter*, S. 133; Herv. i. O.

88 Es sei darauf hingewiesen, dass Yella als ein neugeborener, flexibler Geist des Kapitals selbst auch einen anderen Menschen zum Selbstmord treibt, nämlich den Besitzer jener Mittelstandsfirma, die in der beschriebenen Verhandlungssequenz um die Beteiligung von Philipps Risikokapitalgesellschaft ringt.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beide Filme, YELLA und TOKYO SONATA, postulieren eine grundsätzliche Unerfüllbarkeit der Anforderungen moderner Ökonomie in Hinblick auf die Körper- und Subjektkonstruktionen des idealen *hominus oeconomicus*. Die Arbeit an ihnen findet im Privaten sowie im Öffentlichen, im Umgang mit Fremden wie auch mit Familienmitgliedern statt. Sie betrifft unmittelbar den Körper, von dem eine stetige performative Choreografie bzw. Ausfüllung verlangen wird, um das Ziel des idealen, neoliberalen Subjekts zu erreichen. Doch dabei, so die Filme in ihren narrativen Visualisierungen, können am Ende nur Verluste entstehen. Sie offenbaren sich in YELLA und TOKYO SONATA im Scheitern der körperlichen Subjekte des Kapitalismus, die so die unerreichbare Fantastik seiner Ziele zum Ausdruck bringen.

4.7 Das erschöpfte Subjekt: Vom vorläufigen Ende der Körper in der Bioökonomie

Die Erschöpfung des arbeitenden Menschen stellt im späten 19. Jahrhundert eine der wesentlichen, wissenschaftlichen Entdeckung des Jahrhunderts dar. In ihr werden die Fragen, Herausforderungen und Problematiken der industriellen Gesellschaft, damit die ökonomischen Funktionsweisen des globalen Westens mit scheinbar neuen medizinischen Phänomenen verbunden, die auf die Prozesse der industrialisierten Arbeitswelt zurückgeführt werden. Erschöpfung bzw. Ermüdung gilt im zeitgenössischen Diskurs als ein medizinisches Krankheitsbild, das repräsentativ für die Veränderungen des Kapitalismus ist. Die Vorstellung einer ökonomischen Hervorbringung der körperlichen Erschöpfung unterscheidet sie elementar von vorhergehenden Beispielen derselben. Erst in dieser Differenzierung der Ursachen, so Anson Rabinbach, konnte es als ein medizinischer Befund mit weitreichenden Folgen, eben als eine »endemic disorder of industrial society«[89] für einen machtvollen Diskurs über die Arbeit produktiv gemacht werden.

Dem erschöpften Körper stand parallel das Ideal eines Körpers ohne bzw. mit lediglich minimaler Erschöpfung gegenüber. Er vermochte es, maximale Produktivität bei geringer Ermüdung zu erreichen. Nicht nur für die industrielle Bourgeoisie, sondern auch für die Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert stellte dieser potenzielle Zustand den größtmöglichen Fortschritt und Gewinn von modernen Gesellschaften dar.[90] Dem ging notwendigerweise die Idee eines arbeitenden und mit seiner Arbeit verbundenen Körpers voraus: Er war Teil einer industriellen ›Arbeitsmaschine‹, die seine biologische

89 Rabinbach, Anson: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity.* New York: Basic Books 1990, S. 2. Die heutigen Varianten der Erschöpfung, die bekannt sind unter den Schlagworten des Burn-outs sowie der Depression, nimmt wiederum Alain Ehrenberg in einer viel beachteten Studie in den Blick (vgl. Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft.* Frankfurt a.M./New York: Campus 2004).

