

Geld bewegt Bild.

IL-TSCHUNG LIM

Studien zur visuellen Repräsentation eines modernen Versprechens

I.

Unsichtbare Finanzströme und Geldflüsse stossen uns an die Grenzen der Vorstellung dessen, was wir unter der Ökonomie moderner Gesellschaften verstehen. Es bedarf visueller Strategien, die sichtbar machen, was sich der gegenständlichen Evidenz entzieht. Das Wissen von der Medialität des Geldsymbols und seinen im sozialen Gebrauch changierenden Zuständen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist untrennbar mit der formativen Kraft visueller Sinnproduktion verbunden; entsprechend ist die Herstellung von Sichtbarkeit wirtschaftsbezogener Vorgänge, Operationen und Praktiken als ein Funktionserfordernis der modernen Ökonomie zu begreifen. Damit sind Fragen der Darstellbarkeit aufgeworfen, die dem Defizit an Anschaulichkeit begegnen und in ein verstehbares visuelles Repertoire übersetzen können.

Die Intransparenz der Ökonomie hat in der Artikulation eines immateriellen Buch- und Monitorgeldes, das sich nur noch im Flimmern und Flackern der Charts auf den Bildschirmen darstellt und als ein unendlicher körperloser Datenstrom vorbeizieht, ihre bislang radikalste Entwicklungsstufe erreicht. Finanzinstrumente und Spekulationspraktiken wie Futures, Derivate und Termingeschäfte oder Buchhaltungspraktiken wie die «Mark-to-market»-Buchführung, sind letztlich aber nur der besonders drastische Ausdruck einer ökonomischen Entwicklungsstufe, die auf eine monetäre Vorgeschichte verweist und die letztlich bis zur Emission und dem sozialen Gebrauch von Papiergeld zurückreicht.

Bereits die Banknote leitet den «take-off» einer ökonomischen Entwicklung ein, die den Bruch mit dem Produktionsparadigma und die schrittweise Substitution durch ein Paradigma der Selbstreferenzialität und Anschlussfähigkeit besiegelt. Es sind nicht mehr äussere Referenzen (Arbeit, Waren, Güter, Boden), sondern die reine Selbstbezüglichkeit aufeinander verweisender Geldzeichen, in denen ökonomische Operationen ihren Halt finden müssen. [1] Und genau dieser Mangel, diese fehlende ausserkommunikative Verankerung des Geldsymbols, macht die Reflexion eines visuellen Repertoires, das die Intelligibilität der Ökonomie gewährleistet, dringlich.

Dass dem Prozess einer stetigen Entmaterialisierung des Geldes, angefangen beim Papiergeld, das seinen repräsentationalen Halt zunächst noch in der Deckung und Wertgarantie durch Edelmetall (Gold, Silber) oder Grundbesitz findet, bis hin zu den vollends entreferenzierten Geldströmen in der gegenwärtigen globalen Finanzökonomie, ein entsprechender Fiktionalisierungsprozess des Geldzeichens korrespondiert, ist für die Frage nach den spezifischen Modi seiner visuellen Darstellung weitaus komplexer, als es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Weil Geld fiktiv ist (obgleich man soziologisch ergänzen muss, dass es sich um eine durchschaute Fiktion handelt), sind seine Darstellungsverfahren auch nicht mehr an eine substanzialistische Referenzfunktion wie in der Tradition des fotografischen Realismus gebunden. Dem reichhaltigen Bildrepertoire, das im Fall eines produktionsbezogenen Paradigmas noch zu Verfügung stand – man denke nur an das filmgeschichtlich stilbildende Beispiel der Lumière-Brüder, die Arbeiter beim Verlassen der Fabrik aufnehmen – stehen die sachbedingte Fiktionalisierung des Geldsymbols und seine bilderlosen Zirkulationsströme gegenüber. Fotorealistische Verfahren stossen hier an eine Grenze, weil ein Bild oder eine dokumentarische Filmaufnahme über eine Bank oder das Parkett einer Präsenzbörse praktisch nichts über die Operativität des Geldverkehrs verrät. [2]