90 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie auch präkybernetische Existenz[91] betraf. Erst ein derart verstandener Körper konnte einen Zustand der Erschöpfung für den zeitgenössischen Diskurs erlangen.[92]

Im Auge der Arbeitsdiskurse des 19. Jahrhunderts erzeugt der arbeitende Körper nicht allein Waren und/oder Dienstleistungen, was Arbeit als den Effekt der Produktion bedeutet. Bereits vor der Produktion beherbergt der Mensch eine Kraft in sich, die als *Arbeitskraft* Gegenstand des Diskurses war. Eben diese Arbeitskraft ist es, die nicht nur von der industriellen Ermüdung und Erschöpfung befallen sein kann, sondern auch zum Zugriffsfeld diverser kapitalistischer Dispositive wird. An dieser Schwelle des Körpers zwischen Produktivität und Ermüdung setzen die Filme des Kapitels an und bringen eine Sichtbarkeit hervor, die neu ist: Als performative Körpersubjekte im flexiblen Kapitalismus besitzen sowohl Ryūhei in Tokyo Sonata als auch Yella in Petzolds Film fortwährend arbeitende Körper, mithin Arbeitskraft, die zu Objekten der kapitalistischen Dispositive um sie herum werden.[93] Am Ende der jeweiligen Filmhandlung sind diese jedoch von Ermüdung und Erschöpfung ergriffen, ein Zustand, der für sie in dem Sinne final zu sein scheint, dass sie die an sie jeweils herangetragenen Anforderungen nicht mehr erfüllen können. Yella verlässt die ›New Economy‹ des Risikokapitals, indem ihr Unfalltod für real erklärt wird. Ryūhei wiederum gibt sein performatives Projekt des Superarbeiters auf und offenbart seiner Umwelt sein vermeintliches Scheitern. Im ersten Fall bedeutet die Erschöpfung des arbeitenden Körpers folglich sein finales Ende, im zweiten Fall führt sie zu einer Neupositionierung des Subjektes im gesellschaftlich-ökonomischen Kontext der Familie.

»The laboring body«, so Rabinbach, »was […] interpreted as the site of conversion, or exchange, between nature and society – the medium through which the forces of nature are transformed into the forces that propel society.«[94] Was beide Filme dem weiter folgend also verhandeln, ist ein Wandel der Kräfte des arbeitenden Körpers. Er wird an den konkreten Figurenkörpern in den Filmen ablesbar, genauso wie er sich in diese einschreibt. In immer wieder neuen Situationen müssen sie performativ werden und sich positionieren, ohne aber zu einem tatsächlichen Ziel zu gelangen. Dabei bewegen sie sich in einem sozialen wie auch dispositiven Netz mit anderen Körpern, denen ebenfalls Produktivität und Erschöpfung körperlich eingeschrieben ist. Kurosu in Tokyo Sonata ist nur ein Beispiel, das in diesem Kapitel untersucht wurde.

Die Besonderheit des arbeitenden Körpers in den Filmen dieses Kapitels liegt zum einen darin, dass sie allgemeine Natur in eine soziale Kraft verwandeln. Zum anderen

91 Siehe in Abgrenzung dazu den kybernetischen Körper des Menschen als einer tatsächlichen Verschaltung von Biologie und Technologie wie ihn Sven Stollfuß anhand fernsehserieller Formatbeispiele genauer untersucht hat: Stollfuß, Sven: *Cyborg-TV. Genetik und Kybernetik in Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer VS 2017.

92 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, S. 35.

93 Stefanie Graefe konstatiert, dass im heutigen Kapitalismus die Erschöpfung wie auch Flexibilisierung von Subjekten eng aneinandergekoppelt sind. Daraus folgt für sie die Notwendigkeit, »das ›flexible Selbst‹, also die Vermarktlichung von Subjektivität, als ein gegenwärtig hegemoniales Subjekt-Dispositiv zu verstehen – und die Erschöpfung als einen seiner Effekte.« (Graefe, Stefanie: »Formatierte Gefühle – erschöpfte Subjekte«. In: Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Nachrichten aus den Innenwelten des Kapitalismus. Zur Transformation moderner Subjektivität.* Wiesbaden: VS Verlag 2011, S. 139–154, hier S. 146)