An die Stelle einer naturalistischen Abbildperspektive drängen dann solche bildästhetischen Verfahren in den Vordergrund, die nicht mehr von der Behauptung einer phänomenologischen Unmittelbarkeit und Spontangewissheit der sichtbaren Welt ausgehen, sondern die auf ästhetische Konzepte und visuelle Übersetzungsleistungen wie z.B. die Metapher, die Metonymie, die Trope oder die Allegorie fokussieren. Es gilt: Je energischer die visuellen Darstellungsverfahren die gleichzeitige Existenz und das Oszillieren zwischen Zuständen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit, zwischen der Personifikation und der Abstraktion von Geld zum Thema machen, desto überzeugender und plausibler sind ihre Repräsentationsweisen. [3]

Die Suspendierung von Konzepten in der Tradition des klassischen Realismus als Medien der ökonomischen Wissensgenerierung zielt damit also keineswegs auf die Verabschiedung einer epistemologischen Funktion. Die hier versammelten Beiträge des Themenheftes eint vielmehr die Annahme, dass sich die epistemologische Wertschöpfung ökonomischen Wissens besonders plausibel in den unterschiedlichen Modi des filmischen Bewegtbildes (Film, Fernsehen, Internet) realisieren lässt. Die Behauptung eines kognitiven Mehrwerts in der Sichtbarmachung einer intransparenten und überkomplexen Ökonomie, den das Bewegtbild in seinen unterschiedlichen Artikulationsformen generiert, basiert dabei auf einer medienspezifischen Besonderheit des Filmischen, die eng mit der *Prozessualität* des Bewegtbildes zusammenhängt.

Diese Qualität des Filmischen besteht darin, ein ambivalentes Medium, das sich gegenüber der Entscheidung, ein realistisches oder ein anti-realistisches Medium zu sein, schlichtweg indifferent verhalten kann. Das filmische Bewegtbild kann, es muss aber keineswegs auf eine ausserfilmische Objektwelt Bezug nehmen; mit anderen Worten, es erschöpft sich nicht in einer referenziellen Bezugnahme zur ausserfilmischen Welt. Und andererseits gilt aber auch, dass das filmische Bewegtbild nicht auf das sukzessive Abfließen einer Narration in einzelnen Filmbildern beschränkt ist, sondern aufgrund seiner fotografischen Herkunft eben auch den Anspruch einer indexikalischen Beziehung zum Dargestellten erheben kann.

Diese Gleichzeitigkeit von referenzieller und narrativer Qualität qualifiziert das Bewegtbild in besonderem Masse, ja macht es entsprechend der Intransparenz seines Gegenstandes zu einem besonders adäquaten Medium, um ein Wissen über ökonomische Prozesse zu erschliessen. Die Darstellung ökonomischer Prozesse im Bewegtbild ist dabei typischerweise durch eine chiasmatische Struktur gekennzeichnet: Es zeigt etwas, indem es etwas anderes verbirgt, und indem es etwas verbirgt, zeigt es etwas anderes; was gemeint ist, wird in einem anderen Bild dargestellt, während das Dargestellte wiederum eine Bedeutung erhält, die nicht sichtbar ist.

II.

Verglichen mit den ausserordentlich prominent verhandelten literatur- und kulturwissenschaftlichen Reflexionen zur Ökonomie, zum Geldsymbol und vor allem zur modernen Finanzökonomie, sind Perspektiven auf die Ökonomie, die dezidiert auf die bildmedialen Potenziale einer präsentativen Logik der ökonomischen Sinn- und Bedeutungsbildung fokussieren, recht überschaubar. [4] Wenn in dem vorliegenden Themenheft ein Problembezug exponiert wird – nämlich Beobachtungsprobleme und Darstellungsherausforderungen, die moderne (finanz-)ökonomische Prozesse stellen –, und dieser dann buchstäblich in seinen visuellen Dimensionen entfaltet werden soll, dann ist damit selbstverständlich nicht gemeint, dass Bilder und andere Modi des Visuellen die einzigen Sinnstrukturen sind, mit der die «Intelligibilität der Wirtschaft» (Jakob Tanner) gewährleistet ist. Unterschiedliche Formen und Modi der Bildlichkeit und der Visualität werden jedoch als besonders naheliegende Sinnstrukturen betrachtet, die Medialität des Geldsymbols und seine im sozialen Gebrauch changierenden Zustände zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu beleuchten.

Beobachtungsprobleme und Darstellungsherausforderungen der Ökonomie lenken die Aufmerksamkeit aber nicht nur auf die Frage nach den adäquaten Repräsentationsformen des Ökonomischen.

In Frage steht vielmehr auch, durch welche Instanzen und an welchen gesellschaftlichen Orten die Produktion ökonomischen Wissens überhaupt stattfindet. Das Wissen der Ökonomie ist daher stets auch eine Frage danach, welche Medien und welche poetologischen und ästhetischen Verfahren an der Herstellung ökonomischen Wissens partizipieren, wenn die Autorität sogenannter *Textbook Economics* als ökonomischer Leitsemantik zumindest hinterfragbar geworden ist. Mit der Pluralisierung von Produktionsorten ökonomischen Wissens einerseits und dem Autoritätsverlust der professionellen Ökonomik andererseits, entstehen wiederum neue Fragen, die vor allem die kommunikative Anschlussfähigkeit dieses Wissens betreffen. Die in dem vorliegenden Themenheft behauptete besondere Eignung des filmischen Bewegtbildes, ein Wissen über ökonomische Prozesse zu erzeugen, muss auch diese Frage miteinschließen.

Ungeachtet dessen lassen sich drei Aspekte zusammenfassen, die den exklusiven Fokus auf das Bewegtbild als visuelles Format zur Erschließung ganz unterschiedlicher Dimensionen der modernen Ökonomie begründen:

Erstens ist die konstitutive Unsichtbarkeit des Geldes nicht gleichbedeutend mit ihrer Unbeobachtbarkeit, sondern sensibilisiert für die spezifischen Darstellungsherausforderungen ökonomischer Prozesse; sie setzt epistemologisch nur das Wissen um eine wesentlich spekulative und kontingente Dimension voraus, die in jede visuelle Darstellung eingeschrieben ist. Das filmische Bewegtbild, situiert auf der Grenze zwischen Dokumentarismus und Fiktion, stellt daher eine besonders luzide Möglichkeit dar, mit einer ökonomischen Transparenzillusion zu brechen, dem an sich intransparenten ökonomischen Geschehen aber dennoch Modi seiner Sichtbarmachung gegenüberzustellen. [5] Insbesondere die narrative Dimension von Bewegtbild-Darstellungen ist in der Lage, die Abstraktheit der Ökonomie und ihre undurchsichtige Struktur zu durchleuchten, gerade weil sie die Logik von Sichtbarem und Unsichtbarem nicht im Sinne einer Ideologiekritik aufbrechen oder dementieren will, sondern einfach nachvollzieht.

Zweitens stimulieren ausgerechnet die hochabstrakten Geldströme der Finanzökonomie einen besonders gesteigerten Bedarf an spektakulären und populären Visualisierungen, die, wenngleich nicht weiter aufschlussreich hinsichtlich der Operationen des globalen Geldverkehrs, mithin aber in der Lage sind, diesen unsichtbaren Verkehr in ein ikonografisches und narratives Repertoire von ökonomischen Themen, Praktiken, Anschlusshandlungen, Gesten, Effekten, Kontexten, etc. im Bewegtbild zu visualisieren beziehungsweise visuell zu metonymisieren.

[6]

Drittens stellen die Medien des Bewegtbildes eine Reaktion auf die kaum zu lösende Bestimmbarkeit der Ökonomie dar, indem sie die Abhängigkeit moderner Ökonomien von einem heterogenen Ensemble von sowohl wissenschaftlichen als auch nicht-wissenschaftlichen, von selbst- und fremdreferenziellen Repräsentationen der Ökonomie unterstreichen. Die, wie man formulieren könnte, «Bewegtbilder der Ökonomie» forcieren und supplementieren die Pluralisierung des ökonomischen Diskurses und der ökonomischen Wissensproduktion, die in angloamerikanischen Ansätzen bereits seit einiger Zeit unter dem Forschungsprogramm einer «cultural economy» oder «imaginative economics» verhandelt wird. Sie lassen sich als die spezifisch bildbezogene Artikulation ökonomischer Praktiken verstehen, die somit nicht nur als deren Repräsentationen in Erscheinung treten, sondern immer zugleich an der Hervorbringung dessen beteiligt sind, was sie darstellen.

III.

Die Beiträge des Themenhefts stellen sich dem Versuch, angesichts einer intransparenten und überkomplexen Ökonomie über die ästhetischen und epistemologischen Kompetenzen des filmischen Bewegtbildes in unterschiedlichen medialen Umgebungen zu spekulieren. Sie alle verbindet die Annahme, dass ihre mediale und strukturelle Beschaffenheit das filmische Bewegtbild als einen paradigmatischen Verhandlungsort qualifiziert, die gleichzeitige Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der modernen Ökonomie, seiner monetären Finanzströme und Geldflüsse visuell, nämlich in Film, Fernsehen und Internet, zu erschliessen.