94 Rabinbach, *The Human Motor*, S. 2–3.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geben sie den Ideen, den Phantasmen und Forderungen neoliberaler und damit bioökonomischer Subjektivität eine Ausdrucksform, indem sie die immaterielle Arbeit an der eigenen Subjektidentität im Kapitalismus körperlich sichtbar machen. Es handelt sich um ein Wechselspiel, das stets an der Grenze von Produktivität und Erschöpfung, Erfolg und Verlust operiert. In den Filmen werden von den Hauptfiguren unter anderem fortwährend körperliche Reaktionen und Verhaltensweisen einstudiert, die als existenzielle Erfolgsbedingungen im kapitalistischen Dispositivnetz erscheinen. Sie beruhen auf den gesellschaftlich-abstrakten Idealvorstellungen eines (bio-)ökonomischen und (finanz-)kapitalistischen Menschen. Der performative Körper versucht die vermeintlich konkrete Natur des modernen Kapitalismus in die Abstraktion des Sozialen zu überführen, daraus ein ›Projekt‹ zu machen und sich selbst als ein unternehmerisches Selbst zu inszenieren. Genauso soll aber, das zeigen Kurosawas und Petzolds Filme ebenso, die Abstraktion desselben wieder zurück in die Konkretheit eines materiellen Körpers übersetzt werden, das Ideal des kapitalistischen Subjekts zu einer Realität desselben werden. Dass das jedoch ein nicht zu erreichendes Ziel ist, drückt die letztendliche Erschöpfung der Hauptfiguren in den Filmen aus.

Die Untersuchungen der filmischen Körper- und Subjektkonstruktionen in diesem Kapitel zeigten auf, wie die Arbeit von neoliberalen Körpern an ihren Subjektidentitäten von einer ihnen vorausgehenden, gleichzeitig aber auch vorausgesetzten Idealvorstellung derselben abhängig ist. Diese Abhängigkeit von multiplen und divergierenden Anforderungs- und Vorstellungsbildern führt dazu, nicht nur in den Filmen, dass Subjektivität »als sich wandelnde Identität und als Einheit in der Vielfalt aufgefaßt«[95] werden muss. Die Tendenz einer Fragmentierung von Identität und Subjektivität wird durch den Neoliberalismus mitsamt seiner Ethik der Flexibilität um ein Vielfaches verstärkt. Hiermit ringen vor allem die Figuren in Kurosawas Film immer wieder. Zwischen öffentlich und privat, Job und Familie offenbaren Ryūhei und Kurosu verschiedene Identitätskonzepte, die sie zur Aufführung bringen. Erst dadurch, dass das Ideal einer Subjektivität rekursiv ist, kann es das kapitalistische Individuum der Moderne dazu verleiten, immer wieder von neuem zu beginnen. Sein Ziel ist eine ökonomische Idealsubjektivität, die im Geiste der neoliberalen Flexibilität alle Lebensbereiche tangiert. Formen materieller wie auch immaterieller Arbeit außerhalb der Sphäre klassischer Lohnarbeit werden zu grundlegend neuen Feldern, die es zu nutzen gilt, um das Ideal zu erreichen. Am Ende wird und kann es jedoch nie erreicht werden.

Hierin liegt die Produktivität der Analyse von Tokyo Sonata unter Berücksichtigung von Judith Butlers Ausführungen zur Subjektkonstruktion in Paris is Burning. Produktionshistorisch mehrere Jahrzehnte auseinander sowie kulturell unterschiedlich codiert, beschäftigt sich Kurosawas Film damit, wie sich das geforderte Subjektideal im modernen (Finanz-)Kapitalismus nicht nur globalisiert, sondern auch immaterialisiert hat. Im Übergang von Livingstons zu Kurosawas Film ist außerdem eine Verschiebung der performativen Aufführung von Konsumkultur und Ökonomie zu beobachten. Vom geschützten, mithin sehr privaten Kontext der Ballwettbewerbe hat sie sich zu einem

95 Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne.* Tübingen: Francke 2017, S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

öffentlichen Prozess verschoben, der von jedem Subjekt im individuellen Alltag vollzogen wird. Kurosawas als auch Petzolds Film beziehen sich in ihrer filmischen Verhandlung dieser Veränderungen jeweils auf ein dokumentarisches Wissen, das die Tragweite heutiger kapitalistischer Körper- und Subjektdispositive herausstellt. Das wird unter anderem in der Verknüpfung von YELLA mit Harun Farockis NICHT OHNE RISIKO ersichtlich.