Der Beitrag von **Arndt Niebisch** widmet sich dem Filmessay *Inflation* des Filmemachers und Dadaisten Hans Richter. Während Richter die Finanzökonomie in seinem Experimentalfilm *Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage* (CH 1939) mehr als eine Dekade später noch einmal zum Gegenstand einer filmischen Reflexion machen wird, und zwar als Auftragsarbeit für die Züricher Börse mit dem erklärten Anliegen, der Schweizer Bevölkerung den Handel mit Aktien als einen wichtigen Bestandteil der Wirtschaft nahezubringen, trägt der 1928 entstandene Kurzfilm *Inflation* noch deutlich kapitalismuskritische Züge. In Niebischs luzider Diskussion dieses avantgardistischen Experimentalfilms werden dabei nicht nur Diskursinterferenzen zwischen einer dadaistischen «Ökonomie des Nichts» und der Vernichtung von Geldwert in der Hyperinflation am Vorabend der Weltwirtschaftskrise herausgearbeitet.

Darüber hinaus wird Richters Filmessay in einer vergleichenden Lektüre von Hans Ostwalds *Sittengeschichte der Inflation* (1931) in den historischen und kulturellen Kontext seiner Zeit gestellt und auf diese Weise demonstriert, wie stark der Einfluss des Dadaismus auf die Wahrnehmung und Beobachtung der ökonomischen Krise in den 1920er Jahren war.

Eine mit der Inflation eng verwandte und nicht weniger bedrohliche Artikulation einer ökonomischen Dysfunktion stellt Falschgeld dar, dessen filmische Bearbeitung im Mittelpunkt des Beitrags von **Sulgi Lie** steht. Am Beispiel von William Friedkins Hollywoodfilm *To Live and Die in L.A.* (USA 1985) weist Lie Falschgeld nicht einfach als ein beliebiges filmisches Sujet neben anderen aus, sondern nimmt die mediale Verfasstheit von Film zum Anlass, das filmische Bild per se als Fälschungskunst zu qualifizieren. Der Hollywoodfilm ist dabei nur der vielleicht konsequenteste Ausdruck einer massgeblich durch Spezialeffekte stimulierten «Ästhetik der Fälschung». Ausgehend von der strukturellen Analogie zwischen Falschgeld und filmischer Fälschungskunst analysiert Lie Friedkins Film als allegorische Figuration einer monetären Logik des Spätkapitalismus, in der die Differenz von echtem und falschem Geld bis zur Ununterscheidbarkeit unterlaufen wird. Denn Falschgeld, so die von Lie treffend entfaltete Paradoxie, ist wahr und falsch, weil der (Geld)Schein buchstäblich trügen kann und im Tausch ein Geldwert trotz fehlender Deckung realisiert wird.

Um «falsches», weil in der Schattenökonomie des Drogenhandels illegal akkumuliertes Geld, geht es auch in dem Beitrag von **Michaela Wünsch**, die sich mit Repräsentationen von Bargeld zwischen Ding, Bild und Medium in der US-amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad* beschäftigt. Dass Geld nicht nur Fragen seiner Darstellbarkeit, sondern auch seiner Materialität und Dinghaftigkeit aufwirft, dürfte allein schon mit Blick auf die spezifischen Konditionen, zu denen Geld, nämlich als Bargeld, in der Drogenökonomie verfügbar gehalten werden muss, wohl unmittelbar einleuchten. Indem Wünsch Geld zu jener Gruppe von Dingen zählt, von deren Darstellung *Breaking Bad* schier besessen zu sein scheint, macht sie indes deutlich, dass es hier um weit mehr geht: nämlich um einen grundbegrifflichen Einsatz in der Frage, ob es sich bei der Darstellung von Geld um ein Ding oder um ein Bild handelt. Mit Jean-Luc Nancy votiert Wünsch dabei für eine Zwischenstellung von Geld zwischen Bild und Ding: Es ist einerseits ein visuelles Objekt, mit eigener Materialität und Masse, das im Fernsehbild abgebildet wird; aber es ist andererseits auch mehr als nur ein abgebildetes Ding, nämlich ein Bild, insofern man Nancy darin folgt, dass ein Bild für die Intensivierung der Dinge steht. Geld ist als Zeichen für etwas anderes gleichzeitig auch die Intensivierung dieses anderen. Und genau darin, so Wünsch, ist es eben auch: ein Bild.

Die globale Finanzkrise seit 2008 hat ein schlechtes Licht auf die sogenannten *Textbook Economics* geworfen. Die Unfähigkeit der professionellen Expertise, die Krise vorherzusehen, kann umgekehrt auch als eine Ursache für die massive Zunahme ökonomischer Semantiken gelten, denen allen gemeinsam ist, dass sie in Konkurrenz zu einer professionellen Ökonomik durch ein spezifisches Laienwissen die Produktion ökonomischen Wissens über die Grenzen des akademischen Feldes ausdehnen, und dabei bevorzugt auf Strategien der Visualisierung Bezug nehmen. **Désirée Waibel** bezeichnet diese Form der Wissensproduktion in Anlehnung an Luc Boltanski als *«visuelle Amateurermittlung»*.

In ihrem Beitrag legt sie die jüngste Studie des französischen Soziologen zu Geheimnissen und Komplotten als ein Analyseraster zugrunde, mit Hilfe dessen sie die Internetfilme von Peter Josephs sogenannter *ZEITGEIST*-Trilogie untersucht. Die massive Popularität insbesondere des ersten *ZEITGEIST*-Films von 2007 ist für sie dabei nur zu einem Teil auf den verschwörungstheoretischen Grundton des Films zurückzuführen. Vielmehr geht es ihr darum, die Struktur der visuellen Argumentation in dem *ZEITGEIST*-Narrativ zu verstehen, um die spezifische *«Kompetenz»* dieser ausserordentlich populären Amateurermittlung aufzuhellen.

Um das Verhältnis von Rationalität und Sexualität in Spielfilmen über die Börse geht es in dem Beitrag von **Dirk Verdicchio**. Die Abstraktheit und Intransparenz finanzökonomischer Prozesse sorgt hier für besondere narrative Darstellungsherausforderungen, die in Spielfilmen über die Börse allein schon deshalb bearbeitet werden müssen, um Anschlussfähigkeit für ein in der Sache nur wenig informiertes Publikum herzustellen. Ein zentrales Motiv, das nach Verdicchio zum konventionellen Repertoire von Börsen-Filmen avanciert ist, ist die Darstellung sexueller Handlungen. Diese beschreiben nicht nur eine wichtige Dimension einer *«Kultur der Finanzökonomie»*, sondern sind zugleich als Inklusionssemantik zu verstehen, die den Eintritt in die Finanzmarktwelt reguliert.

Entlang einer Reformulierung von George Batailles Unterscheidung von Homogenität und Heterogenität arbeitet Verdicchio die These heraus, dass die Darstellung sexueller Aktivitäten in den Filmen über die Finanzökonomie auf eine Gefährdung konventioneller, bürgerlicher Ideale und Wertvorstellungen hinausläuft. In dieser Perspektive ist die Finanzökonomie immer beides zugleich: jener Schauplatz, an der die Rationalität des Homo oeconomicus zu ihrem reinsten Ausdruck kommt, aber gleichzeitig auch der Ort, an dem sich diese Rationalität in ihr Gegenteil verkehren kann.

Der Internet-Animationsfilm *Money as Debt* (2006) des Kanadiers Paul Grignon ist schliesslich Gegenstand einer postkeynesianischen Analyse von **Oliver Kuhn**, der sich primär mit den im Film vorgetragenen zins- und bankentheoretischen Thesen auseinandersetzt. Obwohl der als <Aufklärungsfilm> annoncierte Animationsfilm wie die *ZEITGEIST*-Trilogie von Peter Joseph eindeutig verschwörungstheoretisch kontextualisiert ist, führt Kuhn den Erfolg und die Popularität des Films auf eine gänzlich andere Ursache, nämlich auf die an Kindersendungen erinnernde Darstellungsweise der Animation zurück, mit der letztlich auch die verschwörungstheoretische Semantik in ihrer Relevanz für das Gesamtnarrativ relativiert wird. Massenhaft anschlussfähig, so lautet hier der Vorschlag von Kuhn, konnte *Money as Debt* aufgrund der konsequenten Nutzung von visuellen Stereotypen, Diagrammen und bildlichen Metaphern werden, die nicht einfach als Amplifikationen verbal-sprachlich kommunizierter Sinngehalte betrachtet werden dürften, sondern als kommunikative Zeichen *sui generis*.

Den Abschluss des Themenheftes – *hors cadre* – bildet der Beitrag von **Cornelia Bohn** und **Claus Volkenandt**, der eine grundlagentheoretische Reflexion zum Konzept der visuellen resp. bildlichen Semantik mit einem *close reading* von Gelddarstellungen in Kunst und Malerei verbindet. Während im ersten Teil des Beitrags auf der Grundlage einer systemtheoretischen Diskussion eine Systematisierung bildbasierter Kommunikationen erfolgt, die sich mit gesellschaftstheoretischem Anspruch der Herausforderung stellt, jene bislang unausgewiesene Theoriestelle zu benennen, an der die Dimension der Bildlichkeit einzutragen wäre, geht es im zweiten Teil des Beitrags darum, die gesellschaftstheoretischen Potenziale der visuellen resp. bildlichen Semantik in der konkreten Analyse von Kunstwerken am Beispiel von Stefan Lochner, Quentin Massys und Marcel Duchamp zu erproben.

Fussnoten

Seite 2 / [1]

Vgl. dazu auch Urs Stäheli, *Ökonomie. Die Grenzen des Ökonomischen*, in: Stephan Moebius, Andreas Reckwitz (Hg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2008, S. 295–311.

Seite 3 / [2]

Diese Kritik am fotografischen Abbildrealismus spielt auf Brechts Bonmot an, wonach eine Fotografie über die Kruppwerke oder der AEG praktisch nichts über diese Institute aussage. Vgl. Bertold Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 1987–1998*, Band XXI, S. 469.

Seite 3 / [3]

Soziologisch prägnant erfasst wird diese Wechselwirkung beider Pole in Georg Simmels Beschreibung des Zusammenhangs zwischen individuellen ökonomischen Verhaltensweisen wie Geiz und Verschwendungssucht und dem eigendynamischen Bewegungsprinzip der Ökonomie vgl. Simmel, *Über Geiz, Verschwendung und Armut*, in: *Ethische Kultur. Wochenschrift für sozial-ethische Reformen* 7/42 (21.10.1899), S. 332–335 sowie 7/43 (28.10.1899), S. 340–341.

Seite 4 / [4]

Vgl. aber Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hg.), *Geld und Kino*, Marburg 2011; Urs Stäheli, *Die Sichtbarkeit sozialer Systeme: Zur Visualität von Selbst- und Fremdbeschreibungen*, in: *Soziale Systeme* 13/1+2, 2007, S. 70–85. Aus der Fülle kulturwissenschaftlicher Diskussionen der Ökonomie vgl. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2010; Anna Echtermöller, Dietmar Kammerer, Rebekka Ladewig (Hg.), *Ökonomische Praktiken*, in: *ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft* 3, 2013; aus kommunikations- und medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. Anja Peltzer, Kathrin Lämmle, Andreas Wagenknecht (Hg.), *Krise, Cash und Kommunikation*, Konstanz/München 2012.

Seite 5 / [5]

Vgl. zu dem ästhetischen Programm der «Sichtbarmachung eines Unsichtbaren» am Beispiel von Hans Richters Börsenfilm Urs Stäheli, Dirk Verdichio, *Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters «Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage»*, in: *Montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 15/1, 2006, S. 108–122.

Seite 5 / [6]

Vgl. dazu etwa das Beispiel über die Visualisierung der Spekulationspraxis in den 1920er Jahren Daniel Eschkötter, *Insidergeschäfte. Über Marcel L'Herbiers L'ARGENT und F.W. Murnaus DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS*, in: Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hg.), *Geld und*

Kino (Anm. 4), S. 69–82; Cornelia Bohn, Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle. Michelangelo Antonionis Eclisse, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner, Christian Spiess (Hg.), Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, München 2012, S. 321-325; oder Joyce Goggin, Casino and Sure Bets: Oceans's Eleven and Cinematic Money, in: Fiona Cox, Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.), Money and Culture, Frankfurt a. M. 2007, S. 285–296, wo der Fiktionalisierungsprozess von Geld auf die Spitze getrieben wird, indem in einer amüsanten Volte nunmehr Papiergeld in den Tresoren der Casinos das Einlöseversprechen für die Chips repräsentieren.