An diesem nur vorläufigen Ende lässt sich festhalten, dass es eine Paradoxie in der Produktion der kapitalistischen Vorstellung von ›idealen‹ Körpern und Subjekten gibt, denen sich die Filme widmen. Sie liegt darin, dass die Idealvorstellungen im Moment ihrer Herstellung zugleich schon als gegeben vorausgesetzt werden. In dieser Unerreichbarkeit erscheinen sie kongruent mit den systemischen Bedingungen der neoliberalen Welt zu sein, durch die sie selbst hervorgebracht werden und deren Bedingung sie wiederum darstellen: Der Neoliberalismus der Gegenwart, so konstatieren Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, muss als ein Projekt betrachtet werden, das eine spezifische Form sozialer Realität zu konstruieren sucht, die es für sein Funktionieren bereits voraussetzt.[96]

Über die Erschöpfung des arbeitenden Körpers im zeitgenössischen Diskurs des 19. Jahrhunderts schreibt Rabinbach, dass sie als eine der größten Gefahren für den Fortschritt der Zeit, nämlich der Zeit des Kapitals, angesehen wurde.[97] Körper, die nicht arbeiten konnten, konnten auch nicht zu einer Gewinn- und Profitmaximierung beitragen. Der erschöpfte Körper stellte somit im Auge des Industriekapitals – und heute sicherlich auch des Finanzkapitals – einen antikapitalistischen Körper dar. Seine Unverfügbarkeit für das Kapital lässt sich aber nicht nur negativ lesen. Im Umkehrschluss bezeugt jeder erschöpfte Körper die Möglichkeit der Subversion kapitalistischer Anforderungen. Er kann sich einem System entgegenstellen, das die bedingungslose Maximierung arbeitender Körper propagiert und erfordert. Unproduktivität-als-Unverfügbarkeit wird daher als ein Moment des Widerstands systemrelevant, der für sich individuelle ›Freiheit‹ beansprucht, welche eigentlich als ein wesentliches Ziel des kapitalistischen und neoliberalen Systems gilt. Freiheit bedeutet für den neoliberalen Kapitalismus jedoch nicht allgemeine, autonome Unabhängigkeit von Körpern und Subjekten. Vielmehr zielt er auf eine nur scheinbare Wahlfreiheit von Individuen, die dazu dient, den Nutzen ihrer Investitionen auch außerhalb von klassischen Produktionsstätten für den Kapitalismus zu maximieren.[98] Eben aus diesem Grund birgt für Monica Greco die Freiheit gleichzeitig immer auch die Möglichkeit zum Dissens,[99] dem

96 Vgl. Bröckling/Krasmann/Lemke, »Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbstechnologien«, S. 9. Krempl wiederum sieht dieselbe Paradoxie auch für den Bereich der Arbeit am Werk, wenn sie schreibt: »[P]otentiell und aktual produziert Arbeit erst bestimmte Eigenschaften, die sie als ihre Voraussetzung benötigt. Umgekehrt produziert sie die Voraussetzungen, die ihren Vollzug nötig machen, selbst, sie perpetuiert und bedingt sich selbst.« (Krempl, *Paradoxien der Arbeit*, S. 17)

97 Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, S. 19.

98 Vgl. Hansen, »Das Ideal des Neuen Menschen im Kapitalismus«, S. 87. Dass dies nicht nur den Bereich des Ökonomischen betrifft, sollte mittlerweile deutlich geworden sein.

99 Vgl. Greco, Monica: »Homo Vacuus. Aleyithymie und das neoliberale Gebot des Selbstseins«. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 265–285, hier S. 265.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

potenziellen Ungehorsam gegenüber den Anforderungen des ökonomischen als auch ökonomisierten Lebens. Das meint wiederum Unverfügbarkeit-als-Unproduktivität.

Der ermüdete Körper kann als ein freier, nicht gescheiteter Körper gelesen werden, der in seiner physischen wie auch psychischen Produktivitätsverweigerung subversiv ist. Wenn beide in diesem Kapitel untersuchten Spielfilme damit enden, dass ihre Hauptfiguren die an sie herangetragenen Anforderungen unbewusst wie auch bewusst nicht erfüllen, dann wird ihr vermeintliches Scheitern, ihre körperliche Erschöpfung im kapitalistischen Sinne – und beide Filme zeigen erschöpfte Figuren in aller Deutlichkeit – zu einem Moment von individueller Freiheit. Die erschöpften Körper von Ryūhei und Yella markieren deutliche Grenzen in Hinblick auf die Zugriffsmöglichkeiten der Körper- und Subjekt-Dispositive.

Bereits im frühen Diskurs zur industriellen Erschöpfung stellt Rabinbach ein Sprechen über die subversiven Möglichkeiten erschöpfter Körper fest. Er schreibt, dass obwohl »literature often did not explicity deal with labor, it considered fatigue as the chief sign of the body's refusal to bend to the disciplines of modern industrial society.«[100] Eine das System mitsamt seinen Anforderungen unterlaufende, sich ihm widersetzende Freiheit bedeutet für die Körper und Subjekte in den Netzen kapitalistischer Dispositive durch ihr ›Erschöpft-Sein‹ Passivität als einen aktiven Prozess zu verstehen. Er liegt in der bewussten Verweigerung der im/materiellen Arbeit am bioökonomischen sowie neoliberalen Subjektideal. Gerade dadurch können neue Kräfte freigesetzt werden, die eine Neuformulierung, wenn nicht gar Rebellion im Alltäglichen gegenüber den (An-)Forderungen neoliberaler Bioökonomie bedeutet.

In Tokyo Sonata wird die Entscheidung von Ryūhei und seiner Frau, ihrem Sohn Kenji die Teilnahme an der Aufnahmeprüfung für ein örtliches Musikkonservatorium zu erlauben, am Ende als ein ebensolcher Prozess lesbar. Darin liegt ein deutliches Schlussbild des Films, das nicht nur als narrative Conclusio zu verstehen ist, sondern sich auch visuell offenbart, wenn alle Anwesenden schweigend und gebannt dem Spiel Kenjis am Klavier zuhören. In diesem kurzen Moment scheint die neoliberale Bio- und Marktökonomie zugunsten eines künstlerischen Gegenmodells aufgehoben zu sein: Nicht mehr die im/materielle Bewirtschaftung des Lebens im Dienst des Kapitals steht im Vordergrund. Vielmehr geht es um das sich selbst verwirklichende, künstlerische Individuum, dessen Handeln jenseits einer ökonomisch-kapitalistischen Wertmessung und Produktivität liegt. Während Yella die Schrecken moderner Körper- und Subjektdispositive durch den Rückbezug auf einen Todestraum der Hauptfigur zu entkräften versucht, wird in Tokyo Sonata der Kunst die Fähigkeit zugeschrieben, dem Anforderungsregime des heutigen Kapitalismus entgegenwirken zu können. Ob das letztendlich und anhaltend funktionieren kann, lässt der Film ein weiteres Mal offen. Schweigend verlassen Kenji und seine Eltern nach dem Vorspiel unter den Blicken der Anwesenden die Schulaula. Mit ihrem Abgang entlässt der Film sein Publikum in ein ebenso offenes Ende, in dem die Aussicht auf die ermüdeten Körper der Familie Sasaki die Möglichkeit für Alternativen vorauszudeuten scheint.

100 Rabinbach, *The Human Motor*, S. 38.

https://doi.org/10.14361/9783839454893-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY