

05 Geld bewegt Bild.

HERAUSGEGEBEN VON
IL-TSCHUNG LIM
APRIL 2013

Excess-Zero. Dada and the Logic
of Inflation

ARNDT NIEBISCH

F for Fake

SULGI LIE

Heisenbergs Cashflow

MICHAELA WÜNSCH

«Compétence investigative» en
ligne?

DÉSIRÉE WAIBEL

Heterogenität der
Finanzökonomie

DIRK VERDICCHIO

Populäre Spekulationen über das
Geldsystem

OLIVER KUHN

Hors cadre:

Bilder des Geldes

CORNELIA BOHN UND CLAUS

VOLKENANDT



Coverbild: Börsenszene aus «A Corner in Wheat».
Regie: David Wark Griffith, USA 1909,
American Mutoscope and Biograph Company

ISSN 1664-9966

Thema: Geld bewegt Bild.

ARNDT NIEBISCH	10	Excess-Zero. Dada and the Logic of Inflation
SULGI LIE	22	F for Fake
MICHAELA WÜNSCH	37	Heisenbergs Cashflow
DÉSIRÉE WAIBEL	50	«Compétence investigative» en ligne?
DIRK VERDICCHIO	63	Heterogenität der Finanzökonomie
OLIVER KUHN	78	Populäre Spekulationen über das Geldsystem
CORNELIA BOHN UND CLAUS VOLKENANDT	91	Hors cadre: Bilder des Geldes

Dialog. Bildkritik im Gespräch

TONI HILDEBRANDT WITH PAULO NOZOLINO	104	«Second Hand Visions»
--------------------------------------	-----	-----------------------

Bild.Geschichte. Bilder im historischen Kontext

IGNACIO AGUILÓ	125	Primitive style
----------------	-----	-----------------

Kritik. Rezensionen und Debatten rund um Bildkultur

ANNA-SOPHIE SPRINGER	135	Volumen: Bände - Räume. Das Buch als Ausstellung
----------------------	-----	--

Glossar. Grundbegriffe des Bildes

CHRISTIAN GRÜNY	149	Bildrhythmen
SYBILLE KRÄMER	162	Diagrammatisch

Vor einem Bild

CLAIRE HOFFMANN	175	Alles zeigen wollen
-----------------	-----	---------------------

	186	Impressum
--	-----	-----------

	187	Disclaimer
--	-----	------------

	188	Kontakt
--	-----	---------

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 entreferenzialisierten 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 chiastische 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 Verdicchio, *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.

Excess-Zero. Dada and the Logic of Inflation

ARNDT NIEBISCH

Dieser Artikel will deutlich machen, wie die Dadabewegung eine Ästhetik des orgiastischen Wachstums entwickelte, die an die ökonomischen Prozesse der Hyperinflation anschlussfähig war. Es geht dabei nicht so sehr darum zu zeigen, dass die Dadaisten die Hyperinflation vorhergesehen hätten, sondern zu thematisieren, wie zeitgenössische Reflexionen auf die Inflation Rückgriff auf die Dadaästhetik genommen haben. Besonders zentral sind dabei eine Diskussion von Hans Ostwalds Buch Sittengeschichte der Inflation und Hans Richters Film Inflation.

It is a common topic of economic discussions, talk shows and even the feuilleton: inflation is one of the greatest fears of the German people. The hyperinflation of the twenties is supposedly rooted so deeply in the collective German mind that it echoes in the debates about the Euro crisis. The title page of the German news journal *Der Spiegel* from October 8, 2012, however, clearly shows that the collective anxiety in the early twenty-first century depends on a quite different phantasmagoria and imagery than in the early twentieth century. On the *Spiegel*, we can see a single one Euro coin, set against a dark background, slowly melting away. Here, inflation is portrayed as a devaluation of money that minimizes the value of a currency – money and its value slowly disappear.

It might be that everybody in the 21st century understands that in a time of electronic banking, actual money does not have to be printed literally and can circulate as sheer numbers in computer systems; also, one does not have to be a Marxist economist to recognize that money is a merely virtual entity. This enlightened insight, however, covers up that inflation is not only a spectacle of minimization, but also comes along with an orgiastic production of an enormous amount of money that, however, has no value. Precisely, this dialectic of devaluation and growth was central to the imaginary and imagery that went hand-in-hand with the hyperinflation of the twenties. [1]

In this text, I want to focus on this orgiastic side of inflation, meaning that inflation goes along with an explosion of money. I want to show that the vicious logic of generating more and more money, but devaluating it at the same time connects to the aesthetic of the Dada movement, and further I would like to outline that this aesthetic was used to conceptualize the phenomenon of hyperinflation in its time. At first, I will briefly outline the Dadaistic economy of nothingness and show how it was recognized as a cultural impact in the time of inflation, second I will demonstrate that Dada developed an aesthetic of inflation that resonates in the imagery typical for the time of hyperinflation, and finally I will provide a discussion of the short-film *Inflation* by Hans Richter, a film maker who was famously close to the Dada movement.

In order to bind back my discussion to the historical context, I will make several comparisons to Hans Ostwalds *Sittengeschichte der Inflation. Ein Kulturdokument aus den Jahren des Marktsturzes* from 1931. This book does not attempt a neutral cultural analysis but represents an almost contemporaneous and extensive report that recognized in the inflation everything that was wrong with society. According to Ostwald, inflation was not only an economic process, but mirrored the hedonistic and immoral zeitgeist and brought about prostitution, divorces, even magician and clairvoyants. In its polemical tone, it is an enormously enlightening document and it simultaneously describes and rejects the hyperinflation in a tone that resembles the cultural criticism voiced against Dada in the early twentieth century.

Dada and the Growth of Nothing

Certainly, Dada emerged in 1916 in Zurich, spread all over Europe after the end of the First World War and culminated and ended – at least in Germany – in 1920 with the great Dada exhibition in Berlin. A comparison between Dada and the time of inflation thus faces the problem that Dada preceded the hyperinflation and was not a product of it. I also do not want to imply that – based on the coincidence that Dada basically ended in the moment when the hyperinflation was about to start – that Dada caused the money devaluation. However, the logic and aesthetic of Dada can be seen as a parameter that was used to deal with this economic situation, and also Dada texts explicitly point to money devaluation, and more implicitly performed a logic that undercut any economic rational.

As also Ostwald documents in his *Sittengeschichte*, the Dada movement belonged to the great cultural forces in the early twentieth century that shook up the bourgeois society of Weimar Germany and attempted to provoke and invigorate their contemporaries with a culture of non-sense that was enveloped in the polysemantic linguistic shrapnel «Dada». This newly shaped word «dada» did not mean anything, but precisely because of that it could be attached to and used for everything. Already the first Dada manifestos from Zurich celebrated «Dada» as something completely meaningless that nonetheless had the power to invade every aspect of a society. [2] The flexibility that is inscribed into «dada» and its potentially ubiquitous presence was understood by the Dadaists as an orgiastic, nonsensical growth that could not be stopped. The *Dadaistisches Manifest* even attests that Dada has a global impact: «der Club Dada hat [...] Mitglieder in allen Teilen der Erde, in Honolulu so gut wie in New Orleans und Meseritz.» [3] In fact, the Dada movement became a rather international enterprise that inscribed its traces not only all over Europe, but also emerged in New York and influenced modern poetry all around the world.

Although Dada can be recognized as an influential artistic movement, when one looks at the texts and proclamations of the Dada artists, Dada appears to be without substance, as an empty promise, or as Richard Huelsenbeck proclaims: «Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, und wir wollen die Dichtung und die Malerei mit nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts ändern.» [4] This is a central strategy of Dada aesthetics: the currency that Dada offers to its audience is literary «nothing», and the embarrassment and irritation of the spectators in the «Cabaret Voltaire» who participated in the first Dada soirees may have corresponded to the shock of the citizens of Weimar Germany who in the years 1922-23 received their salary as a mere empty promise to be able to buy products for the daily life.

In the years of hyperinflation, money approached the value of Dada, namely nothing. The rapid devaluation of the German currency made money almost worthless and the attempt to buy goods became a bizarre and almost senseless enterprise. Ostwald recognizes in his *Sittengeschichte* [5] explicitly that the hyperinflation in Weimar Germany mirrored in economic terms what the Dadaists tried to establish in the cultural discourse, namely a devaluation of the established semantic and cultural order. «Die Sinnlosigkeit der Inflationsjahre offenbarte sich am deutlichsten in einigen Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunst. Am grellsten machten sich die *Dadaisten* bemerkbar.» [6] And Ostwald states further: «Er [der Dadaismus] konnte aber nur darum eine Rolle spielen, weil er dem Strudel der Zeit entsprang, gewissermaßen ihr Plakat war.» [7]

Ostwald points out in his book, which constitutes an almost contemporaneous documentation and mostly moral evaluation of the time of the hyperinflation that Dada greatly coincided with the zeitgeist. Ostwald sees a close connection between the social climate of that time and the aesthetic strategies of Dada. Very critical of the Dada movement, he maintains that the economic devaluation provided a fruitful ground for the growth of such an openly nonsensical form of art.

Of course, from a sheer historical perspective Ostwald is wrong with his assessment. Dada did not grow out of the inflation — it rather preceded this historical situation. The fact that Ostwald merges Dada and inflation, however, is telling, because it shows that he recognized structural identities. The production of meaningless signification in Dada poetry coincided for him in the fact that the signifying power of a paper bill also was not stable anymore. The promise of a 100 Mark-note to buy at least a basic staple was an illusion like the Dadaist promises to save the world. Ostwald, however, was not the first to recognize in the subversive handling of language by the Dadaist an economic structure.

The Dadaists themselves spelled that out. For example, there is the manifesto *Legen Sie Ihr Geld in Dada an* [8] issued by the «Zentralamt des Dadaismus» in 1919. Also Raoul Hausmann wrote in 1922 a polemical text about the inflation, entitled *Von der Macht des Dollarkurses, dem Barometerstand, den Butterpreisen und eines Menschenherzens Elend*. [9]

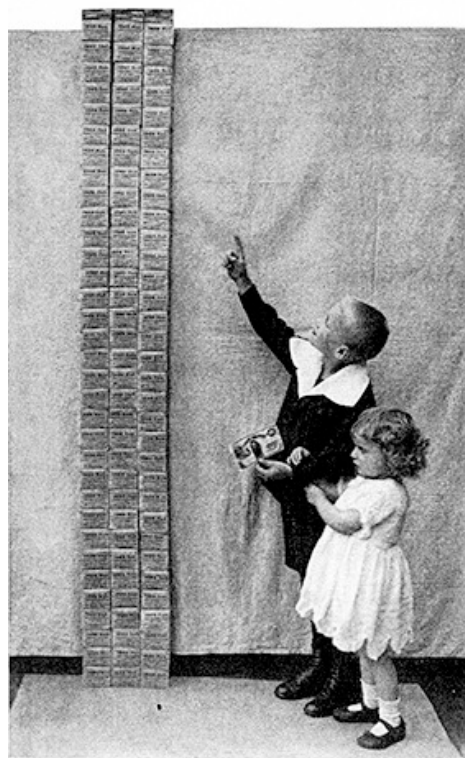
Dada Economics

The text *Legen Sie Ihr Geld in Dada an* was published in the year 1919 in *Der Dada* and it represents a typical Dada manifesto of the time. Dada is here advertised as a solid and very stable investment that produces astonishing revenue. The text does not only mock the financial discourse but also religious promises. «Der Chinese hat sein tao und der Inder sein brama. dada ist mehr als tao und brama. dada verdoppelt Ihre Einnahmen.» [10] This is a strategy that makes fun of all kinds of «Heilsversprechungen» or ideologies in general, something that one can already see in the very first manifestos from the Zurich time. [11] From its beginning, Dada appears suspicious of great belief systems and mocks their agendas of improving the political, social, or the individual life. Dada ridicules these ideological systems through an attitude that again and again promises to do great things through merely nothing.

The text *Legen Sie Ihr Geld in Dada an* projects this attitude more explicitly onto the economical realm and addresses in fact the question of inflation, once implicitly by referring to the reparations to the Entente powers («dada ist die einzige Rettung vor der Sklaverei der Entente») [12] – which were a major factor for the explosion of the inflation – and once more explicitly by claiming that «dada ist der geheime Schleichhandel und schützt gegen Geldentwertung [...]» [13] This manifesto is already in 1919 aware of the dangers of the coming currency devaluation, but Dada appears as a remedy and not as symptom of that inflation. Of course, this is a remedy with an ironic and even absurd twist: the kind of financial «security» that Dada offers is much more an effect that will lead to a hyperinflation, because it wants to inject empty meaningless signifiers into the discourse and no actual value.

Like the orgiastic spread of Dada, as it was implied in the earlier manifestos, the multiplication of the capital that is invested in Dada also appears as a rapid, organic growth. As the manifesto promises: «Jeder Hundertmarkschein vermehrt sich nach dem Gesetz der Zellteilung 1327fach in der Minute.» [14] Although the promised stable growth of 1327 times a minute does not correspond to the logarithmic rate of cellular procreation, the picture is clear in its allusion to a natural unregulated growth.

This transformation of money does not accumulate economic value but turns money into a dangerous parasite that suffocates the German society. Furthermore, such a growth that appears without an actor, who would back up the value of the currency, can only lead to the devaluation of that money. Also here the Dadaists' promise of providing a unique chance of investment is, of course, a mocking, but the bitter truth behind this joke is that it represents the mentality and problem of mere money printing that stood at the center of the hyperinflation. The mere multiplication of money does not increase, but diminishes its value. The rapid and uncontrolled growth of money is the poison and not the cure.



Phot. Presse-Photo, Berlin
Soviel Tausendmarkscheine für einen einzigen Dollar?

Abb: 1 >

The absurdity of growth is also a recurring motif in Ostwald's *Sittengeschichte*, and in this book, which is full of illustrations, one can find a photograph that in a very subtle way reflects on the absurd growth of worthless money that can hardly be measured anymore. The picture shows two children, who hold a one-dollar-note and point towards a seemingly endless stack of bundles of 1000-Mark-notes, which apparently represents the value of one dollar. I would like to argue that these bundles of 1000-Mark-notes resemble the measuring scales that record the fast growth of children in the kindergarten or elementary school, of course, the situation on this picture is inverted.

Here, it is not the stack of 1000-Mark-notes that functions as a growth chart for the children, but the children become a marker for understanding the dimension of the money devaluation (Fig. 1). This inversion highlights the absurdity of the situation by displaying that the objects that need constant measuring, namely children, become the yard stick for a normally relatively stable entity, namely money. Such a semantic mix-up that exchanges means of measuring with the measured objects themselves can also be found in Raoul Hausmann's text *Von der Macht des Dollarkurses, dem Barometerstand, den Butterpreisen und eines Menschenherzens Elend*.

This text is written around the assassination of Walther Rathenau on June 26, 1922. In a manner that is typical for Hausmann, the Dadaist produces a text-collage that represents in a synoptic way the on-goings of these days. This is a complex strategy that short-circuits processes of modern mass media with an intimate observation of an individual psyche. Although I cannot provide a full interpretation of the textual composition, I would like to emphasize that this text ends with formulating an instructive picture for the social confusion that was caused by hyperinflation: «Auf meinem Todesgange verwechselte ich schon den Barometerstand mit dem Dollarkurs – ich weiß gar nicht mehr, ist das Wetter 170 Mark oder der Dollar 773 Millimeter und die Butter 880 Mark oder umgekehrt – nein, nein ich muss schnell machen sonst werde ich noch vorher irrsinnig!» [15]

Hausmann portrays inflation as a source of confusion. Any relationship between measurements and its units becomes undermined. Consistent points of reference disappear and disorientation spreads out – not only the value of money becomes questionable, but everything else is drawn into this vertigo. For Hausmann, the problem of inflation is not only an economic, but also a semiotic one. The constant change of the money rate causes the currency to lose its specificity – not only its value erodes, but also its identity disappears. For the contemporaries, it was hard to grasp this process and Richter's film *Inflation* attempts to create a visual representation of the confusion that was caused by the inflation.

Richter: *Inflation*

Hans Richter started out as a painter close to the Dada movement. However, his most important works were not paintings, but he developed abstract or absolute films in the early twenties. Films such as *Rhythm 21* do not represent a photographic image of the actual world, but project a dynamic assemblage on the screen. The goal of Richter's movies was to create a visual music that had its self-referential existence only on the screen.

Richter's films from the late twenties abandon this completely non-representational agenda, but they still open up an illusionary realm not unlike the films of the trickster Georges Méliès. However, Richter does not intend to produce magic tricks but to unveil complex social practices through visual illusions. He displays the phantasmagoric structures that underlie economic processes, i.e. points to the fact that complex processes cannot simply be assigned to single actors, but emerge out of complex constellations.

Accordingly, *Inflation* represents the inflation as an actor-less growth. We hardly see any economical aspects of the society (such as places of production etc.) that are not directly connected to the speculation with or the organization of money. We see a man reading the news from the stock market, we see hands counting money, and we see speculations at the stock market itself, but we do not ever see, for example, printing presses generating the money or the process of production that backs up the currency on an actual level. Inflation appears in this film as process without cause. What the film displays is simply that money becomes more and more and the question «why?» is never answered — Richter only displays the phenomenon of inflation, and not the economical structure that lies behind it.

This actor-less multiplication reflects on how Richter uses the cinematic medium. Richter employs in his work the medium of film strategically in order to represent events that do not have a conceivable cause. In his abstract work, we do not have a discussion of cause and effect and his famous movie *Vormittagsspuk* uses the medium film most explicitly in order to exhibit events that have no perceivable agent. This film displays a phantasmagoric rebellion of objects against man. Objects are no longer controlled by human beings or other agents but gain an independent will. Revolvers cut loose, hats fly around, etc.

Similar to a restless bow tie in *Vormittagsspuk* that can no longer be controlled by its owner, in *Inflation* we can see the multiplication of money, but we do not see a concrete cause for it. Money simply becomes more and more and Richter does not provide a substantial explanation for why and from where. It appears as an incomprehensible event. The immense growth out of nothing that was the promise in the Dada manifesto is here displayed through the cinematic medium that shows a growing stack of money, a growth that seemingly has no cause.

Nonetheless, this short film provides a rather elegant analysis of the economical situation of inflation. There is, for example, a parallel montage, in which, at first, a rather small stack of money is followed by the rather expensive commodity of a car. Obviously, the stack of money represented the value of the car. (Fig. 2 & 3)

Thema: Geld bewegt Bild.

Excess-Zero. Dada and the Logic of Inflation

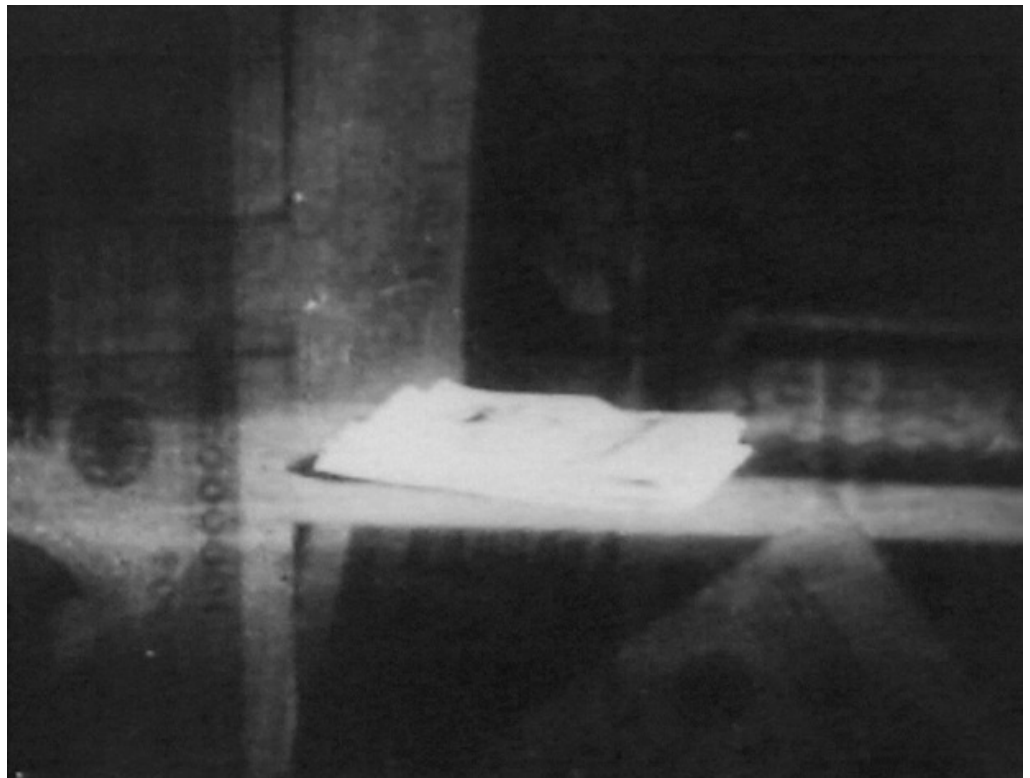


Abb: 2 >

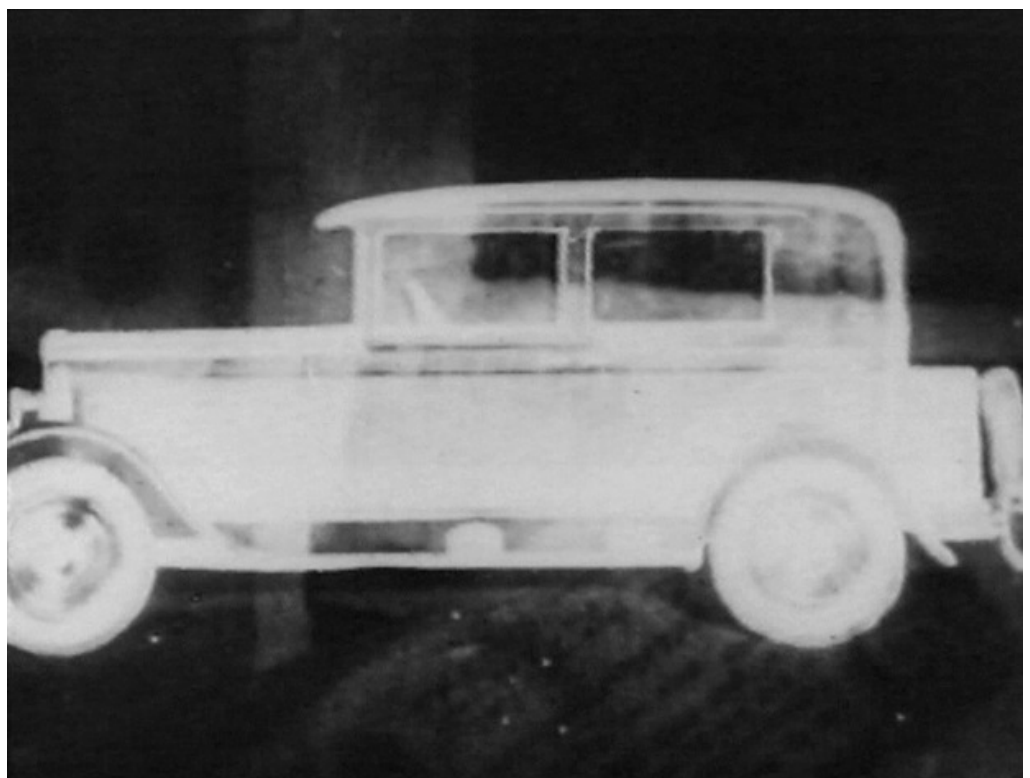


Abb: 3 >

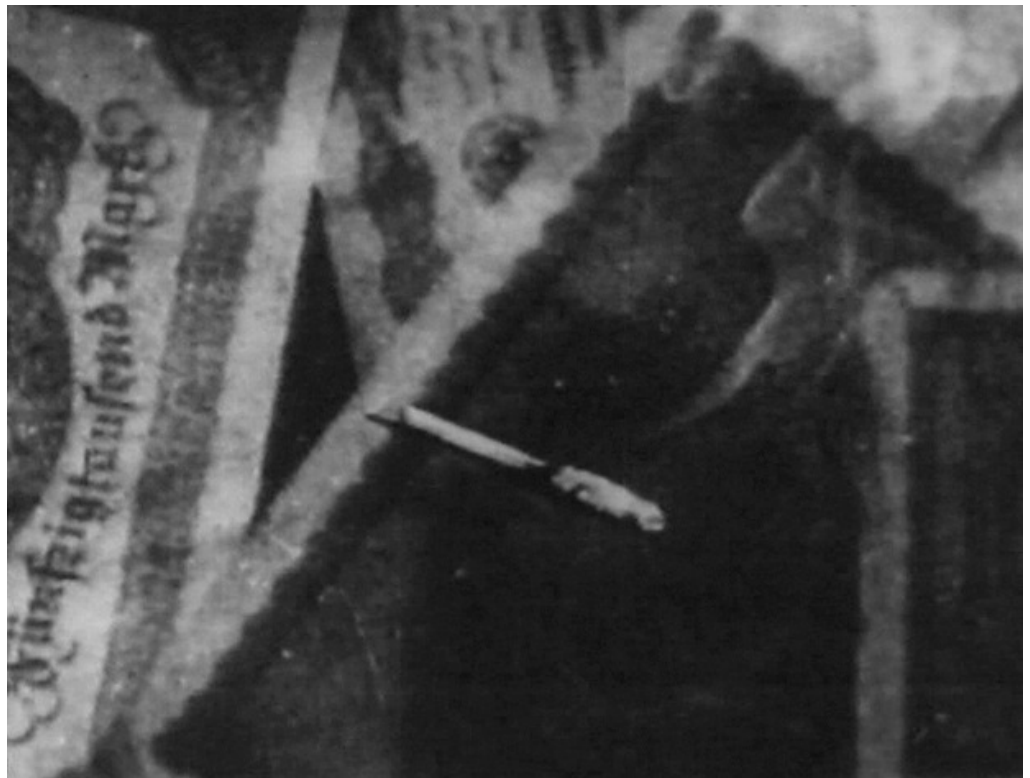


Abb: 4 >

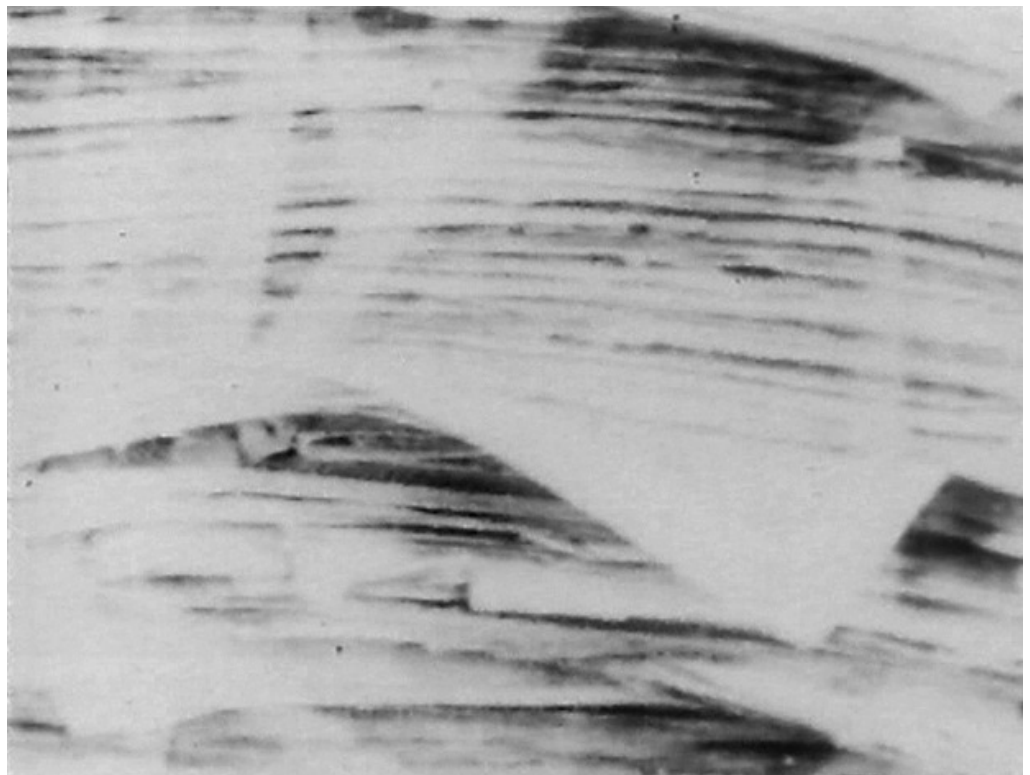


Abb: 5 >

In the following frames, we see a series of similar juxtapositions, in which the value of the commodity declines but the stack of money increases — up to an almost worthless burning cigarette that corresponds to an enormous pile of money, which fills, and even transcends the frame of the film. Richter constructs here an impressive counter punctual sequence that displays the inverted growth of the sheer amount of money and its declining value. (Fig. 4 & 5).

Another motif that is strategically employed in a parallel montage is the juxtaposition of circulating zeros and human faces. An increasing amount of faces corresponds to an increasing amount of zeros. In fact, Richter merges human faces and zeros further together by arranging them in the shape of a zero. This visual transposition implies that also the individuals become less and less valuable, [16] however, the sheer amount of zeros becomes more and more.

It is interesting to see that, although *Inflation* gives a concise visual analysis of the economic development, it does not explain the reason that causes it. The money devaluation appears as an almost actor-less event that leads to a break down (represented by the collapsing building) and primarily knows victims (represented by the poor and lonely man walking away in the final sequence). However, the lack of a cause for the inflation in Richter's film should not be understood as naïveté, but rather points to the fact that this movie did not represent the actual economical process of inflation, but displayed the psychological profile of the time of inflation.

The impressive scene with the man reading the newspaper makes this point clear. (Fig. 6) At first the man is evidently dressed as a well-off member of the bourgeoisie and represents the upper class. Then after having a short look at the newspaper, he understands that he lost all his wealth, takes off his hat and begins to beg for money. Although, the man accesses the situation with an uncanny speed, his face and reaction signify resignation and desperation. He quickly understood the economic catastrophe, but he also did not have a good plan of what to do now. Although there was an understanding of the economical process, the people did not know how to react in such a situation. Any attempt to secure prosperity was threatened by the absurd value decline of money. I suggest that it is precisely this feeling of not to know how to react and of existential meaninglessness as it was experienced in the early twenties that Richter tried to capture in his cinematic representation of the inflation by representing the inflation as an effect without a cause.



Abb: 6 >

Dada and the Logic of Inflation

Dada and the inflation were connected through a logic of absurd orgiastic growth, whose socio-psychological consequences caused a collective confusion – not because the economic situation or the situation at the Dada soirees was so difficult to grasp, but because both events provided the social experience of meaninglessness. Ostwald's correlation of Dada with the inflation points precisely to that. And although he was highly critical of Dada, Ostwald might have understood very well – through studying the inflation – that the goal of the Dada movement was the erosion of established cultural practices and norms.

What is fascinating about all of this, is that Dada was not a product of the hyperinflation, it did not emerge at the time, when money lost its economic stabilizing function. The calculus of meaninglessness that permeated Dada poetry and manifestos existed before the fiscal breakdown. Furthermore, Dada peaked and ended quite at the time, when the hyperinflation was about to happen. I do not want to argue that the Dadaists caused the devaluation of money, but that they provided a cultural frame of reference for economical shifts that were about to happen.

Elias Canetti's analysis of the inflation in *Masse und Macht* corresponds quite precisely to the global devaluation of meaning performed through Dada texts. Canetti asserts: «Was geschieht nun bei einer Inflation? Die Geldeinheit verliert ganz plötzlich ihre Persönlichkeit. Sie verwandelt sich in eine wachsende Masse von Einheiten; diese sind immer wertloser, je größer die Masse wird.» [17] This loss of meaning, identity, and signification is not only an economic problem, but also erodes the identity of every individual in a mass society: «Der *einzelne* fühlt sich entwertet, weil die Einheit, auf die er sich verließ, die er sich selber gleich achtet, ins Abgleiten geraten ist. Die Masse fühlt sich entwertet, weil die Million entwertet ist.» [18]

Great wealth diminishes in the inflation and identity becomes dissolved in the same way as the promises of signification and meaning collapse in Dada poetry. The orgiastic, unstoppable growth of the zero becomes the apparent foundational discourse of the twenties, and it is astonishing that Richter, as a former Dadaist, is able to visualize in *Inflation* this process and produces a restabilized image of economic processes in the early thirties in his movie *Die Börse*. As Dirk Verdicchio and Urs Stäheli have pointed out, this movie tried to display a functioning economic system and thus to create trust in the stock exchange. [19]

However, a concrete agent is also here not indicated. Nonetheless, the phantasmagoria of economic processes is compensated by a continual use of anonymous hands that function as the visible mediators in the economic exchange. [20] Although Adam Smith's invisible hand resonates in this display, the hands become concrete indices pointing towards agency in the system. Hands become agents, something that becomes apparent in the German, where «die Hand/the hand» resonates in the word for to act, namely «handeln». [21] Of course, these hands are structural abbreviations and metaphorical gestures, but this visual strategy departs from the Dada aesthetics in which every agent was excluded, and thus Richter is able to show in *Die Börse* an economic situation that remains stable and does not run out of control like a Dada manifestation.

Arndt Niebisch promovierte mit einer Arbeit über die Störungsästhetik des Dadaismus und Futurismus an der Johns Hopkins University, Baltimore, ist Assistant Professor für European and German Studies an der University of North Carolina at Greensboro und habilitiert sich an der Universität Wien im Bereich der neueren deutschen Literaturwissenschaft. Zu seinen Publikationen zählen die Monographie Media Parasites in the Early Avant-Garde, die Edition der wissenschaftlichen und technischen Schriften Raoul Hausmanns sowie zahlreiche Aufsätze zu Autoren wie F.T. Marinetti, Franz Kafka und Jules Verne.

Fussnoten

Seite 10 / [1]

For a comprehensive cultural history of the era of hyperinflation see:
Bernd Widdig, *Culture and Inflation in Weimar Germany*, Berkley 2001.

Seite 11 / [2]

Central manifestos that emphasize this semantic emptiness are
Huelsenbeck's Erklärung in which he proclaims «Dada wurde in einem
Lexikon gefunden, es bedeutet nichts» (Richard Huelsenbeck, Erklärung,
in: *Dada Total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Karl Riha et al. (Hg.),
Stuttgart 1994, S. 33.) and Tzara's Manifest Dada 1918 (Tristan Tzara,
Manifest Dada 1918, in: ebd., S. 35–45) which boldly states «Dada
bedeutet nichts.» (ebd., S. 36)

Seite 11 / [3]

Ebd., S. 94.

Seite 12 / [4]

Ebd., S. 33.

Seite 12 / [5]

Hans Ostwald, *Sittengeschichte der Inflation. Ein Kulturdokument aus
den Jahren des Marktsturzes*, Berlin 1931.

Seite 12 / [6]

Ebd., S. 205.

Seite 12 / [7]

Ebd., S. 207.

Seite 13 / [8]

Legen Sie Ihr Geld in Dada an, in: Riha, *Dada Total* (Anm. 2), S. 106–107.

Seite 13 / [9]

Raoul Hausmann, Von der Macht des Dollarkurses, dem Barometerstand,
den Butterpreisen und eines Menschenherzens Elend, in: Raoul
Hausmann, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in
Berlin 1900–1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente*, Eva
Züchner (Hg.), Berlin 1998, S. 161–167.

Riha, Dada Total (Anm. 2), S. 106.

Ball's Eröffnungs-Manifest in which he explains «Wie erlangt man Seligkeit? Indem man Dada sagt» represents a good example for the Dada critique of great ideologies, (Ebd., S. 34) and also the phrase «Nur dada ist der Erlöser von Not und Trübsal» from Legen Sie Geld in Dada an makes that clear. (Ebd., S. 107)

Ebd., S. 106.

Ebd.

Ebd.

Hausmann, Scharfrichter (Anm. 9), S. 164–165.

Bernd Widdig points out that this connection between the devaluation of money and a declining appreciation of the human life is something that is central to Elias Canetti's analysis of the hyperinflation. Widdig, Inflation (Anm. 1), S. 53–75.

Elias Canetti, Masse und Macht, Hamburg 1960, S. 217.

Ebd., S. 218.

Urs Stäheli, Dirk Verdicchio, Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richter Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage, in: montage/av, 15/1, 2006, S. 108–122.

Ebd, S. 112f.

Ebd., S. 112.

Abbildungen

Seite 14 / Abb. 1

Soviel Tausendmarkscheine für einen einzigen Dollar?, from: Hans Ostwald, Sittengeschichte der Inflation. Ein Kulturdokument aus den Jahren des Marktsturzes, Berlin 1931.

Seite 17 / Abb. 2

Einzelbild aus: Hans Richter, Inflation, 1928.

Seite 17 / Abb. 3

Einzelbild aus: Hans Richter, Inflation, 1928.

Seite 18 / Abb. 4

Hans Richter, Inflation, 1928.

Seite 18 / Abb. 5

Einzelbild aus: Hans Richter, Inflation, 1928.

Seite 20 / Abb. 6

Einzelbild aus: Hans Richter, Inflation, 1928.

F for Fake

SULGI LIE

Fälschung und Falschgeld in William Friedkins *To Live and Die in L.A.*

This paper examines the economic and aesthetic effects of counterfeit money and forgery in William Friedkin's To Live and Die in L.A. Using Deleuze's notion of film as the «power of the false» and Derrida's thoughts on the fictionality of counterfeit money, Friedkin's film is analyzed as an unique example of Hollywood mainstream cinema to allegorize the monetary logic of late capitalism as a regime of fabrication, falsification and simulation on all social, cultural and sexual levels. The film constantly blurs the differences between real and false money, hetero- and homosexuality, truth and appearance: F is for Fake.

F for Fake, F for Film, F for Friedkin: Dass Film die Kunst der Fälschung par excellence ist, offenbart sich bei einem Genreregisser wie William Friedkin nicht minder als bei Orson Welles, der bekanntlich seinen letzten Film *F for Fake* titulierte. Ein Diktum, das vielleicht gegen Godards berühmte Formel vom Film als «Wahrheit 24 mal in der Sekunde» gewendet werden kann, in der noch André Bazins theologische Aufladung des filmischen Bildes als *Vera Icon* nachklingt.

William Friedkin hat sich aber spätestens mit seinem zweiten grossen Hollywoodfilm klar auf die Seite des Teufels geschlagen: Denn dass in *The Exorcist* (1973) der Teufel den Leib des unschuldigen Mädchens Regan derart monströs besetzt hält, ist vor allem einer selbst schon diabolischen Soundästhetik geschuldet, die den besessenen Körper mit einer grotesk deformierten, elektronisch modulierten Stimme sprechen lässt. Die Stimme des Teufels entspringt direkt der Fälschung der Synchronisation: Indem der Film das scheinbar natürliche Band zwischen Körper und Stimme, zwischen Bild und Ton radikal aufkündigt, hat er sich nicht nur für den postklassischen Horrorfilm als stilbildend erwiesen, sondern artikuliert die Fiktion des audiovisuellen Realitätseindrucks selbst als Effekt einer Fälschung.

Eine Fälschung indes, die kein Original mehr kennt: Der Teufel spricht vielförmig und vielzünftig aus Regan – nicht nur in verschiedenen Sprachen und verschiedenen Personen, sondern manchmal gar in rückwärtslaufendem Englisch, das nur als Aufzeichnung im Tonlabor wieder korrekt invertiert werden kann: Rewind Speech – der Teufel ist in *The Exorcist* nichts anderes als ein Aufschreibesystem, das die Ordnung von Körpern und Sprachen poetisch und technologisch denaturiert und nonlineare und achronologische Paradoxien ins Spiel bringt. Deshalb sind Spezialeffekte für eine solche polymorphe Ästhetik der Fälschung und Fabrikation konstitutiv:

Wenn Regans Kopf sich in zwei berühmten Szenen des Films zu 180 Grad rückwärts verdreht oder sie in umgekehrter Rückenstellung auf allen Vieren rückwärts die Treppe runterläuft, geht es eben nicht um geschmacklose Effekthascherei, sondern um die plastische Verkörperung jener ›Mächte des Falschen‹, die Gilles Deleuze in nietzscheanischer Manier dem Kino von Orson Welles attestiert hat.

Als einen weiteren filmischen Beitrag ›über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‹ liesse sich auch *To Live and Die in L.A.* (1985) charakterisieren, den Friedkin während einer Periode des amerikanischen Kinos gedreht hat, die gemeinhin eher abschätzig beurteilt wird – gilt das Hollywood der 1980er Jahre in cinephilen und filmwissenschaftlichen Historiografien doch häufig als eine Ära eines politischen und ästhetischen Niedergangs, der den ideologischen Konservatismus der Reagan-Administration mit dem Kommerzialismus kommodifizierter Bildoberflächen konvergieren lässt. Gerade aber weil sich *To Live and Die in L.A.* zu dieser glattpolierten Warenästhetik der 1980er Jahre eben nicht kritisch, sondern absolut immanent verhält, lässt sich aus dem Film eine strukturelle Analyse der spätkapitalistischen Totalität extrapolieren, die sich zentral aus der allegorischen Figuration des Falschgeldes speist.

Im Gewand eines Agenten-Thrillers gelingt es dem Film auf eine ingeniose dialektische Weise, das (Un)Wesen des Falschgeldes sowohl als Wahrheit als auch als Lüge des (Geld)Kapitals zu fassen: Falschgeld ist wahres Geld, nicht nur weil es für wahr gehalten wird, sondern auch, weil Falschgeld im Tausch ohne die Vermittlung einer Ware direkt in (mehr) Geld konvertiert wird: $G-G'$, wie es die Marx'sche Formel auf den Punkt bringt. Falschgeld bleibt aber falsches Geld, nicht nur weil die Fälschung trotz aller Perfektion enttarnt werden kann, sondern auch weil der Geldwert weder politisch (durch den Staat) noch ökonomisch (durch Arbeit) gedeckt ist. Deshalb hat Falschgeld als fingiertes, ja fiktionales Geld eine intrinsische Affinität zum Finanzkapital – Geld, das sich gegen Geld austauscht ist eben nichts anderes als $G-G'$ ohne den Umweg von $G-W-G'$: «Der Wert wird also prozessierender Wert, prozessierendes Geld und als solches Kapital. Er kommt aus der Zirkulation her, geht wieder in sie ein, erhält und vervielfältigt sich in ihr, kehrt vergrößert aus ihr zurück und beginnt denselben Kreislauf stets wieder von neuem. $G-G'$, gelddeckendes Geld.» [1]

Als gelddeckendes Geld gebiert sich das Falschgeld gleichsam von selbst – eine Art unbefleckte Empfängnis, die sich gerade in ihrer Fälschung als Reinform des Kapitals repräsentiert. Die Wahrheit des Falschgeldes ist seine Falschheit, die Falschheit des Falschgeldes seine Wahrheit.

Im Falschgeld erstrahlt der Fetischcharakter der Ware auf besonders trügerische Art und Weise: Die Nachahmung des Geldes setzt sich an die Stelle des Geldes selbst, die Kopie setzt sich parasitär an die Stelle des Originals, das Bild ersetzt das Ding. F for Fake, F for Fetish: Nun ist der (Geld)Fetisch für Marx eben keine subjektive Täuschung, sondern die objektive Illusion eines «sinnlich übersinnlichen» [2] Dings, dessen Schein nicht nur notwendig falsches und notwendig richtiges Bewusstsein ineinander kollabieren lässt. Im Falschgeld offenbart sich der Trugbildcharakter des fetischistischen Scheins als materiell verdinglichtes Trugbild. Die sowieso schon «gespenstische Gegenständlichkeit» [3] des (Geld)Fetisch ist im Falschgeld nochmals potenziert, so dass man vom Falschgeld gar als dem Trugbild eines Trugbildes sprechen könnte.

In seiner minutiösen Lektüre von Baudelaires kurzer Erzählung *Das falsche Geldstück* verweist auch Jacques Derrida auf den doppelten Trugbildcharakter des Falschgeldes, das als Ding zugleich undinglich ist. Das Falschgeld, so Derrida, ist «keine Sache wie jede andere; sie ist <etwas> [quelque chose] als ein Zeichen, und selbst ein falsches Zeichen, dessen Signifikat letztlich [...] nichts zu entsprechen oder gleichwertig zu sein scheint, ein fiktives Zeichen ohne *gesicherte* Bedeutung, ein Trugbild [simulacre], das Double eines Zeichens oder eines Signifikanten.» [4]

Um diese durch Falschgeld bewirkte Entsicherung der Bedeutung geht es zentral auch in *To Live and Die in L.A.*, in der die paradoxe Logik des Simulakrums nicht nur die ökonomische, sondern ebenso die politisch-staatliche und psycho-sexuelle Struktur des Spätkapitalismus kontaminiert hat. Der Film zeigt uns das Los Angeles der 1980er Jahre als eine Welt, in der alle gesellschaftlichen Verhältnisse durch Geld und Falschgeld vermittelt sind. Materialistisch ist der Film in dem präzisen Sinne, dass die Totalität der monetären Tauschbeziehungen ohne jede Moralisierung in ihrer abstrakten Funktionalität vorgeführt wird. Ob Gangster oder Polizisten – niemand bleibt von der systemischen Korruption und Perversität des (Falsch)Geldes unberührt.

In diesem Universum des geldheckenden Geldes, des selbstverwertenden Wertes und simulierter Simulakren ist jegliche Transzendenz von der «metaphysische[n] Spitzfindigkeit und theologische[n] Mücke» [5] der Geldware ersetzt worden, die als Falschgeld aus wertlosem Papier Wert generiert; aus fiktiven Zeichen realen Profit macht. Falschgeld ist spekulatives Geld und ähnlich Baudelaires Erzählung ist auch *To Live and Die in L.A.* – mit Derrida gedacht – eine Spekulation der Spekulation «auf/über das, was dem Kapital in einer Kapitale im Zeitalter des Geldes geschehen kann:

Der Umlauf des falschen Geldstücks kann, selbst bei einem ›kleinen Spekulant‹ die realen Zinsen eines echten Kapitals erzeugen. Ist so, insofern es Zinsen ohne Arbeit erzeugt, indem es, wie man sagt, *von alleine arbeitet*, die Wahrheit des Kapitals nicht fortan das Falschgeld? Gibt es hier eine wirkliche [vraie] Differenz zwischen echtem und falschem Geld, sobald es Kapital gibt? Und Kredit?» [6]

Derridas Frage berührt die Problematik einer prekär gewordenen Deckung des Geldes im Kapitalismus, das weder vom Staat, von Gold und auch nicht von Gott gedeckt wird. «Do you believe that the stars are the eyes of God?» wird Ruth, die Informantin und Liebhaberin des Secret Service-Agenten und Falschgeldjägers Richard Chance (William L. Petersen) mit zweimaliger Rätselhaftigkeit fragen – und Chance wird jedes Mal diese Frage ohne jeden Zweifel verneinen. In der vollends durch das Geld profanierten Welt von Leben und Sterben in L.A. gibt es keinen Gott, womöglich aber einen Teufel – sein Name ist Eric Masters (Willem Dafoe), Geldfälscher und Antagonist von Chance.

Obwohl *To Live and Die in L.A.* auf den ersten Blick mit dem diabolischen Diskurs von *The Exorcist* nichts zu tun hat, verleiht auch dieser Film der Figur des Fälschers eine geradezu mephistophelische Dimension: denn Masters ist nicht nur der Meister über Leben und Tod seiner Gegner, sondern über Leben und Tod des Falschgeldes: Der Entrepreneur, der das Falschgeld in Eigenregie produziert, vernichtet dieses immer auch in sinnlos erscheinenden Akten der Verschwendung. Wiederholt sieht man Masters im Film beim Verbrennen von Falschgeld und anderen (Wert)Gegenständen. Verwertung und Entwertung, Produktion und Zerstörung bilden bei Masters einen merkwürdigen Kreislauf, als ob der gefälschte Wert notwendiger Weise wieder auf die totale Nullstufe zurückkehren müsste.

Mit dem verstörendem Akt einer suizidalen Verschwendung beginnt auch die Pre-Credit-Sequenz des Films: Zu dem Titelsong der britischen Popband Wang Chung, die bezeichnenderweise in einer Zeile «I feel that God is not in heaven» singt, sieht man eine in maximaler staatlicher Hochsicherung aufgerüstete Autokarawane in ein Kongresshotel fahren. Dort hält Ronald Reagan höchstpersönlich eine Rede, deren Worte man durch die Ohrhörer von Richard Chance' Geheimdienstpartner Jimmy Hart hört: «I believe that in both spirit and substance our tax system has become un-American. Death and taxes maybe inevitable, but unjust taxes are not. The first American revolution was sparked by a conviction – taxation without representation is tyranny.»

Mittels dieser Rede situiert sich der Film nicht nur in einem konkreten zeithistorischen Moment, sondern lenkt unmittelbar den Fokus auf das bis heute unerschütterliche Dogma des Neoliberalismus, das Steuererhöhungen (für Reiche) nicht nur als Verbrechen, sondern von Reagan gar in McCarthy'scher Manier als anti-amerikanischen Verrat an der ganzen Nationalgeschichte deklariert. Indem Reagan die Losungen «Death and taxes» and «Taxation without representation is tyranny», die aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen die britische Kolonialmacht stammen, ideologisch umcodiert, erklärt sich die neoliberale und neokonservative Konterrevolution der 1980er Jahre selbst als ein revolutionäres Projekt. Auf rabiate Weise werden Steuererhöhungen mit dem Tod gleichgesetzt, dem Tod des amerikanischen Kapitals. Damit das Kapital wieder vital florieren kann, müssen die Steuern gesenkt werden.

Auf den tödlichen Anti-Amerikanismus der Steuer folgt in der assoziativen Verdichtung der Sequenz prompt der tödliche Anti-Amerikanismus des islamischen Terroristen, als ob ein interner Antagonismus externalisiert werden müsste. Chance spürt auf dem Hoteldach einen dynamitbeladenen Selbstmordattentäter auf, der vermutlich ein Attentat auf Reagan plant und der in manischen Parolen Israel und Amerika und allen Feinden des Islams den Tod wünscht. Nur weil Jimmy Hart im letzten Moment den Attentäter vom Dach zieht, überlebt Chance die Explosion. Wie Michael J. Shapiro in seiner anregenden Interpretation des Films anmerkt, spiegeln sich paradoxerweise die Worte Reagans und des Attentäters in der Affirmation des Exzesses: «Here, a comparison of saving and hoarding life to protect value versus achieving value by expending life passionately is presented as analogous to saving and hoarding versus spending money.» [7]

To Die and Live in L.A.: Wenn (kreative) Destruktion für die Wertbildung konstitutiv geworden ist, dann ist der Neoliberalismus dem Terrorismus näher als ihm lieb sein kann. Ein solcher Terrorist des Kapitals ist nämlich auch Masters. Ein (selbst)zerstörerischer (Todes)Trieb verbindet über das Feuer der Explosion den arabischen Terroristen mit dem Geldfälscher. Nicht zufällig wird auch Masters als Personifizierung einer nihilistischen Negation in den Film eingeführt: In seiner luxuriösen Designervilla rollt er ein selbstgemaltes Gemälde auf dem Boden auf, um es anschliessend in einer abrupten Reaktion draussen an die Wand zu heften und zu verbrennen: F for Fire, Masters ist Ikonophil und Ikonoklast zugleich. Diese rituelle Bilderzerstörung steht als symbolischer Akt für das extrem ambivalente Verhältnis zwischen Bild und Geld, die sich gegenseitig hervorbringen, nur um sich wieder gegenseitig zu vernichten.

Masters erster Auftritt steht syntaktisch am Ende einer ausgedehnten Creditsequenz, deren komplexe Montage-Logik deutlich suggeriert, dass der Reichtum von Masters auf der Falschgeldzirkulation in den sowohl proletarischen und ethnisch gemischten Bezirken von L.A. basiert.

Es beginnt mit einer Montage in Rot: die Grossaufnahme einer Pistole im Rotlicht; als der Schuss fällt und das Mündungsfeuer aus dem Lauf tritt, friert das Bild für einen kurzen Moment ein und entfärbt sich zugleich ins Schwarzweiss. Darauf folgt eine Totale des rötlichen Sonnenaufgangs über L.A. und eine Detailaufnahme der Augen eines gemalten Portraits, das sich durch einen merkwürdigen (elektronischen) Verfärbungseffekt von Lila in Rot wandelt.

Damit wird eine dichte semantische Verknüpfung von Tod, Stadt und Bild in Gang gesetzt, die das Pattern der vorherigen Pre-Credit-Sequenz fortführt. Nach einer Abfolge von Einstellungen, die Güterzüge, ausranierte Autokarossen und industrielle Produktionsstätten bei Tagesanbruch zeigen, setzt mit dem treibenden Pop-Sound eine serielle Montage von anonymen Geldtransaktionen ein – 20-Dollar Scheine, die auf den Strassen von L.A in ethnisch gemischten Begegnungen schnell gegen andere Scheine ausgetauscht werden. Das Falschgeld zirkuliert im beschleunigten Montage-Rhythmus eines Videoclips, während die Credit-Schrift in den knalligen Farben der 80er Jahre in Rot und Grün Titel, Cast und Crew des Films einblendet.



Abb: 1 >

Danach folgt eine andere Bilderserie von investigativ beschrifteten, schwarzweissen Überwachungsfotos von tatverdächtigen Falschgeldhändlern. Falschgeld und Gesetz werden damit von Beginn in ein System der konstanten Zirkulation eingebunden, das die Trennung zwischen Illegalität und Legalität in der Form der Montage unscharf werden lässt. Der tänzerische Flow von Geldern und Bildern wird aber immer wieder von diegetisch disjunktiven Einstellung punktiert, die erst in einem späteren Zeitpunkt des Films wieder auftauchen und so nachträglich um- und decodiert werden: das geschminkte Gesicht einer Frau (die später als Masters' Freundin Bianca eingeführt wird), die frontal in die Kamera schaut und in einer grafischen Manipulation direkt aus der rot-grünen Titelschrift «To Live and Die in L.A.» eingeblendet wird; ein weiteres Gemälde mit hervorgehobenen Augen, eine andere Frau, die rauchend im Bett liegt (die später als Chance' Freundin Ruth eingeführt wird).

Bereits an diesen flash-forward-artigen Einschüben wird deutlich, dass der Film nicht im linearen Modus narrativer Kausalität verfährt, sondern in Loops und Wiederholungsschleifen von Fast Forward und Rewind. So nimmt auch Masters Bildverbrennung seinen eigenen Verbrennungstod am Ende des Films bereits vorweg – ein narrativer Kurzschlusseffekt, der den Urheber der wertbildenden Zirkulation zugleich als radikalen Wertvernichter antizipiert. In demselben Moment als Masters zum ersten Mal zu sehen ist, enden auch die Credits mit der Einblendung von William Friedkins Namen. F for Fake, F for Fiction, F for Friedkin: eine Auto-Allegorie des Regisseurs als Fälscher.



Abb: 2 >

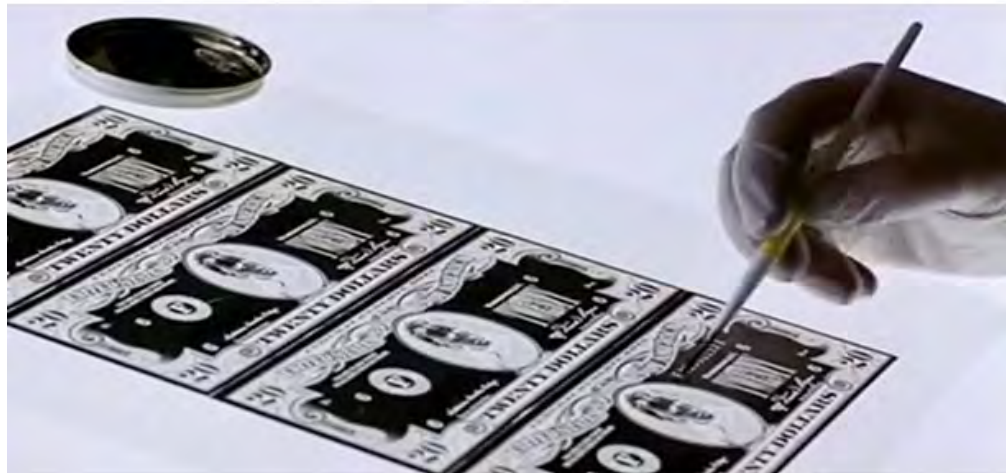
Friedkin ist wie Masters ein Meister der Trugbilder – er fingiert Bilder ohne Deckung, so wie Masters Geld ohne Deckung fingiert: «Ferner, die Erzählung ist eine Fiktion, und zwar eine Fiktion des Fingierens, eine Fiktion aufgrund eines Fingierens, sogar die Fiktion eines Fingierens.»

[8] Friedkin ist der Enunziator, aber ein trügerischer: F for Fraud:

«Zusammenfassend könnte man sagen, dass der Fälscher zur Personalisierung des Films schlechthin wird.» [9]

In diesem Spiegelkabinett der Täuschungen und Fälschungen zersplittert jede vermeintliche visuelle Authentizität in eine Vielzahl sekundärer Bild-Derivate: Wenn im Anschluss an Masters' *Burn up*, Chance zunächst beim Bungee Jumping und danach beim Biertrinken mit seinen Kollegen gezeigt wird, switcht der Film von einem Sportclip zu einer Bierwerbung, von einer Oberfläche zur nächsten, obwohl es um die Vergewisserung originaler Männlichkeit und symbolischer Vaterschaft geht: Chance' alternder Kollege und Vaterfigur Jimmy Hart, der wenige Tage vor seinem Ruhestand steht, wird von Chance als Meister im Aufspüren von «bad paper» gerühmt. Mit rituellen Male Bonding-Gesten und hypermaskulinen Posen zitiert der Film das in den 1980er Jahren populäre Format des *Buddy Movie*, dem eine gehärtete Männlichkeit als Beweis eines gesunden amerikanischen Nationalkörpers gilt. In diesem Sinne müssen natürlich auch die Dollarscheine unbefleckt von jedem Simulakrenverdacht sein: «Good money and unalloyed maleness turn out to be equivalent.» [10]

Aber der gute Vater ist alt und schwach geworden («I'm getting too old for this shit», wie Jimmy Hart schon in der Pre-Credit-Sequenz zu Chance sagt) und muss einem neuen maskulinen System Platz machen, das Kontaminationen, Persionen und Transgressionen aller Art wuchern lässt. Im Anschluss an Juliet Flower MacCannell könnte man sagen, dass die Genealogie des Vaters von einem «Regime des Bruders» [11] abgelöst wird, in dem die Autorität vom paternalen Gesetz abgekoppelt und gewissermassen <ungedeckt> freigesetzt wird. Ein solch post-patriarchaler <Meister> ist Masters, dessen Autorität auf reiner Fälschung basiert. Im Regime des Bruders lösen sich somit die Grenzzlinien zwischen Gesetz und Verbrechen, Original und Fälschung immer mehr auf: Im Laufe des Films wird Chance in seiner obsessiven Jagd auf Masters seinem Antagonisten immer ähnlicher und ist dafür bereit als staatlicher Agent das Gesetz kriminell zu überschreiten. In Masters sieht Chance die Chance, selbst zu einem Master zu werden. Und es ist nichts anderes als das Falschgeld, das diese perversen Zirkulationen in Gang setzt.



Video: 1 >

In der faszinierendsten Sequenz des Films wird der Meister der Fälschung bei der Arbeit gezeigt. Der Geldfälscher ist als Unternehmer zugleich ein Künstler, wenngleich ein Kunstfälscher, so doch ein begnadeter Kunsthandwerker. Im Prozess der Falschgeldherstellung werden die Differenzen zwischen Geld und Bild vollends aufgelöst: Das Geld wird zum Bild, das Bild wird zum Geld. Ökonomische und ästhetische Produktion sind ununterscheidbar geworden. Im Rotlicht eines Fotolabors kopiert Masters «echte» 20-Dollarscheine auf eine Negativfolie, übermalt sorgfältig mit einem schwarzen Pinsel die Seriennummern, um anschliessend die Folie erneut auf eine Metallplatte zu kopieren.

Durch Atemhauch werden auf dieser Kopie einer Kopie die Konturen der Dollarscheine sichtbar. Mit dem Auftropfen und Verschmieren roter Farbe auf der Metallplatte – abstraktes Drip Painting und Blutropfen zugleich – setzt auf dem Soundtrack ein treibender Pop-Beat ein, der in Folge im Rhythmus der Druckerpresse pulsiert. Masters vermischt mehrere Farben zu einer grünen Paste, um die gefälschten Seriennummern damit zu bedrucken. Die Farbe des Geldes ist perfekte Pop Art, Masters ist eine Mischung aus Jackson Pollock und Andy Warhol, der, wie auch Sharon Willis festhält, im harmonischen Zusammenspiel von manueller und mechanischer (Re)Produktion das totale Simulakrum fingiert:

«For the artist here is a counterfeiter; we watch, with the fascinated camera, as the process of mechanical reproduction of twenty dollar bills unfolds. This is a long sequence which presents the <hand of the artist> in immense detail, as it produces a plate and prints and colors the bills, with particularly captivating close-ups of the mixing of luxurious gobs of paint – red, black, green, and white together. Here the postmodern in-joking of the film’s discourse operates on several levels: Masters is an enfant terrible Neo-Expressionist whose artistic talent translates directly into cash. Of course, the cash is fake, just as he is. This sequence also plays on a fascination with surface detail, and upon the infinite extension of serial reproduction.» [12]

Beim Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ist der Kultwert mit dem Ausstellungswert identisch geworden – die Reproduktion zielt direkt auf die massenhafte Proliferation und Zirkulation auf dem Markt, sei es auf dem Kunstmarkt oder auf dem Schwarzmarkt. Masters ist der Meister der kapitalisierten Mimesis, weil er die Hierarchie zwischen Original und Kopie invertiert – seine Originalkopie ist in Design und Style nicht zu übertreffen, weil die Hand des Meisters selbst als <Branding> dafür einsteht. Style ist alles, Substanz ist nichts: *To Live and Die in L.A.* führt diesen Vorwurf, der gegen das Hollywoodkino der 1980er Jahre so oft gerichtet wurde, ad absurdum, weil der verführerische Oberflächenglanz der Warenwelt selbst zum Substrat der gesellschaftlichen Produktion und Reproduktion geworden ist. Der falsche Schein ist im doppelten Sinne wahr geworden: Der (Geld)Schein ist der schön(st)e Schein.

Wie schon in der Credit-Schrift sind Rot und Grün die zentralen Farbsignale: Die Farben des Geldes scheinen in Rot und Grün. Die diskursive Schrift der Enunziation schreibt sich direkt in die Diegese ein – so sind auch in einer späteren Szene in einer Stripbar Chance und Ruth in rotes und grünes Licht getaucht. Masters, der grosse Enunziator innerhalb der Fiktion spiegelt sich mit Friedkin, dem grossen Enunziator ausserhalb der Fiktion. Wiederum ein Selbst-Portrait des Regisseurs als Bild-, Kunst- und Geldfälscher: Im kommodifizierten Hollywoodkino der 1980er Jahre verkauft auch der Autor seine stilistische Signatur als eine Marke.

Wenn der Marktwert des Produkts sinkt, droht jeder Ware – ob nun Film, Kunst oder Geld – der Verfall in den Abfall: Deshalb ist es nur konsequent, dass Masters sein aufwendig fabriziertes Falschgeld nach der Fertigung ausgerechnet in einem Müllcontainer deponiert. Das Falschgeld ist als Simulakrum wertvoll, aber als Original bloss wertloses Papier, das – wie in der finalen Konfrontation zwischen Masters und Chance’ Partner John Vukovich – von der Schreddermaschine in Müll verwandelt wird.

Und dass Masters das Falschgeld zudem noch in der Wüste ausserhalb von L.A. herstellt, ist die finale Ironie einer Ökonomie des Trugbildes, die quasi in der Leere der Wüste geldheckendes Geld generiert, während die traditionell industriellen Cityscapes in der Credit-Sequenz deutlich vom Verfall gezeichnet sind. Im Falschgeld realisiert sich eine Tendenz zur Abstraktion, die Jean-Joseph Goux zufolge dem kapitalistischen Prozess der ›Realabstraktion‹ strukturell und historisch immanent ist:

«So ist die Geschichte der Monetarfunktion grundlegend gekennzeichnet durch die Entwicklung auf Abstraktion und Konvention hin. An die Stelle des Produkts mit einem materiellen Wert treten nach und nach immer abstraktere Geldzeichen. In der Geldentwicklung findet ein Übergang statt vom Substrat zum Fetisch, vom *Fetisch* zum *Symbol* und vom Symbol zum *bloßen Zeichen*; eine Bewegung der Idealisierung, ein Übergang vom Substrat zum Verhältnis. Diese allgemeine Bewegung ist exemplarisch. Vom materialisierten Wert wird das Geld zum Goldzeichen. Und von da zum bloßen Wertzeichen. Zeichen oder Repräsentant einer hypostasierten Abstraktion.»

In *To Live and Die in L.A.* sind jedoch nicht nur die monetären Verhältnisse von der Abstraktion gezeichnet, auch die Geschlechterverhältnisse werden von einer Entsubstanzialisierung erfasst, die sich symptomatisch sowohl in der hyperbolischen Heterosexualität von Chance als auch in der performativen Bi- oder Homosexualität von Masters zeigt. Ihre Objektwahl wird weniger von amourösen Affekten als vielmehr von ökonomischem Kalkül gesteuert: Chance hält sich in Ruth nicht nur eine Informantin, die er jederzeit wieder ins Gefängnis zu schicken droht, sondern auch eine Sexualpartnerin, über die er mit totaler Verfügungsgewalt agiert.

Wenn er sich in einer Szene des Films mit affektloser Coolness entkleidet, um mit Ruth zu schlafen, kippt jedoch die prononcierte Maskulinität durch Friedkins visuelle Strategie fast in ihr Gegenteil: Das Bild des nackten Chance, der mit deutlich sichtbarem Geschlechtsteil vor den Jalousien des Fensters steht, ruft mit den Silhouetten der Jalousie nicht nur ein zentrales Designaccessoire der 1980er Jahre auf, sondern evoziert auch deutlich die homosexuelle Ikonografie des männlichen Pin-ups. Diese hier noch unterschwellige Homoerotik von Chance wird in der Konfrontation mit Masters immer evidenter: «You're beautiful» sagt Masters in einer späteren Szene zu Chance und meint dabei sowohl das Geld als auch ihn. Chance erwidert diese Liebeserklärung bei der nächsten Transaktion, als er von Masters schliesslich das Falschgeld erhält: «You're beautiful.»

Schönheit haftet nicht länger das ökonomische oder sexuelle Substrat an, sondern am blossen Zeichen eines verführerischen Trugbildes. Dass sich auch Sexualität wie das Falschgeld fälschen, fingieren und fiktionalisieren lässt, verdichtet sich insbesondere in einer Sequenz, in der Friedkin die filmische Macht des Falschen offen ausstellt:



Abb: 3 >



Abb: 4 >

Masters beobachtet seine Freundin Bianca bei einer Tanzshow, bei der die Geschlechtsidentität der Tänzer und Tänzerinnen durch die Masken des Make-ups verschleiert werden. Als die Kamera in Rückenansicht einen der Tänzer in die Umkleidekabine folgt, ist dieser von hinten deutlich als ein Mann zu erkennen. Im Moment des Kusses zwischen Masters und ihm, wird jedoch während des Umschnitts auf die andere Achse der Mann durch Bianca ersetzt.

Ein kurioser Fälschungseffekt; ein falscher Anschluss, der sich als solcher gar nicht erst kaschiert: Der Film betreibt Montage als Falschmünzerei, in der die beiden Seiten der Medaille sich gegenseitig ausschliessen. Dieser unmögliche Switch zwischen Homo- und Heterosexualität wird in Folge noch verkompliziert, wenn Masters und Biancas sexuelles Spiel im offenen Exhibitionismus durch (Spiegel)Blicke für Biancas lesbische Tanzpartnerin Serena inszeniert wird. In dieser performativen Konstellation werden die Differenzen zwischen Hetero-, Bi- und (männlicher und weiblicher) Homosexualität nivelliert, um von einer polymorphen Perversion abgelöst zu werden, in der die einzige Substanz der Schein ist: *You're beautiful*.

Nicht zufällig wird eine weitere Sexszene zwischen Masters und Bianca durch einen Interface-Effekt gerahmt, der ihre realen Körper durch einen Videomonitor verdoppelt. Da das Videobild denselben japanisch anmutenden Raum zeigt, in dem sich Masters und Bianca gerade befinden (vermutlich in Anspielung an David Cronenbergs *Videodrome*), erzeugt die Sequenz eine kurze Irritation darüber, ob es sich um eine Aufzeichnung oder einen Live-Stream handelt. Sich selbst beim Sex zuschauen: Als ob ihn das Videobild mehr erregen würde als die Berührung durch Bianca selbst, blickt Masters in einem kurzen Moment wie gebannt auf den Bildschirm. Videowelt und fraktales Subjekt, hat das Jean Baudrillard in den 1980er Jahren genannt: «Ein eigentümlicher Narziss: es sehnt sich nicht mehr nach seinem vollkommenen Idealbild, sondern nach der Formel einer endlosen genetischen Reproduktion.» [14]

In diese endlose Reproduktionsschleife bewegt sich *To Live and Die in L.A.* auch durch die narrative Radikalisierung des Undercover-Motivs, das Friedkin schon in seinem früheren Film *Cruising* zu unauflösbarer Ambivalenz gebracht hat: Dort recherchiert Al Pacino in der Rolle eines Undercover-Polizisten einen Serienmord in der New Yorker Gay Community und kann bald zwischen seiner «richtigen» heterosexuellen und seiner «falschen» homosexuellen Identität nicht mehr unterscheiden. In einer perversen Logik der Substitution suggeriert der Film am Ende gar, dass nicht nur die Morde möglicherweise von multiplen Personen begangen worden sind, sondern dass Al Pacino selbst als Mörder in Betracht kommt.

Um an Masters ranzukommen, tarnen sich Chance und sein Partner Vukovich als kriminelle Geschäftsmänner, die Falschgeld zur Geldwäsche kaufen wollen. Masters will 30.000 Dollar als Vorschuss, die der Secret Service jedoch weigert zu zahlen. Als Lösung will Chance einem Tipp von Ruth nachgehen, die von der Ankunft eines chinesischen Gangsters weiss, der in L.A. gestohlene Diamanten kaufen will. Die Hüter des Gesetzes begehen nun selbst einen kriminellen Akt, um einen Verbrecher zu fassen:

«Steal real money to buy counterfeit money?», fragt Vukovich zunächst entsetzt, um Chance dann doch noch nachzugeben. Doch der vermeintlich sichere Coup eskaliert, da sich im Nachhinein der Chinese selbst als FBI-Undercoveragent erweist. [15] Eine ganze Armada von FBI-Agenten verstrickt nun Chance und Vukovich in eine spektakuläre Verfolgungsjagd durch die Highways von L.A., bis Chance in einer wahnwitzigen Fahrt durch den Gegenverkehr die Flucht gelingt.

Exzessive Verfolgungsjagden gehören zu Friedkins stilistischer *trade mark* als Action-Regisseur: In *French Connection* jagt Gene Hackman im Auto einer U-Bahn hinterher, in *Jade* zwingt das hügelige San Francisco die Autos zu Luftsprüngen, in *The Hunted* zwingt sich Benicio del Toro brachial durch einen Stau. In *To Live and Die in L.A.* aber findet die Auto-Action im Bild des Geisterfahrers einen ultimativ verschwenderischen Höhepunkt. Die Perversion des Falschgeldverkehrs findet eine entsprechende Bewegungssignatur in der Verkehrung der Verkehrs, die von den pervertierten Gesetzesvertretern ausgelöst wird. Falschgeld und Falschverkehr zirkulieren «wrong way», wie ein Verkehrsschild auf dem Highway verkündet. Die verkehrte Zirkulation unterbricht gar die Warencirkulation und Transportwege der materiellen Wirtschaft, wenn die Geisterfahrt den gesamten Verkehr lahmlegt und unzählige Autos in jenen Schrott verwandelt, den die Credit-Sequenz schon vorweggenommen hat.

In den Loops der (Falsch)Zirkulation garantiert die kreative Destruktion die Wiederkehr Desselben. Anstatt einer narrativen Schliessung, endet *To Live and Die in L.A.* in rigoros strukturalistischer Manier mit einer Endlosschleife der Reproduktionen, Simulationen und Substitutionen, die alle Figuren des Films zu fraktalen Klonen fälscht, um mit Baudrillard zu sprechen: Chance wird beim finalen Deal erschossen und wird von Vukovich ersetzt, der am Ende des Films als Kopie von Chance Ruth für sich beansprucht. Masters wird von Vukovich erschossen und wird von Bianca ersetzt, die mit ihrer lesbischen Partnerin Serena das Regime der Brüder vermutlich durch ein ebenso perverses Regime der Schwestern ersetzt. Was bleibt, sind Bilder, Falschbilder: Masters, der in seinem Videotape als Trugbild überlebt; Chance, dessen ikonische Pose als nondiegetische Kopie nach den Credits als substanzloses Simulakrum übrigbleibt: You're beautiful.



Abb: 5 >

Sulgi Lie ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Er ist Autor von Die Aussenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik (Berlin/Zürich 2012) und Mitherausgeber von Jacques Rancière: Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film (Berlin 2012) Er schreibt Filmkritiken für die Zeitschrift De:Bug.

Fussnoten

Seite 23 / [1]

Karl Marx, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band 1, Berlin 1970, S. 170.

Seite 24 / [2]

Ebd., S. 85.

Seite 24 / [3]

Ebd., S. 52.

Seite 24 / [4]

Jacques Derrida, Falschgeld. Zeit Geben I, München 1993, S. 124.

Seite 24 / [5]

Marx, Das Kapital (Anm. 1), S. 85.

Seite 25 / [6]

Derrida, Falschgeld (Anm. 4), S. 162.

Seite 26 / [7]

Michael J. Shapiro, Cinematic Political Thought. Narrating Race, Nation and Gender, Edinburgh 1999, S. 153.

Seite 29 / [8]

Derrida, Falschgeld (Anm. 4), S. 115.

Seite 29 / [9]

Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a. M. 1991, S. 176.

Seite 29 / [10]

Shapiro, Cinematic Political Thought (Anm. 7), S. 156.

Seite 29 / [11]

Vgl. Juliet Flower MacCannell, The Regime of the Brother: After the Patriarchy, London 1991.

Sharon Willis, Disputed Territories: Masculinity and Social Space, in: Constance Penley, Sharon Willis (Hg.), Male Trouble, Minneapolis/London 1993, S. 269.

Jean-Joseph Goux, Freud, Marx. Ökonomie und Symbolik, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1975, S. 101.

Jean Baudrillard, Videowelt und fraktales Subjekt, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 252.

Vgl. Deleuze, Zeit-Bild (Anm. 9), S. 178: «Der Fälscher wird folglich mit einer Kette von Fälschern verbunden sein, innerhalb deren er sich verwandelt. Es gibt nicht den einzelnen Fälscher, und wenn der Fälscher etwas aufdeckt, dann ist es die Existenz eines anderen Fälschers, der sich hinter ihm verbirgt [...].»

Abbildungen

Seite 27 / Abb. 1

Einzelbild aus der Titelsequenz von To Live and Die in L.A. (USA 1985),
R.: William Friedkin.

Seite 28 / Abb. 2

Einzelbild aus der Titelsequenz von To Live and Die in L.A. (USA 1985),
R.: William Friedkin.

Seite 33 / Abb. 3

Einzelbild aus: To Live and Die in L.A. (USA 1985), R.: William Friedkin.

Seite 33 / Abb. 4

Still aus: To Live and Die in L.A. (USA 1985), R.: William Friedkin.

Seite 36 / Abb. 5

Einzelbild aus: To Live and Die in L.A. (USA 1985), R.: William Friedkin.

Videos

Seite 30 / Vid. 1

The Money Making Scene aus: To Live and Die in L.A. (USA 1985), R.: William Friedkin. Bereitgestellt von ionalexandru98's studios.

Heisenbergs Cashflow

MICHAELA WÜNSCH

Zur Bildlichkeit, Zählbarkeit und Anschaulichkeit von Geld in *Breaking Bad*

The essay discusses the status of the representation of cash money in the US-American television series Breaking Bad about the crystal meth business of Walter White and his partner Jesse Pinkman. It uses the image theory of Jean-Luc Nancy, the work of Martin Heidegger on the thing and his discussion of Werner Heisenbergs uncertainty principle to ask whether the money in the series can be viewed as thing, image or medium. The second paragraph deals with the appropriation of underground economy knowledge. Since drug dealing happens <off the books>, Walt and Jesse have to learn the business by experience and observing. But, as already Heisenberg stated as well, the observer is part of the process he observes and mainly he is a disturbance as demonstrated by Walt. The final paragraph deals with money as superfluous excess and as most annihilating signifier, which has an amoral effect. And finally, the use of money in Breaking Bad is considered as a reflection of the economics of television reception and production.

Geld als Ding

Nach der Finanzkrise 2008 entstanden eine Reihe von Filmen um die entmaterialisierten Finanzströme der Börsenmärkte, in denen Bargeld als zwar abstraktes, aber visuell anschaulich übersetztes Tauschmittel gar nicht mehr vorkommt. [1] Ebenfalls nach der Finanzkrise entstanden aber auch einige Fernsehserien über vermeintliche US-Durchschnittsbürger, die, zwar nicht als direkte Folge, aber sicherlich in Anlehnung an die wirtschaftliche Krise, finanziell scheitern und ihr Glück in der Schattenökonomie versuchen: z.B. *Hung* (HBO 2009-2011) über einen Sportlehrer, der sich prostituiert; *Weeds* (Showtime 2005-2012), die von einer Hausfrau und Witwe handelt, die Marihuana dealt oder *Breaking Bad* (AMC, seit 2008), auf die ich im folgenden Text detaillierter eingehen werde. Dabei werde ich den oft genannten Fokus auf die Dinge in *Breaking Bad* in den Kontext einer Diskussion um die Rivalität zwischen Ding und Bild stellen und Geld als Bild, Zeichen, Medium oder Ding darin verorten.

Die von dem Kabelsender AMC produzierte und ausgestrahlte Serie erzählt von dem Chemielehrer Walter White (Bryan Cranston), der an Lungenkrebs erkrankt und mit seinem ehemaligen Schüler Jesse Pinkman (Aaron Paul), der bereits Erfahrung als Drogendealer hat, Methamphetamine (Crystal Meth) <kocht>. Mit dem Geld will er seine Familie nach seinem Tod unterstützen, finanziert davon aber zunächst eine Krebsbehandlung, die den Tumor auch schrumpfen lässt.

Nicht oder halb-legale Produkte kann man natürlich nicht mit der Kreditkarte zahlen und so spielt in den genannten Serien das (nicht nur visuell) kaum noch präsente Papiergeld eine Rolle. Als visuelles Objekt reiht es sich in *Breaking Bad* in den speziellen Status der Dinge ein, die als «subjektive Kameraeinstellungen der Dinge» [2] beschrieben wurden. Dieser Fokus auf Dinge in *Breaking Bad* mag zum einen mit dem jüngsten Interesse der Medienwissenschaft an dem Materiellen, «der dinglich verfassten Basis aller Praxis der Sinn- und Wissensproduktion, an technischen und ästhetischen Artefakten» [3] zu tun haben. Die Serie zeichnet sich aber tatsächlich durch eine starke Aufmerksamkeit auf die Ausstattung, die implizite Dramaturgie, den Style, die Dinge und Artefakte aus. [4] Dies beginnt mit einem Blick auf die Dinge in Whites Einfamilienhaus in der ersten Episode, wenn die Charaktere über die alltäglichen Dinge, die sie umgeben, eingeführt werden. So wird Whites Frau Skyler (Anna Gunn) über die Farbpaletten, die sie zur Auswahl für die Renovierung des Kinderzimmers aufgehängt hat, vorgestellt, Walts Aufstieg zum gut verdienenden Drogenproduzenten äussert sich unter anderem in der Farbwahl seiner Kleidung (von Beige über grellem Pink bis zu elegantem Schwarz).

Diese Fokussierung auf den Stil beinhaltet auch eine Ästhetik des Gewöhnlichen, wie sie Herbert Schwaab anhand der Sitcom *King of Queens* (Creator: David Litt, Michael J. Weithorn, USA 1998-2007) herausgearbeitet hat. [5] Der Blick auf die Dinge bedeutet auch eine Bezugnahme und eine Öffnung auf das Weltwissen und die Erfahrung des Zuschauers. Für Jean-Luc Nancy geht es dem Film nicht um Repräsentation, sondern um die Axiomatik des kinematografischen Blicks (*regard*) als Bezugnahme (*égard*) auf die Welt und ihre Wahrheit. Dieser Blick ist von dem technischen Dispositiv des Kinos als Situation im Kinosaal bestimmt: «Es ist also der Saal selbst, der zum Ort oder zum Dispositiv des Blicks wird, ein Schaukasten, um zu sehen – oder eher: ein Kasten, der ein Blick ist oder den Blick herstellt, ein Guckloch, um eine Öffnung zu bezeichnen, die dazu bestimmt ist, eine Beobachtung zu erlauben [...].» [6]

Die Betonung soll hier auf Öffnung liegen, denn im Unterschied zu anderen Verwendungsweisen des Begriffs des Dispositivs als konstituierend im Sinne einer einengenden Formierung, beschreibt Nancy es als Öffnung auf einen Raum oder auf eine Welt. Es geht demnach dem Kino nicht um Repräsentation oder Schauspiel, sondern um die Öffnung des Sehens auf ein Reales. Nach Nancy liegt Wahrheit oder Erkenntnis nicht ausserhalb des Bildes, das über die Realität, die es nachbildet, täuscht, sondern findet sich im Medium als «eine künstliche Intelligenz des Sinns, der durch Kunst und als Kunst begriffene und gefasste Sinn, d.h. techné.» [7] Dem Bild Täuschung vorzuwerfen und Wahrheit abzusprechen, verkennt nach Nancy die Selbstbehauptung des Bildes, die aus einer Rivalität mit den Dingen resultiert:

«Damit müssen wir uns befassen. Nicht mit dem mimetischen Charakter, den die *Doxa* zuerst mit dem Begriff <Bild> verbindet, sondern vielmehr damit, dass das Bild, selbst das mimetische, durch sich selbst und für sich selbst gelten muss, da es sonst droht, nichts als ein Schatten oder ein Reflex zu werden, aber kein Bild.» [8]

Das Bild ist nach Nancy keine Nachahmung, sondern eine Intensivierung des Dings, [9] es ist ihm ähnlich, insofern es mit ihm wetteifert: es stellt das Ding aus, zeigt es in seiner Selbstheit, prae-sentiert und deformiert es dabei nicht nur, sondern zeigt was und wie es ist, die Evidenz des Distinkten. «Das Bild ist die Evidenz des Unsichtbaren.» [10] Geld nimmt in *Breaking Bad* im Nancy'schen Sinne eine Zwischenstellung zwischen Bild und Ding ein: Es hat seine eigene Materialität, «seine Masse und seine Dicke, sein Gewicht, sein[en] Rand und sein[en] Glanz». [11] Insofern ist es ein Ding, das im Fernsehbild abgebildet wird. Geld ist kein Bild im Nancy'schen Sinne, da es sehr wohl zum Reich der Gegenstände und Illustration gehört, aber es weist doch auf etwas abwesendes Unsichtbares. Geld hat nur Wert als Zeichen für etwas anderes, etwas Abwesendes gegen das man es tauschen könnte. Es sind jedoch häufig diese Dinge, deren Wert durch das Geld intensiviert werden. In diesem Sinne ist Geld jedoch reines Medium. «Money [...] is the medium that makes real exchanges possible. Still [...] the matter of this money gradually becomes a matter of indifference, and it can be replaced by any sign [...] whatsoever.» [12]

Aber auch andere Dinge in *Breaking Bad* vollziehen den Wechsel vom Ding zum Medium, nicht im Sinne eines Tauschmediums, sondern indem sie selbst etwas zur Ansicht geben, «sich als Blick öffnen» [13].



Abb: 1 >

Wenn die Dinge in *Breaking Bad* selbst einen Blick bekommen, handelt es sich oft um Alltagsgegenstände wie Pfannenboden, Waschmaschine, Trockner, Kühlschrank, Kofferraum, Spülkasten, Lüftungsschacht, Kanüle, Pool, Grill, usw. (Video 1).

Einerseits verdeutlichen diese Einstellungen die Differenz zwischen Kamerablick und menschlichem Auge und weisen damit auf die medialen Bedingungen und den Blick als Dispositiv hin, denn sie lenken den Blick (des Publikums) auf die Möglichkeiten derameratechnik (wer hat schon mal einen Blick aus dem Inneren eines Kühlschranks auf den Besitzer geworfen?) und weniger auf die Handlung. Die Dinge werden hier selbst zu Instrumenten des Blicks, sie werden quasi geöffnet und damit weniger sichtbar als vielmehr unsichtbar, zum Rahmen durch den das Publikum etwas sieht, allerdings auch zum Bild, wenn man Nancy weiter folgt: «das Bild wird sichtbar, indem es dem Sehen gleicht; das Sichtbare stellt sich als Sehendes dar», also wie ein Blick. [14]

Nach Bill Brown kann ein *Ding* nur schwerlich als ein Fenster funktionieren, es sei denn, es ist schmutzig, denn nach seiner Definition sind Dinge nicht transparent oder funktional, sondern werden erst dann zu Dingen, wenn sie stören. [15] *Breaking Bad* zeigt dagegen eher die beschriebene Konkurrenz von Bild und Ding, indem die Dinge weniger Objekte als auch Subjekte des Blicks werden (daher rührt auch möglicherweise der eigentlich irreführende Begriff «subjektive Einstellung der Dinge»). Als «Subjekte» oder vielmehr «Aktanten» im Latour'schen Sinn, [16] treiben diese Dinge dennoch keine Handlung voran. Denn ihre «Präsenz» ist nicht als «schlichte Anwesenheit» zu verstehen, sondern beruht auf der Abwesenheit.

«So gesehen ist die gesamte Geschichte der Repräsentation, diese fieberhafte Geschichte der Gigantomachien von Mimesis, Bild, Wahrnehmung, Objekt und wissenschaftlichem Gesetz, von Spektakel, Kunst und politischer Repräsentanz, von der Spaltung der Absenz durchzogen, die sich in der Tat zerteilt in Absenz des Dings (das Problem der Reproduktion) und in Absenz im Ding (das Problem der Repräsentation).» [17]

Diese Abwesenheit ist in die Präsenz des Bildes eingeflochten. «Der leere Platz des Abwesenden [ist] wie ein Platz, der nicht leer ist: das ist das Bild.» [18] Aber das Bild ist auch im Wesentlichen eines: Unterscheidung, Distinktion. Ein Ding ist kein Bild und ein Bild ist kein Ding. «In jeder Hinsicht ist das Bild Unterscheidung.» [19] Diese Partikularität trifft insbesondere für das Videobild und somit auch für das Fernsehbild zu, das «partikelhaft, partikulär» [20] ist.

Martin Heidegger schreibt in *Die Frage nach dem Ding*, dass Wissen von den Dingen nur in einem mathematischen Rahmen möglich ist. «Das Mathematische [ist deshalb] die Grundvoraussetzung des Wissens von den Dingen.» [21] Es ist die Grundvoraussetzung, weil das Mathematische das an den Dingen ist, «was wir eigentlich schon kennen, was wir demnach nicht erst aus den Dingen herholen, sondern in gewisser Weise selbst schon mitbringen.» [22] Das Mathematische ist also die Verbindung des Menschen zu den Dingen und obwohl das Mathematische sich nicht auf die Zählbarkeit beschränkt, beinhaltet es doch eine Zergliederung, einen «bestimmte[n] Umgang mit und Wissen von den Dingen.» [23] Geld kann in diesem Sinne also kein vormediales, prädiskursives <Ding> sein, da es schon immer zählbar und teilbar ist.

Auch Lorenz Engell geht auf den trennenden und zusammensetzenden wechselseitigen Grundzug insbesondere des Aussageprozesses im Fernsehen ein. «Jede Aussage ist also gleichermaßen verbindend wie trennend [...]. Die Doppelstruktur von Synthese und Diärese ist für den Logos in jeder Form grundlegend.» [24] Fernsehbilder entstehen, indem sie das abgebildete Ding teilen und wieder zusammensetzen, dennoch kreieren elektronische Bilder nicht erst diesen Zusammenhang, sondern <entdecken> ihn. Diese Entdeckungsfunktion hat zur Folge, dass das Fernsehbild nicht repräsentiert, sondern Dinge präsentiert, «die es außerhalb des Bildes nicht gibt.» [25]

Das Hervortreten des Gegenstands <an ihm selbst> geschieht immer nur im Zusammenhang mit anderen Dingen. Es geht darum einen Unterschied zu machen, Fernsehen ist differentiell und verweist auf andere Einzelteile. Dieses partikelhafte Partikuläre oder Schema von Trennung und Zusammensetzung findet sich auch in *Breaking Bad*. Wie bereits erwähnt werden die Dinge weniger zu Handelnden, sondern sie positionieren sich zu anderen Dingen. In vielen Einstellungen werden betont alltägliche und gewöhnliche Dinge mit Gegenständen aus der Welt des Verbrechens kombiniert: Drogen, Leichenteile, Äxte, Revolver. Sie sind also relational. Es prallen verschiedene Materialien, Dinge und Welten aufeinander, die sich nicht durch eine <volle>, sondern eine <leere> Präsenz auszeichnen, ihr Ursprung oder Grund bleibt häufig verborgen.

Die seriellen Bilder des Fernsehens sind hier <grundlose>, differentielle Bilder, taxonomisch angeordnet. Dies zeichnet sich bereits in dem Vorspann ab, wenn Formeln nebeneinander angeordnet werden. Die Bilder sind charakterisiert durch eine Substituierbarkeit und nicht verdeckte Manipulierbarkeit, die die «Metaphorizität des Fernsehdiskurses» ausmacht. [26] Diese Metaphorizität beinhaltet eine Transformation in der Übertragung, in der Wiederholung entsteht Differenz. Denn durch die verschiedenen Kameraeinstellungen erscheinen die Dinge «einmal so und einmal anders». [27]

Die Dinge erscheinen also nie als solche, sondern immer kontextualisiert. Dies trifft auch für das Papiergeld zu, es ist zwar einerseits Medium, es ist aber auch relationales und zählbares Ding.

Bild oder Zahl

Walter Whites Pseudonym ist an den deutschen Physiker Werner Heisenberg (1901-1976) angelehnt, nach Darryl J. Murphy exemplifiziert White sogar Heisenbergs Unschärferelation. [28] Diese besagt, dass zwei komplementäre Eigenschaften eines Teilchens, wie Ort und Geschwindigkeit nicht genau messbar sind, sondern unbestimmbar bleiben. Murphy benutzt diese Unbestimmtheit und Infragestellung der Kausalgesetze, um zum einen zu zeigen, dass White weder nach moralischen Gesetzen handelt noch auf Erlösung hofft. [29] Die Infragestellung der Kausalitätsgesetze kommt nach Murphy in *Breaking Bad* dadurch zum Ausdruck, dass es sich bei bestimmten Kausalitäten nur um Tendenzen handelt, wie die Wirkung von Meth oder die Abschätzung der Folgen von Whites übrigen illegalen Handlungen, wie die Morde an Konkurrenten, die zwar meist (nach utilitaristischen Prinzipien) genau kalkuliert sind, aber doch häufig anders ausgehen als erwartet.

Doch Heisenbergs Ordnung der Unbestimmtheit kann auch auf die Rolle des Geldes in *Breaking Bad* angewandt werden. Denn Papiergeld ist zwar in gewisser Weise anschaulich, man kann es anfassen, wegschmeissen, verbrennen, sich anschauen und es enthält eine Reihe von Abbildungen, Schriftzeichen und Zahlen. [30]



Abb: 2 >

Jochen Hörisch hat auf die Bedeutsamkeit dieser Bilder und Worte hingewiesen: «it is worthwhile to pay attention to the words and images that surround the numbers.» [31] Da Papiergeld keinen Gebrauchswert an und für sich besitzt, kann es höchstens genutzt werden, um eine Zigarre anzuzünden, um den Reichtum des Besitzers anzuzeigen. [32] Eine Referenz darauf gibt es, als White einen Haufen Geld im Grill anzündet, er bereut es jedoch zugleich und schmeisst es in den Pool, um das Feuer zu löschen (Video 2).

Doch die Banknoten sind in der Serie weder religiös noch fetischistisch aufgeladen, obwohl die gesamte Handlung davon motiviert ist, möglichst schnell möglichst viel Geld zu machen. [33] Daher sind weniger einzelne Papierscheine zu sehen, sondern Geldbündel, die zu Stapeln werden und in der fünften Staffel nicht mal mehr zählbar sind, sondern nur noch gewogen werden können [s. Abb. 1]. Diese Geldstapel, die als Effekt des illegalen Geschäfts im Tausch zu den Pfunden an Meth entstehen, haben zu Beginn noch einen konkreten Tauschwert, wenn Walt damit seine Arztrechnungen bezahlt, sie stellen aber zunehmend ein Problem dar und müssen buchstäblich von der «Bildfläche» verschwinden, zuerst in einem Luftabzug im Kinderzimmer, dann unter dem Haus (Video 3).



Abb: 3 >

Der Weg des Geldes geht von der Unanschaulichkeit zur Zählbarkeit bis zur Nichtzählbarkeit oder Unbestimmtheit. In Heideggers Heisenberg-Rezeption gehören Unanschaulichkeit und Zählbarkeit zusammen.

«Modellvorstellungen im anschaulichen Sinne haben für Heisenberg nur noch einen <symbolischen> Sinn.» [34] Die Gesetzmässigkeiten der Quantenmechanik lassen sich weder modellhaft abbilden, noch vorhersagen, sondern nur statistisch messen und beobachten. Es gibt demzufolge eine Ähnlichkeit zwischen Heisenbergs Ansatz, der Teil des neuen statistischen Wissensdispositivs war, und der Substituierbarkeit von Geld. Es hat symbolischen Charakter, es bildet kein Signifikat ab, sondern es verhält sich relativ zu anderen mathematischen Grössen wie Währung, Inflation, Zinswerten und zum Tauschwert.

So hängt zum Beispiel Walts Leben von den \$ 90.000 ab, die er für seine Krebstherapie ausgibt. Diese Summe kann er aber ebenso gut für ein neues Auto für seinen Sohn ausgeben (das er dann verbrennt, weil seine Frau den Besitz dieses Autos verbietet) oder als Bargeld weiterhin aufbewahren. Obwohl sein Leben von \$ 90.000 abhängt, würde er dieses kaum gegen ein Auto austauschen, obwohl beide dieselben Kosten verursachen.

Die Unvorhersehbarkeit ökonomischer Entwicklungen dagegen zeichnet sich anhand des Unternehmens «Gray Matters» ab, das er zusammen mit seiner damaligen Freundin Gretchen und einem weiteren Freund Elliott gründete. Als Walt ausstieg, weil es zu (auch amourösen) Konflikten kam, liess er sich \$ 5.000 auszahlen. In der narrativen Gegenwart besteht das Reinvermögen des Unternehmens aus 2,16 Billion Dollar. In der fünften Staffel stellt sich heraus, dass Walt jeden Tag den Wert des Unternehmens prüft und mit dem Drogenhandel einen ähnlich hohen Gewinn erzielen möchte. Obwohl er sich 2,6 Billionen Dollar weder anteilig auszahlen lassen könnte, noch dieses Geld jemals ausgeben, orientieren sich seine Handlungen an diesem Wert. Also führt er in der fünften Staffel die Drogenproduktion fort, obwohl ihm 5 Millionen Dollar angeboten werden, wenn er aussteigt und das Drogengeschäft immer weitere Menschenleben fordert.

Nur hat er dabei weiterhin das Problem der Geldwäsche. Während die Herstellung der Droge für Walt als Chemiker kein Problem darstellt, muss er die Distribution erst lernen, was er vor allem durch Beobachtung tut. Zum Erlernen der Untergrundökonomie gibt es keine Bücher oder Kurse, es ist im Gegenteil ihr Kennzeichen, dass sie undokumentiert bleibt, wie auch Sudhir Alladi Venkatesh in seiner Studie zur Gangökonomie herausstellt: «Underground transactions are so varied and commonplace that they escape any attempt at systematic documentation.» [35] Nichtsdestotrotz folgt die Untergrundökonomie strikten Mustern und Regeln. [36] Um sich diese anzueignen, bleiben Walt und Jesse nur Beobachtung und Erfahrung. So stellt sich heraus, dass der Handel über den Kleindealer Jesse und seine Freunde zu viel Verluste und eine zu kleine Gewinnspanne mit sich bringt.

Also hält sich Walt an wichtigere Personen im Drogengeschäft und lernt zunächst von Tuco Salamanca (Raymond Cruz), dass Respekt und Furcht wichtige Mittel sind, um in dem Business weiterzukommen. In der Begegnung mit Tuco legt sich Walt die Identität als Heisenberg zu, dessen äussere Merkmale in schwarzer Kleidung, schwarzem Hut und Sonnenbrille besteht. Seine erste Tat besteht darin, Tucos Geschäftsräume in die Luft zu sprengen. Kurz danach wird er allerdings Zeuge von Tucos eigenem Drogenkonsum, seiner unkontrollierbaren Gewalt und schliesslich seinem Tod. Walts zweite Identität scheint akzeptiert zu werden. Bald hat er sich damit in der Drogenszene einen Namen gemacht, [37] hat aber weiterhin Schwierigkeiten, die Drogen nach Tucos Tod selbst zu vertreiben.

Walts zweites Objekt der Beobachtung, sowie der geschäftlichen Zusammenarbeit ist Gus Fring (Giancarlo Esposito), dessen Charakter Tucos Schrillheit gegenübersteht. Gus betreibt als Deckung die Fast-Food-Geflügelkette *Los Pollos Hermanos* und ist als deren Inhaber ein angesehener Bürger Albuquerque, der selbst nie mit den Drogen in Kontakt kommt. Gus perfekte Tarnung kann von Walt jedoch zum einen durch seine Eitelkeit und seinen Stolz und zum anderen durch seine Loyalität Jesse gegenüber nicht kopiert werden. Walt ist nicht nur Beobachter und stiller Mitarbeiter, er greift stark in das Geschehen ein, indem er zum Beispiel zwei Mitarbeiter von Gus als Rache für Gus' Mord an einem kleinen Jungen und Jesses' Freund ermordet, der jedoch überraschenderweise bald selbst zu einem engeren Mitarbeiter in Gus' Crew als Walt selbst wird. Walt schafft es, mit Hilfe seiner Frau Skyler eine Geldwäscherei in Form einer Autowaschanlage aufzubauen und übernimmt einige von Gus' Geschäftskontakten, von denen er überhaupt erst erfährt, nachdem er diesen ermordet hat.

Auch das Publikum erfährt erst nach und nach von der Struktur des Drogenhandels. Von Mike (Jonathan Banks), einem engen Mitarbeiter Gus', erfährt man zum Beispiel, dass dieser selbst einen Stab von Leuten, die mittlerweile im Gefängnis sitzen, dafür bezahlt, dass sie schweigen; diese Leute werden später im Auftrag von Walt getötet. Walt ist frustriert über das Ausmass der Kosten und die relativ geringe Summe, die ihm nach diesen Abzügen bleibt und versucht mit so wenig Leuten wie möglich zu kooperieren, obwohl er selbst nur durch Netzwerke sein Wissen über den Drogenhandel erworben hat. [38]

Walt ist dabei selbst Teil des ökonomischen Wissens, das er sich anzueignen versucht. Was sich an Walts Lernprozess auch zeigt, ist eine weitere Dimension in Heisenbergs Unschärferelation: die Rolle des Beobachters als Faktor und Störung in dem Phänomen der Beobachtung. [39] «[...] Die Wirkung des Beobachtungsmittels [muss] auf den zu beobachtenden Gegenstand teilweise als eine unkontrollierbare Störung aufgefasst werden.» [40]

Walt ist in diesem Zusammenhang nicht nur Beobachter, sondern auch als eine unkontrollierbare Störung zu betrachten. Dies nimmt er jedoch selbst nicht wahr, wohl aber Gus und auch sein engster Mitarbeiter Mike, die nicht mehr mit ihm zusammenarbeiten wollen. Da das Wissen über illegalen Drogenhandel jedoch nur durch Beobachtung und der damit einhergehenden Störung möglich ist, lässt sich die Störung letztendlich nicht ausschalten.

Etwas, das in diesem Zusammenhang jedoch einigermaßen verlässlich ist, ist das Geld, das eine Art Scharnier zum Wissen über den Drogenhandel bildet, da es als mathematische Grösse als das Vertraute gegenüber diesem für Walt fremden Terrain fungiert. Für Heidegger ist das Mathematische das «Lernbare», die Grundvoraussetzung des Wissens von den Dingen. «Es handelt sich um solches Lernbare, was als Mathematisches begriffen werden muss.» [41] Das Mathematische beschränkt sich zwar nicht auf Zahlen, sie sind aber dessen bekanntester Anteil. Durch die Zählbarkeit des Geldes, das sich weiter akkumuliert, lässt sich für Walt überprüfen, wie viel Wissen er vom Drogenhandel umgesetzt hat.

Einige Bemerkungen zur Ökonomie des Fernsehens

In der fünften Staffel verliert das Geld in *Breaking Bad* allerdings den Status der Zählbarkeit. Nachdem Walt Gus und Mike getötet hat und auch Jesse nicht mehr für ihn arbeiten möchte, da ein weiterer unschuldiger Junge sterben musste, weil er zum Zeugen eines grossangelegten Methamindiebstahls wurde, verkauft Walt nun das Meth über eine Mittelsfrau an Kunden in Tschechien. Nach drei Monaten bittet ihn seine Frau Skyler, der er das Geld zum Waschen übergibt, zu einem Gespräch und zeigt ihm einen grossen Stapel Geld in einer gemieteten Lagerhalle. Sie sagt ihm, dass sie das Geld nicht mehr zählen könne, sondern es wiege und regelmässig mit Insektenabwehrspray behandle, damit sich kein Ungeziefer einnistet (Abb. 1).



Abb: 4 >

In dem Wiki zu *Breaking Bad* gibt es Spekulationen darüber, um welche Summe es sich handeln könnte. Ein Vergleich mit Fotos eines Drogengeldfonds in Mexiko 2007 ergibt die Summe von 207 Millionen Dollar (Abb. 2).



Abb: 5 >

In der Szene wird jedoch vor allem deutlich, dass es zu viel Geld ist (um es auszugeben oder zu waschen) und dieses Zuviel trifft auf das illegal erwirtschaftete Papiergeld schon bereits zu Beginn der Serie zu. Zum einen ist es zuviel, weil es nicht unmittelbar in die Zirkulation des Geldes eingebracht werden kann, zum anderen kann Walt schon gleich zu Beginn kaum rechtfertigen, wie er plötzlich zum Geld für seine Krebsbehandlung gekommen ist und denkt sich ein Lügengebäude aus, in das er sich später verstrickt.

Nach Jacques Derrida lässt sich Geld auch nicht auf das Monetäre und die Ökonomie reduzieren. «Geld wäre als Geist des Marktes etwas, das im Marktgeschehen, bzw. im Tausch generell, aus der Ökonomie im strikten Sinne [...] entweder nicht mehr hervorgeht [...], oder aber etwas, [...], das die kalte monetäre Berechenbarkeit der materiellen Interessen überflutet.» [42] Das illegal erwirtschaftete Bargeld geht nicht aus einer strikten Ökonomie hervor, sondern stellt einen Exzess dar. Nicht nur, dass «Drogengeld» auch immer als Beweis gelten kann (bereits Mike wird überführt, als sein Anwalt das für seine Enkelin Gesparte in einem Schliessfach bunkert), wie das Foto von dem Geldfund in Mexiko zeigt [Abb. 2], es scheint zudem eine noch stärker annihilierende Wirkung zu haben, noch «wertloser» zu sein, als mit «ehrlicher» Arbeit verdientes Geld. Obwohl dieses auch durch seine eigentliche «Wertlosigkeit» die Gefahr in sich trägt, das, wofür es stehen soll zu entwerten, [43] scheint Drogengeld eine noch nihilisierende Funktion zu haben als der bereits annihilierendste Signifikant Geld bzw. insbesondere das Papiergeld. [44]

«[P]aper money, being a *substitute*, elicited the deep-seated suspicion reserved for what is felt to be a *Satanic artifice*.» [45] Wer diesen teuflischen Pakt mit dem Papiergeld eingeht, verkauft seine Seele und sein Gewissen. Geld ist gleichgültig gegenüber dem Singulären, [46] d.h. auch gegenüber dem Leben der Subjekte, das es zugleich zu determinieren vermag. So ist es für Walt im amerikanischen Gesundheitssystem schlicht eine Frage des Geldes, ob er den Krebs überleben kann. Jedoch bleibt es nicht bei diesem Tausch (Geld für Leben), sondern das Leben der anderen wird zunehmend gleichgültiger (Leben für Geld). [47] Die amoralische Wirkung des Geldes, die nach Derrida ihren Ursprung in den drei Prädikaten der Indifferenz des Geldes hat, nämlich Substitution, Wiederholung, Neutralisation, ergreift Walts Leben zunehmend. Diese moralischen Fragen lassen sich jedoch nicht auf die Narration in *Breaking Bad* reduzieren.

«Sobald Geld auf der Leinwand zu sehen ist», wie Volker Pantenburg schreibt, «agiert es auf zwei Ebenen. Innerhalb der Erzählung motiviert es Handlungen, treibt es Geschäfte vorwärts, ist [...] realistisches Prop. Darüber hinaus jedoch [...] verbindet sich ein allegorischer Überschuss mit den Münzen, Scheinen oder Schecks». [48] Diese Reflexion der eigenen Unterhaltungs- und Geschäftspraxis lässt sich auf *Breaking Bad* und andere Serien zum Drogenthema übertragen. Das beginnt bei der Analogie zwischen Drogensucht und Fernsehsucht. Insbesondere als Jesse noch Drogen von Meth über Haschisch bis zu Heroin konsumierte, hat er im Rausch meist einfach vorm Fernseher gesessen und sich unterschiedslos alles angeschaut.

Breaking Bad wird zwar auch im Kabelfernsehen gesendet, wird aber zudem, wie anderes «Qualitätsfernsehen» entweder als DVD oder Datei gekauft oder illegal heruntergeladen. Für den Fernsehkonsum stellt sich durch das «watching on demand» nicht weniger eine Analogie zur Drogensucht her. Einerseits können viele ZuschauerInnen des post-broadcast television ähnlich wie zu Zeiten des flows nicht aufhören und schauen sich ganze Staffeln hintereinander an. Dafür müssen sie *on demand* die gewünschte Ware (oder die Droge) direkt bezahlen (statt einer monatlichen Fernsehgebühr) oder sie machen sich beim illegalen Konsum strafbar.

Obwohl *Breaking Bad* vor allem zu Werbezwecken im Internet sehr präsent ist, [49] ist die Serie in den USA nicht frei im Netz zugänglich. Auf ARTE, der die Serie in Frankreich und Deutschland ausstrahlt, ist sie dagegen kostenlos online und synchronisiert zu sehen, allerdings etwa ein Jahr nach der Erstaussstrahlung.

Vor fast zwanzig Jahren äusserte Jacques Derrida in einem Gespräch mit Bernard Stiegler einige Utopien in Bezug auf ARTE und den Möglichkeiten der Deterritorialisierung des Fernsehens. [50] Er lobt den Sender nicht nur wegen seiner «relativen Unabhängigkeit vom Markt», sondern vor allem wegen seiner Bilingualität und Bikulturalität. [51] Denn das Fernsehen und seine nicht-territorialen Bilder trugen damals für Derrida das Versprechen in sich, die Territorialität der Staaten zu überwinden. [52] Vor dem Hintergrund einer damals aktuell geführten Debatte, ob staatliche Instanzen die Öffnung der öffentlich-rechtlichen Sender auf den globalen einschränken sollten, affirmierte Derrida zumindest teilweise die «weltweite Zirkulation der televisuellen Waren». [53] Denn diese Konkurrenz und nicht die Einschränkung der Konkurrenz ermögliche es dem Zuschauer «wählerisch zu werden» und bessere Produktionen vorzuziehen und durchzusetzen.

Nun kann man sich tatsächlich fragen, ob die Entwicklungen des TV gerade durch diese Selektion des Publikums in den letzten zwanzig Jahren schliesslich zum heutigen «Qualitätsfernsehen» geführt hat, obschon – oder trotz der Tatsache dass – der Markt die internationale Distribution stark reglementiert. [54] Denn durch das Internet wäre ja eine globale simultane Ausstrahlung möglich, profitorientierte Interessen verhindern jedoch scheinbar die Überwindung des nationalstaatlich orientierten Broadcast- und Kabelfernsehens. Scheinbar jedoch nur deshalb, weil die Tendenzen des Medienmarktes derzeit nicht wirklich abzusehen sind, da die Praktiken der einzelnen Sender zu unterschiedlich sind. Einige stellen ihre Produktionen frei im Netz zur Verfügung oder verzichten auf Zahlungen für Rechte. Man müsste also die Zukunft «kommen lassen» [55], sie bleibt eben so unbestimmt, wie in der Relationstheorie Heisenbergs.

Michaela Wunsch ist derzeit Marie-Curie Outgoing Fellow an der University of California Riverside in Kooperation mit der Universität Potsdam und arbeitet an einem Forschungsprojekt zu Wiederholung und Serialität in Psychoanalyse und Fernsehen. Sie hat 2008 im Fach Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin promoviert und war seitdem Post-Doc an der Jan-van-Eck-Academie Maastricht, dem Institute for Cultural Inquiry Berlin und Gastprofessorin an der Universität Wien. Jüngste Publikationen: Angst. Lektüren zu Lacans Seminar X. Wien/Berlin 2012 (Hg.); Die Stimme als Objekt des Unheimlichen, der Angst und der Furcht, in: Y – Revue für Psychoanalyse 2, 2012; Serialität aus medienphilosophischer Perspektive, in: Thomas Morsch (Hg.), Genre und Serie, München 2013.

Fussnoten

Seite 37 / [1]

Vgl. dazu zahlreiche Aufsätze in dem Band von Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hg.), Geld und Kino, Marburg 2011.

Seite 38 / [2]

Christine Lang, Implizite Dramaturgie in der Fernsehserie Breaking Bad, unter: www.kino-glaz.de/archives/35#_edn3 [30.10.2012].

Seite 38 / [3]

André Wendler, Lorenz Engell, Medienwissenschaft der Motive, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Schwerpunkt: Motive, 01/2009, S. 38–49, hier S. 38.

Seite 38 / [4]

Vgl. zur Bedeutung der impliziten Dramaturgie und der Differenz zu <Style>: Lang, Implizite Dramaturgie (Anm. 2).

Seite 38 / [5]

Vgl. Herbert Schwaab, Stanley Cavell, King of Queens und die Medienphilosophie des Gewöhnlichen, in: Dokumentation der Textbeiträge zur Tagung Ästhetik und Alltagserfahrung auf der Homepage der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Jena 2008, unter: http://www.dgae.de/downloads/Herbert_Schwaab.pdf [28.10.2012].

Seite 38 / [6]

Jean-Luc Nancy, Evidenz des Films. Abbas Kiarostami, Berlin 2005, S. 13.

Seite 38 / [7]

Erich Hörl, Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Schwerpunkt: Medienphilosophie, 2/2010, S. 129–149, S. 141.

Seite 39 / [8]

Jean-Luc Nancy, Bild und Gewalt. Von absoluter Offenbarung und dem unendlich Bevorstehenden, in: Lettre International, Sommer 2000, S. 86–89, hier S. 86. Nancy fügt in Klammern hinzu: «(Übrigens behandelt der philosophische Antimimetismus es als Schatten oder Reflex. Gerade aber dieser Widerstand gegen die Selbstbehauptung des Bildes und im Bild, gegen die reine Bildlichkeit des Bildes zeigt vielleicht umgekehrt, wie sensibel er für diese ist.)»

Bei dem kinematographischen oder kinetischen Bild wird dieser Intensitätsaugenblick zerdehnt. Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 22.

Ebd., S. 26.

Ebd., S. 26.

Jean-Joseph Goux, *The Coiners of Language*, Norman/London 1994, S. 35.

Nancy, *Am Grund der Bilder* (Anm. 9), S. 145.

Ebd., S. 145.

Bill Brown, *Thing Theory*, in: *Critical Inquiry*, 28/1, 2001, S. 1–22.

Ein Aktant ist ein Ding, das eine «gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht», aber noch keine Figuration. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2007, S. 123.

Nancy, *Am Grund der Bilder* (Anm. 9), S. 66.

Ebd., S. 116.

Ebd., S. 119.

Ebd., S. 125.

Martin Heidegger, Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen, Frankfurt a. M. 1986, S. 76.

Ebd., S. 74.

Christina Vagt, Geschickte Sprünge. Physik und Medium bei Martin Heidegger, Zürich, S. 153.

Lorenz Engell, Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens, Frankfurt a. M. u. a. 1989, S. 60.

Ebd., S. 63.

Ebd., S. 34.

Ebd., S. 56.

Darryl J. Murphy, Heisenberg's Uncertain Confession, in: David R. Koepsell, Robert Arp (Hg.), Breaking Bad and Philosophy, Chicago 2012, S. 15–27.

Insgesamt wäre der Sammelband passender mit ›Breaking Bad und Morality‹ betitelt, denn fast alle Beiträge behandeln das Problem der Moral. Offenbar sind die Verstöße Whites gegen die gesellschaftlichen amerikanischen Grundregeln zu schockierend in einer auf Konformismus ausgerichteten Gesellschaft, dass die AutorInnen nicht über dieses Thema hinauskommen.

Vgl. zu einer genauen Aufschlüsselung der Ein-Dollar-Note, insbesondere im Hinblick auf religiöse Symbole Werner Schneider-Quindeau, Credo und Kredit. Geld und Glaube in Kino und Kirche, in: Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hg.), Geld und Kino, Marburg 2011, S. 41f.

Jochen Hörisch, Heads or Tails. The Poetics of Money, Detroit 2000, S. 59.

Ebd., S. 60.

So antwortet Walt gleich in der erste Episode in einem Gespräch mit Jesse auf die Frage, ob er verrückt geworden sei oder was sonst der Grund sei, «to break bad» und Drogen herzustellen, es ginge ihm nur um das Geld.

Vagt, Geschickte Sprünge (Anm. 23), S. 147.

Sudhir Alladi Venkatesh, Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor, Cambridge/London 2006, S. 10.

Ebd., S. 9.

Deutlich wird dies in der 7. Episode der zweiten Staffel. Hier wird ein spezifisches Segment mexikanischer Popkultur zitiert, die sogenannten «Narcocorridos», in denen darauf spezialisierte Bands Lobpreisungen auf die Drogenbarone singen, in diesem Fall auf «Heisenberg».

Bzgl. einer realen Aufstellung der Ausgaben und Nebenkosten im Drogenhandel durch Gangs vgl. Steven D. Levitt, Sudhir Alladi Venkatesh, An Economic Analysis of a Drug-Selling Gang's Finances, National Bureau of Economic Research, Working Paper 6592, Cambridge, MA 1998 <http://www.nber.org/papers/w6592> [10.11.2012]. Demnach gibt es sechs Kategorien neben den Gehältern für die Dealer: die Drogen selbst, Zahlungen an höher gestellte Gangmitglieder, Zahlungen an Nicht-Gangmitglieder für einzelne Dienste, Waffen, Beerdigungen und Zahlungen an die Hinterbliebenen, sowie übrige Ausgaben für Parties und community events.

Vgl. Vagt, Geschickte Sprünge (Anm. 23), S. 157.

Werner Heisenberg, Wandlungen der Grundlagen der exakten Naturwissenschaft, in: ders., Gesammelte Werke. Physik und Erkenntnis 1927–1955, München 1984, S. 97.

Heidegger, Frage nach dem Ding (Anm. 21), S. 75f.

Jacques Derrida, Über das Preislose, oder the Price is Right in der Transaktion, Berlin 1999, S. 6.

Hörisch, Heads or Tails (Anm. 31), S. 66.

Vgl. Jochen Hörisch, Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe, Frankfurt a. M. 1983, S. 122.

Goux, The Coiners of Language (Anm. 12), S. 145.

Derrida, Über das Preislose (Anm. 42), S. 20.

Vgl. dazu wie erwähnt ausführlich die moralischen Fragen, die mit dem Drogengeschäft entstehen.

Volker Pantenburg, In the Money. Gold Diggers of 1933 und der «New Deal of Entertainment», in: Frölich, Hüser (Hg.), Geld und Kino (Anm. 1), S. 109f.

So gab es Webisodes und Spiele während der Pausen zwischen der Staffeln im Netz, eine real existierende Webseite des Rechtsanwalts von Walt Saul Goodman und auch die Seite, auf der Walts Sohn Spenden für die Krebsbehandlung seines Vaters sammelte, existierte und die Spenden

gingen an die Krebshilfe. Zu diesem <viral marketing> am Beispiel der Serie Lost vgl. Gabriele Schabacher, When Am I? Zeitlichkeit in der US-Serie LOST, Teil 2, in: Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), «Previously On ...» Zur Ästhetik und Zeitlichkeit neuerer TV-Serien, München 2010, S. 270f.

Seite 49 / [50]

Jacques Derrida, Bernard Stiegler, Echographien, Wien 2006.

Seite 49 / [51]

Ebd., S. 155.

Seite 49 / [52]

Ebd., S. 58.

Seite 49 / [53]

Ebd., S. 57.

Seite 49 / [54]

Denn wenn man aktuelle Serien nicht ein Jahr später schauen möchte, bleibt nur die Wahl der illegalen Downloads.

Seite 49 / [55]

Ebd., S. 102.

Abbildungen

Seite 39 / Abb. 1

Walter laundering Money (Breaking Bad S01, E01).

Seite 42 / Abb. 2

Burning money (Breaking Bad S03, E01).

Seite 43 / Abb. 3

Hiding money (Breaking Bad S01, E04).

Seite 46 / Abb. 4

Skyler und Walt vor einem großen Stapel Drogengeld (Breaking Bad S05, E08).

Seite 47 / Abb. 5

Drogengeldfund, Mexiko 2007,
<http://www.snopes.com/photos/crime/drugmoney.asp#photo>

«Compétence investigative» en ligne?

DÉSIRÉE WAIBEL

Visuelle Ermittlung des Ökonomischen in Peter Josephs *ZEITGEIST*-Trilogie

*According to the main thesis of the edition «Geld bewegt Bild», visual practices can support the handling of largely invisible economic processes, as well as they can contribute to their public understanding. To many, the ongoing dematerialization of money and its volatile flows render the economy incomprehensible, which induces an uncertainty of its reality. This has led to an increasing amount of online amateur investigations into economic processes, their history and social impact. Drawing on the *ZEITGEIST*-Trilogy (Peter Joseph, USA, 2007, 2008, 2011), this study follows such an investigation and outlines how the moving picture is used to reveal the development, functioning and consequences of the monetary system. The study shows how the primal narrative of *ZEITGEIST* – an investigation unveiling a conspiracy that lies behind economic injustices – gradually transforms into a «scientific» explanation of how money is created. According to the theoretical implications of Luc Boltanski, this shift can be understood as an attempt to conform to the «social sense of normality» that constrains how investigations of the reality can be made public.*

Folgt man der These eines sich historisch sukzessive entfaltenden Dematerialisierungsprozesses der monetären Ökonomie, dann sind mit deren Intransparenz und Abstraktheit spezifische Darstellungsherausforderungen gegeben. In der jüngeren soziologischen Forschung zu Finanzmärkten ist darauf bereits vielfach mit produktiven Beiträgen reagiert worden. Im Kern geht es dabei darum, zu einem Verständnis der visuellen Dimensionen des Ökonomischen zu gelangen – sei es in Studien visueller Strategien zu dessen Repräsentation sowie Wissensvermittlung oder zur konstitutiven Rolle von Visualisierungsmedien (Monitore) im operativen Kerngeschäft von Finanzmärkten. [1] Das Verhältnis zwischen der Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit ökonomischer Prozesse schlägt sich indes auch in einer bemerkenswerten Reihe sogenannter Amateurermittlungen nieder, die das kommunikative Potenzial des Internets nutzen, um einem unbestimmten Publikum zu erklären, wie die moderne Ökonomie funktioniert. Besondere Prominenz in den Reihen dieser selbsternannten Wirtschaftsexperten haben dabei die Internetfilme von Peter Josephs *ZEITGEIST*-Trilogie erlangt, die auch im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen.

Angeleitet durch die theoretischen und methodologischen Ansätze des französischen Soziologen Luc Boltanski sowie durch seine jüngsten Arbeiten zur Ermittlung von Rätseln und Komplotten, möchte ich versuchen, in den spezifisch filmischen Darstellungsweisen des Ökonomischen in der *ZEITGEIST*-Trilogie Effekte zu zeigen, die auf dessen Unsichtbarkeit zurückzuführen sind. Während das *ZEITGEIST*-Narrativ verspricht, Einblicke in die «Hinterbühne» des ökonomischen (Geld-)Systems zu gewähren, was ihm nicht zu Unrecht den Vorwurf des Verschwörungswissens eingebracht hat, so soll hier dagegen vor allem die «Kompetenz» dieser spezifisch visuell argumentierenden Amateurermittlung untersucht werden.

Boltanskis Analytik der Figur der Ermittlung

In *Enigmes et Complots* untersucht Boltanski den Zusammenhang zwischen der Expansion von wie auch immer gearteten Ermittlungen und einer sich radikalierenden Realitätsungewissheit. [2] Die soziale Realität bestehe aus präetablierten Formaten, mit deren Hilfe Ereignisse in kausale Relationen gebracht und dadurch mit Sinn versehen werden könnten. Diese offizielle, jedoch als fiktiv erfahrene *RÉALITÉ* gewährleistet nach Boltanski ein notwendiges Mass an Sicherheit im sozialen Alltagshandeln. [3] In der Studie fokussiert Boltanski nun jene Ereignisse, die als Anormalitäten aufscheinen, insofern hier die vertrauten Formate zur Stabilisierung des Welt- und Wirklichkeitsverhältnisses ausfallen. Auf die dadurch provozierte Ungewissheit darüber, «was es mit dem, was ist, auf sich hat», [4] erfolgt nach Boltanski eine Ermittlung, durch welche im Gegensatz zu der offiziellen *RÉALITÉ* eine offiziöse, aber tatsächliche *réalité* aufgedeckt wird. Die Repräsentationen dieses Konfliktes zwischen *RÉALITÉ* und *réalité* untersucht er sowohl in der Literatur wie auch in der Wissenschaft. [5]

Als Träger der offiziellen Realität macht er den modernen Staat aus, da dieser den szientifischen Institutionen zur Qualifikation und Reproduktion der semantischen Raster zur Wirklichkeitsdeutung die notwendige Autorität verleiht und sie systematisiert. Seit seiner liberaldemokratischen Neukonzeptualisierung Ende des 19. Jahrhunderts sei es das Kernanliegen des Nationalstaates, der Population auf seinem Territorium eine transparente Realität zu garantieren. Demgegenüber stellen für Boltanski die anonymen Geldströme des Kapitalismus den zentralen Störfaktor dar, der den Anspruch des Nationalstaates auf die Durchsetzung einer transparenten Realität zunehmend unterminiert. [6] Literarisch ist das Geld Beweggrund für Verbrechen und Komplotte und so wird das Geldmedium zugleich als Instrument und Symbol der Korruption thematisiert.

Nach Boltanski ist damit das problematische Verhältnis von Kapitalismus und Staat versinnbildlicht: unsichtbar und ohne Spuren zu hinterlassen, wird es von Hand zu Hand weitergereicht, wobei die fremde Herkunft der Währungen «par la magie d'une opération de *change*» staatlich signiert und verdeckt wird. [7] In der Volatilität der Geldströme, die keine territorialen Grenzen anerkennen, steckt eine revolutionäre Dynamik, die der Staat begrenzen muss. Für Boltanski führt dies unweigerlich zur Kollision beider Logiken: Die Spannung zwischen Ökonomie und Staat entzündet sich an der flüssigen (*flux*), [8] heterogenen Realität des sich globalisierenden Kapitalismus, die diametral zur stabilen, territorialen Realität des Staates steht. Und mehr noch: weil beide Logiken miteinander konfligieren, aber dennoch untrennbar aufeinander bezogen sind, wird dieses Spannungsverhältnis zwischen den Polen offiziell/öffentlich/Staat und offiziös/privat/Kapital Boltanski zufolge zum Einsatzpunkt von Ermittlungen, die durch eine regelrechte «Hermeneutik des Komplotts» angesichts der Scheinallianz von Kapitalismus und Staat stimuliert werden. [9]

Die ZEITGEIST-Bewegung

Den Anfang bildet eine unter dem Pseudonym Peter Joseph ins Internet gestellte dokumentarische Film-Collage mit dem Titel *ZEITGEIST: The Movie* (USA 2007). [10] Der zweistündige Film hat sich über zahlreiche Netzwerke und Plattformen verbreitet, wurde mit Untertiteln in vierzig verschiedenen Sprachen versehen und avancierte so zur meistgesehenen Onlinedokumentation der Internetgeschichte.

Im Folgejahr kam es zur Fortsetzung durch *ZEITGEIST: Addendum* (USA 2008), was schliesslich zur Gründung der gleichnamigen *ZEITGEIST*-Bewegung führte, die Stammtische, Vorlesungsreihen sowie Internet- und Strassenaktionen organisierte. [11] Im ersten Teil machen die visuellen Ermittlungen von Ereignissen, die die Ökonomie und das Finanzwesen betreffen, nur einen Teil des Gesamtnarrativs aus, wobei dessen Dysfunktionen und sozialen Ungerechtigkeiten (Inflation, Verschuldung) «the men behind the curtains» zugerechnet werden, die als einzelne Banker, Politiker und Organisationen dargestellt werden.

Im zweiten und dritten Teil wird dieses Erklärungsmuster jedoch revidiert, indem mehr narrativer Aufwand zur Erklärung von ökonomischen und finanziellen Prozessen betrieben wird, ohne dabei die Ereignisse und Dysfunktionen den Handlungen von Einzelpersonen und Organisationen zuzurechnen. An ihre Stelle treten nun abstrakte Größen wie «the monetary paradigm», «the banking institution» oder einfach «the system», deren Unsichtbarkeit sich in der Darstellungs- und Erklärungsweise niederschlägt.

Anhand der Mitgliederzahlen des Internetnetzwerks lässt sich erkennen, dass insbesondere der erste Teil mit seinem verschwörungstheoretischen Tenor Aufmerksamkeit erregen konnte. Die darauf folgende Adaption, die Erklärung des de-personifizierten ökonomischen Systems, hat vermutlich nicht unwesentlich zu einem merklichen Nachlassen des Interesses an der Bewegung geführt.

Problematische Amateurermittlungen: Normalität kausaler Zusammenhänge

Die medialen Ermittlungen zu ökonomischen Machenschaften häufen sich im Internet derart, dass der Schluss naheliegt, der Glaube an die Existenz von Komplotten sei ein genuines Merkmal der zeitgenössischen Gesellschaft. Tatsächlich ist aus Mangel an Längsschnittstudien jedoch nicht überprüfbar, ob der Glaube zugenommen hat oder ob dieser Eindruck schlicht auf einen Multiplikatoreffekt internetbasierter Repräsentationen zurückzuführen ist. [12] Wie hier zu zeigen versucht wird, geht mit dem offenen Zugang zum Internet nicht einfach eine Beliebigkeit der Darstellungsweise und Inhalte einher, sondern können diese in Bezug auf den sozialen Normalitätssinn analysiert werden, demgemäss das Urteil über die dargelegte Ermittlung gefällt wird.

Dies ist auch durch die Form des Komplotts bedingt, der seine Intelligibilität nicht in sich trägt, sondern diese erst in der Enthüllungsoperation erhält, in der *RÉALITÉ* und *réalité* sich gleichzeitig zeigen. [13] Bis dahin bleibt die Ermittlung Komplott-Theorie, also eine Unterstellung auf der Basis eines spekulativen Wissens, was eine Entscheidung zwischen wahr und falsch versperrt. [14] Daher entscheidet bei Ermittlungen zu Komplotten nicht der Wahrheitsgehalt über ihre soziale Akzeptanz, vielmehr erfordert die Frage, wann eine Geschichte akzeptabel ist und wann nicht, Boltanski zufolge eine Reflexion der jeweiligen *Grammatiken* hinsichtlich ihrer Normalität, Wahrscheinlichkeit und Kausalität. [15]

Ermittlung einer Ermittlung: Das visuelle Narrativ der ZEITGEIST-Trilogie

Bezüglich dieser Grammatiken müssen sich im Internet verbreitete Ermittlungen deshalb kompetent zeigen, da davon das Urteil über die Darlegung abhängt, was schliesslich die Aufmerksamkeitsspanne dafür bestimmt. Die visuelle Ausführung richtet sich an ein abstraktes Publikum als «Richter», dessen Normalitätssinn insofern getroffen werden muss, als Reaktionen auf die öffentliche Bezichtigung erhofft werden.

Im Folgenden wird ausgehend von einem enigmatischen Ereignis, nämlich der Auflösung des Goldstandards, anhand ausgewählter Filmausschnitte des Ermittlungsnarrativs gezeigt, inwieweit diesen Grammatiken zur Normalisierung der Darstellung Rechnung getragen wird. Die Ermittlung setzt bei einem auffallenden Ereignis ein, das auf der Geldnote seine Spuren hinterliess. Die Auflösung des «realen Geldwerts» stellt ein Verbrechen dar und ist Teil eines grossen Komplotts.



Video: 1 >

Gezeigt wird die Zehnernote von «vor 1933», indem an der für den Dollar charakteristischen, grünen Inschrift entlanggefahren wird. Die obere Inschrift informiert über die Wertäquivalenz der Note mit Goldmünzen, was durch die untere Zeile – «payable to the bearer on demand» – garantiert wird. Die goldkonvertible Note ist nicht in ihrem Ganzen sichtbar, vielmehr erhält sie dadurch, dass nur ein flüchtiges Mitlesen der Satzfragmente möglich ist, den Status des als bekannt Vorauszusetzenden und immer schon Gewussten.

Daraufhin wird als stillstehendes Gesamtobjekt die «dollar bill today» eingeblendet und in einem Akt des genauen Erforschens werden die kleinen, formellen Druckbuchstaben als vergrößerter Ausschnitt herangezogen. Simultan mit dem Kommentar «it says it is legal tender» wird das leicht zu übersehende Kleingedruckte («this note is legal tender for all debts, private and public») als Indiz identifiziert. Die Kontrastierung der universell für Offizialität stehenden Blockbuchstaben und der charakteristischen Serifenschrift der US-amerikanischen Dollarnote evoziert insofern Unsicherheit, als sie auf das Geldmedium als Erzeugnis verweist, wodurch seine Authentizität hinterfragt und seine Kontingenz betont wird.

Durch die Überlagerung der Noten wird ein enigmatisches Ereignis sichtbar gemacht, von dem der Ermittler selbst kein Zeuge war, das er jedoch anhand der Spuren rekonstruiert. [16] Da es sich in deren Textur eingeschrieben hat, bezeugen die verglichenen Noten als Trägerobjekte – «(...) it [die Note] says (...)» – einen ungewöhnlichen Sachverhalt der Vergangenheit: Was vorher «Wert» hatte, ist plötzlich «backed by absolutely nothing. It is worthless paper». Der lange Prozess der inkrementellen Aufhebung und Wiederbelebung der Goldbindung wird in eine Singularität anormalen Charakters konvertiert, das ein Verbrechen an den Bürgern darstellt und Einsatzpunkt der Ermittlung ist. Die Wertverschiebung ist zwar «physikalisch» in das Objekt eingeschrieben, stellt jedoch erst ein «Fakt» mit einer unvermittelten Signifikation dar, der noch seiner Erklärung entbehrt. Nach Boltanski erscheinen Ereignisse dann als enigmatisch bzw. sinnfrei, wenn sie nicht den Handlungen einer Entität zugerechnet, keine Gründe dafür angegeben werden können oder die Intentionen der dahintersteckenden Entität unklar sind. [17]

Mit Entitäten sind die Verursacher von Geschehnissen gemeint, also Instanzen, deren Handlungen an das Ereignis attribuiert werden können, und die je nach Ermittlungs- bzw. Beschreibungsmodi (Polizei, Journalisten, Soziologen) schliesslich sehr unterschiedlich identifiziert und benannt werden. Trotz krasser Unterschiede bleibt den verschiedenen Ermittlungstypen so ein basales Muster gemein, nach dem Ereignisse mit Sinn ausgestattet werden. Im Videoausschnitt ist die verursachende Entität schon durch die Signatur der *Federal Reserve* (Fed) identifizierbar, worauf die Ermittlung die Aufhebung des Goldstandards durch die Eigenschaften und Handlungen des Fed zu begründen versucht.

Das oben umrissene Spannungsverhältnis zwischen Staat und Kapitalismus zeigt sich im Ermittlungsnarrativ in der visuellen Definitionsarbeit der Entität und damit in der Frage, inwieweit das «Verbrechen» der Entwertung des Geldes auf den Staat, das Geldwesen oder deren Kollaboration rückgeführt werden muss. Es wird demnach entlang von drei Szenen ermittelt, was es mit der Instanz, die mit dem Verbrechen in Zusammenhang steht, auf sich hat. Dazu wird auch historisch ihr Verhältnis zum Staat bzw. der Nation geprüft.

Um die Handlungen und Intentionen des Fed zu bestimmen, wird mit der *Bank of England* sein historisches Präzedens eingeführt. Wiederum wird Papiergeld, diesmal das Koloniale, als «interest-free, independent currency» eingeblendet, deren Annahmeverbot von König George III als Hauptgrund für den Unabhängigkeitskrieg ausgemacht wird. Damit wird das Fed als nicht-nationale Entität ermittelt, da es auf einem fremden Modell beruht, von dem sich das Land befreite (siehe Video 2).



Video: 2 >

Ebenso wird die US-amerikanische Zentralbank als abstraktes Universalmodell bzw. als «an institution», die der Nation nicht eigen ist; vielmehr ist sie ein externer Dienstleister, der das Geld des Landes druckt und reguliert. Es wird die Massenproduktion von Dollarnoten bebildert und aufgedeckt, dass diese willkürlich erscheinende Zentralbankpraxis gemäss ihrem historischen Präzedenz durch zwei Mechanismen kontrolliert wird: die Verzinsung und die Geldmenge. Betont wird, dass die Dollars nicht einfach gedruckt werden und so die Nation mit Geld versorgt wird, sondern dass es sich um ein verzinstes Darlehen an die Regierung handelt, die sich dadurch verschuldet.



Video: 3 >



Video: 4 >

Schliesslich wird das Fed inspiziert. Dafür wird ihr Logo gezeigt, in dessen Kreisschrift die Vereinigten Staaten und das föderale Bankensystem als *Einheit* repräsentiert sind.

Für das Verständnis der Entität sind ihre Charakteristiken, so erklärt der Experte ohne weitere Beweisführungen, «sehr wichtig»: Es handelt sich um eine private Gesellschaft, deren tatsächliche Staatsungebundenheit durch den Fakt des minderen Regulierungsgrades unterstrichen wird. Das Modell, dessen schädliche Auswirkungen auf die Nation zuvor anhand der Revolutionskriege gezeigt wurden, wird nun durch das Fed nach Amerika hineingetragen. Gegenüber der offiziellen Handlung der Geldversorgung werden in Form einer kommentierten Auflistung die tatsächlichen, offiziellen Handlungen entlarvt, indem die «Nichtstaatlichkeit» des *Ursprungsmodells* dargelegt wird:

Der Dollar ist nicht, was er scheint, sondern fungiert tatsächlich nur als Deckmantel für verzinste Kredite, die die kreisförmig zusammengeführte Einheit von Staat und Fed relativieren soll. In der Kollaboration mit dem Staat zur Geldversorgung hat das Fed seine eigenen Intentionen: Mit dem Zins wird dem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium das Diábolon hinzu, was Staat und damit Bürger beschuldigt. [18]

Während das Verbrechen, die Entwertung des Geldes durch die Auflösung des Goldstandards, klar definiert wird, zeigt sich die Zuschreibung der Handlung insofern problematisch, als es schlicht schwierig ist, den Urheber zu definieren. In Bezug auf die Positionen in jeder öffentlichen Bezeichnung und der *Grammatik der Normalität*, [19] ist hier das Opfer mit *the country* und *the public* klar definiert. Zur Definition des US-amerikanischen Fed als Verfolger werden grössere Erklärungsinvestitionen gemacht, wobei dennoch die Rolle des Nationalstaats ambivalent bleibt. In seiner offiziellen Funktion ist er einerseits Opfer des Zinssystems, für das er sich nicht selbst entschieden hat – «going back to 1913 the Federal Reserve Act was pushed through congress» (siehe Video 2).

Andererseits ist er auch korrupter Verfolger: So beispielsweise durch Einzelpersonen wie Präsident Roosevelt, der familiär mit der Bankenwelt verhandelt sei oder durch die Enteignung bei der Verschuldung der Bürger und die Unterstützung bei Problemen des Finanzmarktsystems. Im Gegensatz zur *country* wird der Staat zum Verfolger, da er dem Kapitalismus die ihm mangelnde Autorität bzw. juristische Durchsetzungskraft zur Verfügung stellt. [20] Das *ZEITGEIST*-Narrativ erzielt damit zwar in Bezug auf das Publikum normalisierende Effekte, da die Verschuldung Allgemeinplatz ist und stellt gleichsam das ambivalente Verhältnis von Staat und Kapitalismus über die Konspiration dar, ohne jedoch den Staat eindeutig als «Bösewicht» darzustellen. [21]

Das *ZEITGEIST*-Narrativ rückt indessen – während es zu Beginn der Ermittlung nicht an Figuren fehlt, die als «physische Personen» für Ereignisse verantwortlich bzw. sichtbar gemacht werden – nach der erfolgreichen Aufmerksamkeitsstabilisierung zunehmend von solchen Zurechnungen ab. Denn die Anprangerung eines Grosskomplotts durch eine anonyme Einzelperson zielt gerade an einem positiven Normalitätssurteil vorbei [22] – worauf Peter Joseph zunehmend in die Öffentlichkeit tritt und die Bezeichnung in ein Erklärungsnarrativ transformiert. Das anfängliche Verbrechen der Geldentwertung setzte das Geldschöpfungssystem frei, das aber kompliziert ist und durch einen Experten übersetzt werden muss.

Zu Beginn des zweiten Films (Video 5) wird festgehalten, dass es zum Verständnis der modernen Welt zwingend ist, die Institution der Geldpolitik zu verstehen. «Unfortunately, economics is often viewed with confusion and boredom. Endless streams of financial jargon, coupled with intimidating mathematics, quickly deters people from attempts at understanding it.» [23] Nicht wie im Film davor werden hier identifizierbare Entitäten angeprangert, sondern die schiere Komplexität, durch die sich die Institution selbst «maskiert».



Video: 5 >

In der visuellen Darstellung wird ein Arbeitsbuch über das partielle Reserven-System der Fed Chicago schnell durchgeblättert, so dass nur ein rascher Blick auf die lange Argumentation und eine Reihe von graphischen Darstellungen und Statistiken möglich ist. Dadurch wird einerseits der intendierte Zweck des Buches – das Geldwesen soll einem breiten Publikum erklärt werden – denunziert, andererseits macht die Komplexität des Inhalts einen Gelehrten oder Experten notwendig. Als solcher tritt der Erzähler Peter Joseph auf, der vorgibt, die Geheimsprache der *banking terminology* entschlüsselt zu haben.

Bei der Visualisierung des Geldmultiplikators wird die Potenz des bewegten Bildes gleichsam dafür genutzt, die Komplexität zugunsten der einschlägigen Darstellung des selbstgeführten Kausalitätszusammenhangs («Money = Debt») zu reduzieren. Durch das Hin-und-Her zwischen Filmausschnitten in schwarz-weiß, den Zitationen aus dem Arbeitsbuch und der zügigen Multiplikation wird diese andererseits erhöht. Der angekündigten Erklärung «(...) this is acutally not the case, what really happens is (...)» wird so kaum Rechnung getragen, sondern es wird versucht, die Enthüllung und Beweisführung der Differenz zwischen offizieller Darstellung des Bankensystems und seiner offiziellen Prozessweise mit *Wahrscheinlichkeit* zu versehen.

In Bezug auf Erzählungen hängt nach Boltanski die Unterscheidungspraxis zwischen glaubhaft/nicht-glaubhaft davon ab, ob Abgleichungsmöglichkeiten mit schon bekannten Elementen vorhanden sind (wobei sich in diesen Kategorisierungsprozessen die eigenen Erfahrungen mit dem massenmedial vermittelten Wissen vermischen).

[24]

Bei dem dargestellten Argument – Geld und Schuldige würden aus Luft erschaffen – wird an voraussetzbares Wissen angeknüpft, um darüber hinaus mit nicht-voraussetzbarem Wissen selektiv zu hantieren: Dass ein Kredit zurückgezahlt werden muss, dass der Staat sich verschulden kann oder dass Geld vorwiegend digital existiert, leuchtet dabei in der Masse ein, wie nicht auffällt, dass zwischen monetärer Basis und Geldmenge differenziert werden muss oder zur Reservevorschrift die Liquiditätspräferenz hinzukommt, die den Geldmultiplikator kontrolliert.

Während die konspirative Erzählung mittels der Darstellung von Entitäten, wie das Fed oder einzelnen Bankern, im Film davor die Geschichte des Finanzsystems erzählbar machten, verunmöglicht hier die Darstellung eines Systems, das sich zwar «ereignet», aber keine eigentlichen Ereignisse zu verzeichnen hat, auch die Erzählung der Geschichte. Die schwarz-weißen Szenen weisen darauf hin, dass es sich hier um ein System handelt, das sich vor geraumer Zeit etabliert hat und nun, entmenslicht und in digitaler Form, weiterprozessiert. Dies zeigt beispielsweise die das System erklärende Rechenszene, die mittels der grünen Zahlen an den Spielfilm *Matrix* der Brüder Wachowski erinnert (USA 1999).

Die unnötig vielen Nullen und die eigentümlichen Rechenfehler weisen darauf hin, dass es sich hier nicht um einen ernsthaften Erklärungsversuch der zahlenbasierten Bankenpraxis handelt. Die Korrektheit der Zahlen in diesem Netz der flimmernden Transaktionen ist dabei nicht entscheidend, sondern die Szene versinnbildlicht vielmehr, dass die Flüsse längst nicht mehr nachvollziehbar sind bzw. in welchem Masse sich das offiziöse Rechensystem seiner Berechenbarkeit und Vorhersehbarkeit bereits entzogen hat.

Zur Darstellbarkeit ökonomischer Prozesse und der Urteilsmöglichkeit über die Kausalität eines «Zeitgeists»

Im Internet als einem von professioneller Prüfungsinstanz freien Kommunikationsraum akkumulieren sich verschwörungstheoretische Untersuchungen zum Geldmedium, der Finanzwirtschaft und der Rolle des Staates derart, dass sie die «Besorgnis über eine gesellschaftsweite Paranoia-Epidemie» [25] stützen. Demgegenüber transformiert sich das *ZEITGEIST*-Narrativ trotz der fehlenden *gatekeeper*-Instanz und grossen Aufmerksamkeit für die Ermittlung im Internet von einer Anprangerung auf der Basis von spekulativem Wissen zu einer an der «wissenschaftlichen Beweisführung» orientierten Erklärung des Geldschöpfungssystems.

Damit kann der breite Zugang zum Internet 2.0 zwar als Brücke zwischen dem Bezichtigenden, der ohne «legitime politische Ressourcen» agiert und der Welt der Meinung fungieren; [26] wenn sich der Komplott jedoch nicht enthüllen lässt, müssen die Aussage und ihre Darstellung normalisiert werden, um Akzeptanz erzielen zu können. Dem wurde in dem hier untersuchten Narrativ insofern Folge geleistet, als zuletzt die Auflösung des Goldstandards als Bedingung zur Emergenz eines impersonalen Systems erklärt wird. Dies entspricht einem Normalverständnis der Kausalzusammenhänge [27] und nimmt dem Narrativ zugleich die Durchschlagskraft einer potentiell erfolgreichen Anprangerung. An der Stelle der «men behind the curtains», [28] die in den Foren prominent aufgenommen wurden, sind nun abstrakte Entitäten wie «the institution», «the system», «the human behavior» verantwortlich, die mit dem Begriff «Zeitgeist» gefasst werden:

Eine abstrakte, kollektive Entität, die einem sich wechselseitig ermöglichenden und beschränkenden Kausalzusammenhang entspricht, in dem die Unterscheidung von Opfer und Verfolger oszilliert. Der «Zeitgeist» wird als Ursache für Ungerechtigkeiten zwar bezichtigt, es lässt sich gegen solche Entitäten aber kaum ein Urteil fällen und durchsetzen. Nicht zuletzt sperren sich abstrakte Entitäten wie Systeme gegen ihre Erfahrbarkeit, was nach Boltanski ein Faktor in der zunehmenden Realitätsunsicherheit ist.

Dieselbe Problematik hält Boltanski für die Soziologie und die wissenschaftliche Ermittlungsweise von Kausalitätszusammenhängen fest. Die Disziplin sieht sich indes selbst als «soziologische Verschwörungstheorie» betitelt: [29] Zur Erklärung von Ereignissen und sozialem Wandel werden soziologisch kollektive Entitäten eingeführt – der Markt, das System – auf die in der Analyse kaum Bezug genommen werden kann, ohne sie als Subjekt von Aktionsverben zu platzieren, wodurch ihnen implizit ein Wille attribuiert wird.

Karl Popper kritisierte diese Vorgehensweise als «naiven Kollektivismus» der Sozialwissenschaften, die sich als Untersuchungsobjekt das «Verhalten sozialer Totalitäten» gibt, wobei eine so geartete Intentionalität wissenschaftlich nicht vertretbar sei und deshalb als Verschwörungstheorie erkannt werden müsse. [30] Was Popper vermeiden wollte, ist nach Boltanski die Erklärung von Ungerechtigkeiten durch abstrakte Entitäten, wie es zuletzt im *ZEITGEIST*-Narrativ der Fall ist. Auf diese Weise gehen ihnen Ereignis, Verfolger und Aufmerksamkeitsgenerierung einer Anprangerung verloren. Demgegenüber kann sich ironischerweise, wie Boltanski selbstkritisch an seinem Buch *Le nouvel esprit du capitalisme* aufzeigt, die zeitgenössische soziologische Erklärung des Ökonomischen der Popper'schen Unterstellung einer paranoiden Verschwörungswissenschaft kaum entziehen. [31]

Désirée Waibel schliesst gegenwärtig den Master in Soziologie an der Universität Luzern ab. Eine Rezension über Luc Boltanskis Enigmes et complots ist in der Schweizerischen Zeitschrift für Soziologie sowie in der Süddeutschen Zeitung erschienen, für die sie als freie Journalistin tätig ist.

Fussnoten

Seite 50 / [1]

Vgl. Urs Stäheli, *Watching the Market. Visual Representations of Financial Economy in Advertisements*, in: David F. Ruccio, ed., *Economic Representations. Academic and Everyday*, London/New York 2008, S. 242–356; Jakob Tanner, *Wirtschaftskurven. Zur Visualisierung des anonymen Marktes*, in: David Gugerli, Barbara Orland, ed., *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002, S. 129–158; Karin Knorr Cetina, *The Synthetic Situation: Interactionism for a Global World*, in: *Symbolic Interaction* 32/1, 2009, S. 61–87.

Seite 51 / [2]

Vgl. *Die theoretische Ausführung in deutscher Fassung*: Luc Boltanski, *Soziologie und Sozialkritik. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2008*, Berlin 2010 [2009], S. 92ff.; *Mit der historischen Medienanalyse der diversen Ermittlungsmodi hat das Folgewerk nun den Anspruch, dem theoretischen Konstrukt ‹Fleischfüllung› zu sein*. Vgl. Luc Boltanski, *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris 2012, S. 17.

Seite 51 / [3]

Vgl. Boltanski, *Soziologie und Sozialkritik* (Anm. 2), S. 82–129; Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 21–24; S. 30–33.

Seite 51 / [4]

Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 22 (alle Übersetzungen von Désirée Waibel).

Seite 51 / [5]

Die Analyse untersucht in der Literatur das Rätsel im Polzeiroman (Conan Doyles' *Sherlock Holmes* (1891–1927) und Georges Simenons' *Commissaire Maigret* (1930–1960) sowie den Komplot in im Spionageroman (Ausgehend von John Buchans' *The Thirty-Nine Steps* (1915) bis zu George Orwells' *1984* (1949)). Im Bereich der Wissenschaft beginnt die Analyse bei der nosologischen Innovation der Paranoia und folgt deren Diffusion in die Politikwissenschaften, wo der Begriff auf die soziale Ebene gehoben und auf Kollektive angewendet wird. Dem Vergleich der Ermittlungstypen dienen auch die Analyserahmen von Polizei, Journalisten und Soziologen, wobei Boltanski diese in Bezug zum Begriff der Verschwörungstheorien und dessen Karriere setzt.

Seite 51 / [6]

Ebd., S. 38ff.

Ebd., S. 47.

Mit flux sind nicht nur Finanzflüsse bzw. (-märkte) gemeint; ebenso konstituiert der Kapitalismus ›Flüsse‹ von Arbeitern, Handelsgütern etc. über die Staatsgrenzen hinaus. Vgl. Ebd.

Vgl. Ebd., S. 163ff.

Alle Filme zugänglich unter: www.zeitgeistmovie.com.

Die deutschen Medien thematisierten Josephs Arbeit hinsichtlich seines korrupten Umgangs mit Quellen. Die ZEITGEIST-Bewegung wurde auch im Zusammenhang mit der Occupy-Bewegung thematisiert, wobei erstere als Gruppe mit gefährlichen Ideologien beschrieben wurde, die letztere unterlaufe. In ihrer Selbstbeschreibung setzt sich die Internetgruppe die Entwicklung und Etablierung eines technokratischen Gesellschaftsmodells (›ressourcenbasierte Ökonomie‹) zum Ziel, was zur Substitution des zeitgenössischen ›monetären Paradigmas‹ führen soll.

Umgang mit Quellen: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/35683/1/1>
Occupy-Bewegung: <http://www.taz.de/!80372/>
Selbstbeschreibung: <http://www.thezeitgeistmovement.com/>
Technokratische Gesellschaftsmodelle/ Ressourcenbasierte Ökonomie: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/the-venus-project-tag-am-meer-1.1000031>

Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 275f.

Vgl. Ebd., S. 35f.

Vgl. Oliver Kuhn, *Spekulative Kommunikation und ihre Stigmatisierung am Beispiel der Verschwörungstheorien in: Zeitschrift für Soziologie* 39/2, 2010, S. 106–123, S. 106.

Mit Grammatiken sind implizite Systeme gemeint, durch die Erklärungen von Sachverhalten hinsichtlich ihrer sozialen Akzeptanz beschränkt sind, insbesondere dann, wenn die Darlegung oder Geschichte Spannungen oder Widersprüche mit sich bringt, weshalb man sich ihnen gegenüber kompetent zeigen muss. Sie variieren nach Aussageobjekt und -Kontext. Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 299. Boltanski bezieht in diese Arbeit auch frühere Studien mit ein, wobei jene zum Normalitätsurteil bei der öffentlichen Bezeichnung eine vorrangige Rolle spielt. Vgl. Luc Boltanski, Yann Darré, Marie-Ange Schiltz, *La dénonciation*, in: *Actes de la recherche en science sociales* 51, 1984, S. 3-40.). Die theoretischen Ausführungen der Grammatiken werden hier nicht vorangestellt, sondern in die empirische Untersuchung eingebettet bzw. werden rein theoretische Implikationen über Verweise mitgeführt.

Vgl. *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 22.

Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 299. Boltanski stützt sich hier auf die Attributionstheorie, wie sie erst in der Sozialpsychologie entwickelt und dann von der Kognitionsforschung aufgenommen wurde. Insbesondere folgt er Charles Tillys Beobachtungen zu retrospektiven Begründungen von historischen Ereignissen, wobei er das Alleinstellungsmerkmal des Menschen als «reason-giving animals» herausstellt: «While, by some definitions, other primates employ language, tools, and even culture, only humans start offering and demanding reasons while young, then continue through life looking for reasons why», Charles Tilly, *Why?* Princeton 2006, S. 8; Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 384.

Während symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien unweigerlich eine Einheit von Diabolik und Symbolik bilden, schlägt das hier untersuchte Material ausschliesslich die Wahrnehmung der diabolischen Seite des Geldes – als das, was die «natürliche» Einheit der Gesellschaft verhindert – vor. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1988, S. 257ff.

Das Normalitätsurteil hängt vom Relations- und Grössenverhältnis der involvierten Entitäten – Bezichtigender, Opfer, Bezichtigter/Verfolger und Richter – ab. Es fällt positiv aus, wenn sich die involvierten Personen nicht nahe stehen und sich in ihrem Grössenverhältnis ähneln. Mit Investition ist auch gemeint, dass der Bezichtigende muss sich und sein Anliegen, aber auch das Opfer und den Verfolger «De-singularisieren» bzw. das eigene Anliegen und den eigenen Gerechtigkeitssinn im Sinne eines kollektiven Interesses generalisieren muss, wodurch Objektivierungseffekte erzielt werden. Vgl. Boltanski/Darré/Schiltz *La dénonciation* (Anm. 17), S. 16.

Da seine Aktivität genuin privater Ordnung ist, ist der Kapitalismus in seinem Mangel an regulativer Autorität auf die Dienste des staatlichen Machtmonopols angewiesen. Demnach sind «Kapitalistische Institutionen» wie Boltanski sie im Rückgriff auf Oliver William nennt, immer staatlich verwurzelt oder beruhen auf interstaatlichen Konventionen. Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 167; Oliver William, *The Economic Institutions of Capitalism*, New York 1985.

Die Konspiration dient bei der öffentlichen Bezeichnung der Vergrößerung des Verfolgers. Dabei wird zu beweisen versucht, dass dieser in einem geheimen Pakt mit anderen handelt und im Besitz von unsichtbaren Ressourcen ist oder als Inhaber mehrerer institutioneller Stellen nicht als Individuum agiert, sondern als Repräsentant grösserer Entitäten. vgl. Boltanski/Darré/Schiltz *La dénonciation* (Anm. 17), S. 23.

Die Darlegung der Verfolgung eines grossen Kollektivs durch einen gewöhnlichen Bürger führt in der Regel zur Unterstellung von Paranoia, womit ihm ein «gesunder» Normalitätssinn abgesprochen wird. In Boltanskis Analyse der Spionageliteratur stellte sich diese Figur des Einzelnen, der gegen eine grosse Entität ermittelt, im fiktionalen Rahmen gerade als Normalfall heraus (Exemplarisch dazu Richard Hannay in John Buchans *The Thirty-nine Steps* (1915)). Vgl. Boltanski 2012 (Anm. 2), S. 48, 302.

Zeitgeist: Addendum, USA 2008.

Boltanski zufolge hängt die Frage, ob eine Erzählung als glaubhaft oder nicht-glaubhaft bewertet wird, von den «Präkonditionen» sowie dem Rezeptionsmodus ab: Die Erzählung eines Ereignisses bzw. die vorgeschlagenen neuen Informationen werden einerseits mit dem schon beglaubigten Wissen – nebst Faktenwissen etwa eigene Erfahrungen und unhinterfragte Annahmen – abgeglichen und demgemäss als realistisch beurteilt. Dabei spielen Kriterien wie chronologische Kohärenz, räumliche Anordnung (nah/fern), das Verhältnis zwischen den Involvierten sowie die Normalität der Kausalschlüsse eine Rolle. (Der Begriff für diese Praxis des Abgleichs («recoupement») entnimmt Boltanski dem Journalismus.) Gegenüber diesem narrativen Modus wird Wahrscheinlichkeit andererseits auch im Modus von Geschichten und Fabeln erwägt. Hier unterliegt die Glaubhaftigkeit Beschränkungen symbolischer Ordnung bzw. erfolgt die Einschätzung nach moralischen und ästhetischen Kriterien. Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 306ff.

Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 275f.

Vgl. Luc Boltanski/Laurent Thévenot, *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*, Hamburg 2007 [1991], S. 401.

In der Grammatik des Kausalitätszusammenhangs zählen die diversen Art und Weisen wie 1. die Qualifikation des Geschehnisses durch eine Klassifikation der Ereignisse vollzogen wird, wobei dann 2. die Entitäten ausgemacht werden, die in der soziologischen Erklärung im Gegensatz zur alltäglichen oder journalistischen keine Einzelpersonen oder Organisationen sind, 3. werden Ereignisse und Entitäten in Zusammenhang gebracht, indem das Erscheinen eines Ereignisses an die Handlung einer Entität attribuiert wird. Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 317ff.

Zeitgeist: Addendum, USA 2008. Bei einer Vorlesung im Jahre 2009 berichtet Joseph, mit den «men behind the curtains» sei letztlich human behaviour gemeint. Vgl. Anonym, *Where are we now? Peter Joseph's July 25th 2009 Zeitgeist Movement Lecture*, London 2009. Link zum Vortrag: <http://www.youtube.com/watch?v=4O67AZfUMXw>

Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 328.

Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 328f. Nach Boltanski setzt Popper damit die Operation einer Referenz auf eine kollektive Entität zur Erklärung von Phänomenen mit der Referenz auf eine Verschwörungstheorie gleich.

Vgl. Boltanski, *Enigmes et complots* (Anm. 2), S. 359ff.

Videos

Seite 54 / Vid. 1

Auflösung des Goldstandards: ZEITGEIST: The Movie, Peter Joseph, USA 2007.

Seite 56 / Vid. 2

Bank of England: ZEITGEIST: The Movie, Peter Joseph, USA 2007.

Seite 56 / Vid. 3

Central Bank: ZEITGEIST: The Movie, Peter Joseph, USA 2007.

Seite 57 / Vid. 4

Federal Reserve System: ZEITGEIST: The Movie, Peter Joseph, USA 2007.

Seite 59 / Vid. 5

Modern Money Mechanics: ZEITGEIST: Addendum, Peter Joseph, USA 2008.

Heterogenität der Finanzökonomie

DIRK VERDICCHIO

Zur Sexualität in Spielfilmen über die Börse

In this article, Dirk Verdicchio addresses the display of sexuality in cinematic movies on finance. He argues that the display of sexuality can be seen as a representation of the financial economy and asks how finance is perceived when it is envisioned by means of sexuality. Referring to George Bataille's concepts of economy, heterogeneity, and erotics he argues that the display of sexuality in these films endangers conventional, bourgeois ideals and values – in Bataille's terms: the financial economy threatens social homogeneity because of an inherent heterogeneity of the stock exchange. According to the analyzed movies, the financial economy is not only the site where the rationality of the economy appears in its purest form, but also the site where this principle collapses and turns into its opposite.

Unsichtbarkeit und Abstraktheit finanzökonomischer Prozesse stellen für Spielfilme eine besondere Herausforderung dar. Erstere steht der grundlegenden Eigenschaft photographischer Medien entgegen, die materielle Oberfläche von Objekten aufzuzeichnen und wiederzugeben.

[1] Da die Finanzwirtschaft im Wesentlichen eine immaterielle Ökonomie darstellt, sind Filme darauf angewiesen, sicht- und photographierbare Substitute zur Visualisierung der Finanzökonomie zu schaffen. Die Abstraktheit der Finanzökonomie ist dagegen vor allem eine narrative Herausforderung für Spielfilme. Insofern diese meist für ein Publikum produziert werden, das über kein oder nur wenig Expertenwissen von finanzökonomischen Prozessen verfügt, müssen deren Operationen in populäre Erzählungen übersetzt werden, die eine hohe Anschlussfähigkeit besitzen. Versucht man einen Überblick darüber zu erlangen, wie Spielfilme mit diesen Herausforderungen umgehen, wird man an Robert Warshows Beobachtung erinnert, dass Spielfilme, wenn sie dem gleichen Genre zugeordnet werden können oder sich mit ähnlichen Themen befassen, die Tendenz aufweisen, dramatische Muster zu wiederholen – insbesondere wenn diese Muster mit Profiterwartungen verbunden werden können. [2]

Eines dieser sich wiederholenden Elemente sind Szenen, in denen es um bestimmte Formen sexueller Aktivitäten geht und diese entsprechend bebildern. Sexuelle Motive finden sich in den Filmen über die Finanzökonomie so häufig, dass man diese zum konventionellen Repertoire der Filme zählen kann. Dabei handelt es sich um spezifische Ausprägungen der Sexualität, die ich hier als Formen sexueller Zirkulation und Prostitution charakterisieren möchte – wobei mit Zirkulation der Austausch von Sexualpartnern zwischen verschiedenen finanzökonomischen Akteuren gemeint ist.

So hat bspw. Bud Fox, der Protagonist von *Wall Street* (USA 1987) eine Beziehung mit der ehemaligen Geliebten seines Mentors Gordon Gekko; in *Boiler Room* (USA 2000, deutsch: *Risiko*) hat der Protagonist ein Verhältnis mit einer Sekretärin des Handelsbüros, die zuvor eine Beziehung zu seinem Vorgesetzten hatte; in *Working Girl* (USA 1988, deutsch: *Die Waffen der Frauen*) verführt Tess McGill den Partner ihrer Chefin; in *Dealers* (GB 1989) hat eine Händlerin erst eine Affäre mit ihrem Boss und anschliessend mit ihrem Arbeitskollegen. Diese Reihe liesse sich weiter über verschiedene Subgenres und Altersfreigaben hinweg fortsetzen. Das Motiv der sexuellen Zirkulation taucht unabhängig davon auf, ob es sich dabei um einen komödiantischen oder einen dramatischen Film handelt, der von der Finanzökonomie erzählt.

Die Darstellung der Sexualität, wie sie die Filme pflegen, legt eine Analogie zwischen dem Beziehungsleben der in die Finanzökonomie inkludierten Individuen und der Zirkulation von Wertpapieren an der Börse nahe. Demgemäss affiziert die Logik der Finanzökonomie sogar die intimsten Sphären derjenigen, die mit ihr in Berührung kommen. Dies impliziert einen transgressiven Typus von Inklusion, der sich als Überinklusion beschreiben lässt. [3] In den Filmen wird eine solche Form der Inklusion als finanzökonomische Normalität dargestellt, die selten explizit thematisiert wird. Entsprechend erscheint auch die Zirkulation der Sexualpartner als eine Selbstverständlichkeit, die keiner eingehenden Thematisierung bedarf.

Problematisiert wird dies nur, wenn sich eine/r der Protagonist/innen dem Ringelreigen der Sexualpartner/innen verweigert. So z.B. in *Boiler Room*, wo der Vorgesetzte des Protagonisten versucht, dem Protagonisten eine Beziehung mit seiner ehemaligen Partnerin zu verbieten, oder im Film *Wolves of Wall Street* (USA 2002), in dem der Protagonist es ablehnt, seine Partnerin mit dem CEO des Unternehmens zu teilen, für das er arbeitet. Eine solche Verweigerung wird aus der Perspektive der filmischen Finanzökonomie in einer Inversion der bürgerlichen Moral als Verstoss gegen die guten Sitten gewertet. Das gilt auch für die Inanspruchnahme von sexuellen Dienstleistungen wie Prostitution, Strip-Tease oder Lap-Dance, die ich hier als Varianten sexueller Zirkulation begreife.

In den Filmen über die Finanzökonomie sind derartige sexuelle Dienstleistungen ein charakteristisches Element der Kultur der Finanzökonomie. Der Verkehr mit Prostituierten dient dabei auch als Übergangsritual im Zuge der Inklusion in die Finanzökonomie. So verkündet das Klopfen des von seinem Mentor Gordon Gekko bestellten Call-Girls an der Wohnungstüre von Bud Fox, dass er nun zu den «Playern» der Finanzökonomie gehört (*Wall Street*).

In *Boiler Room* verlieren zwei Börsenhändler auf Betreiben der SEC ihre Lizenz. Als sie diese wiederbekommen, spendiert ihr Vorgesetzter ihnen die Dienste zweier Prostituierter, die sich die beiden Broker teilen, während ihre Kollegen zusehen und sie anfeuern. Der Besuch von Strip-Clubs wird nur in einem der mir bekannten Filme in Frage gestellt: In *The Associate* (USA 1996, deutsch: *Wer ist Mr. Cutty?*) weigert sich die Protagonistin, Geschäftsangelegenheiten in einem Strip-Club zu diskutieren. Dies wird als ein Verstoss gegen die etablierte Geschäftspraxis gesehen, der dazu führt, dass sie bei der nächsten Beförderungsrunde übergangen wird.

Die starke Betonung von Sexualität, Körperlichkeit und Lust widerspricht auf den ersten Blick dem Bild der Finanzökonomie, die gemeinhin als die Sphäre wahrgenommen wird, in der der Idealtyp des Homo oeconomicus anzutreffen ist. Dessen vornehmliche Eigenschaft ist eine kalte Rationalität und er sucht den ökonomischen Vorteil bedingungslos, emotionslos und kalkulierend. «Never get emotional about stock» lautet dementsprechend die erste Lektion von Gordon Gekko, dem mephistotelischen Mentor von Bud Fox in *Wall Street*. Nach Gordon Gekko, dem vielleicht rücksichtslosesten aller filmischen Finanzbösewichte, hat ein Broker den Regeln des chinesischen Militärstrategen Sun Tzus (544 – 496 v. Chr.) zu entsprechen, dem die Autorenschaft des Strategiebuches *Die Kunst des Krieges* zugeschrieben wird. Sein Verhalten hat demgemäss rational, diszipliniert, berechnend, selbstreflexiv analytisch und selbstkontrolliert zu sein.

Ich will im Folgenden den Versuch unternehmen, diesen Widerspruch von Rationalität und Sexualität zu interpretieren. Dabei gehe ich davon aus, dass die Betonung sexueller Zirkulation nicht nur einfach darauf abzielt, die Filme attraktiver zu machen, sondern dass gerade das identifizierbare, sich wiederholende Muster sexueller Aktivitäten in Verbindung mit der Finanzökonomie einen semantischen Gehalt impliziert. Die Frage, der ich nachgehe, zielt auf das Bild der Finanzökonomie, das durch Verwendung von Bildern und Narrationen gezeichnet wird, in denen es um die beschriebenen Formen von Sexualität geht. Dazu werde ich den Widerspruch von Rationalität und Leidenschaft so reformulieren, dass sie sich in Batailles Unterscheidung von Homogenität und Heterogenität ausdrücken lässt.

Die These, die ich dabei verfolge ist, dass die Darstellung der Sexualität in den Filmen über die Finanzökonomie auf eine Gefährdung konventioneller, bürgerlicher Ideale und Wertvorstellungen verweist. Mit Bataille gesprochen, bedroht die Finanzökonomie die soziale Homogenität aufgrund einer ihr inhärenten Heterogenität. Die Finanzökonomie ist aus dieser Perspektive nicht nur der Ort, an dem die Rationalität des Homo oeconomicus ihre reinste Ausprägung findet, sondern sie ist auch der Ort, an dem sich diese Rationalität in ihr Gegenteil verkehrt.

Heterogenität und Homogenität

In *Der verfemte Teil* [4] kritisiert George Bataille die Begrenztheit ökonomischer Theorien und entwickelt das Konzept einer allgemeinen Ökonomie, die nicht der Annahme einer grundlegenden Knappheit folgt, sondern dem Überfluss und der unproduktiven Verausgabung eine zentrale Bedeutung beimisst. Die bürgerliche Ökonomie, so Bataille, begeht den Fehler, nur diejenigen Tätigkeiten als ökonomische Tätigkeiten zu betrachten, die einer nützlichen Absicht folgen. Die weniger partikuläre Perspektive einer allgemeinen Ökonomie zieht dagegen in Betracht, dass der Ursprung jeder Ökonomie in der prinzipiell universellen Verfügbarkeit von Energie liegt, deren Quelle die Sonne ist. So verfügen lebende Organismen über mehr Energie, als sie zur Erhaltung des Lebens benötigen und müssen diesen Überschuss an Energie daher notwendig verschwenden. [5]

Ein zentrales Konzept von Batailles allgemeiner Ökonomie ist die unproduktive Verausgabung. Diese ist das Gegenteil der produktiven Verausgabung, die das bürgerliche Denken der Ökonomie charakterisiert. Nach Bataille sind Produktion und Gewinn, die im Fokus der meisten ökonomischen Theorien stehen, lediglich von sekundärer Bedeutung. Allerdings etabliert dieser Fokus eine Ethik der Akkumulation und Nützlichkeit, die den Kapitalismus fördert und unproduktive Verausgabungen ausschliesst. Dem Antagonismus der bürgerlichen ökonomischen Theorien und der unproduktiven Verausgabung entspricht eine Differenzierung, die Bataille in seinem Essay «Die psychologische Struktur des Faschismus» [6] trifft. Dort unterscheidet er zwischen einem homogenen und einem heterogenen Teil der Gesellschaft, um die Beziehungen zwischen Affektivität und Subjektivität, symbolischen Formen und der sozialen Ordnung zu beschreiben. Das zentrale Charakteristikum der bürgerlichen Gesellschaft ist demnach ihre mit den ökonomischen Verhältnissen verbundene Homogenität:

«Basis der sozialen *Homogenität* ist die Produktion. Die *homogene* Gesellschaft ist die produktive, das heißt die nützliche Gesellschaft. Jedes unnütze Element wird ausgeschlossen, nicht aus der Gesellschaft überhaupt, sondern aus ihrem *homogenen* Teil. In diesem Teil muss jedes Element für ein anderes nützlich sein, ohne daß jemals die *homogene* Tätigkeit die Form einer *in sich wertvollen* Tätigkeit erreichte. Eine nützliche Tätigkeit kann immer mit einer andern nützlichen Tätigkeit auf einen *gemeinsamen Nenner* gebracht werden, nicht aber mit einer *in sich wertvollen* Tätigkeit. Das alles verbindende Fundament der sozialen *Homogenität* und der ihr entsprechenden Tätigkeiten, ist das Geld, das heißt das quantifizierbare Äquivalent der verschiedenen Produkte der kollektiven Tätigkeit. Das Geld dient dazu,

alle Arbeit zu messen und macht aus dem Menschen eine Funktion messbarer Produkte. In der *homogenen* Gesellschaft ist jeder Mensch soviel wert wie er produziert [...].» [7]

Vom homogenen Teil der Gesellschaft ausgeschlossen ist nach Bataille die heterogene soziale Existenz. Die Heterogenität umfasst alles was sich der produktiven Logik und der Ethik der Homogenität entzieht, was für sich selbst existiert, was nicht assimilierbar oder inkommensurabel ist. Als konkrete Beispiele für heterogene Gruppen oder Personen nennt Bataille das Lumpenproletariat bei Marx und faschistische Diktatoren. Das wichtigste heterogene Element ist für Bataille jedoch das Heilige. [8] Da ihm unbekannte und gefährliche Kräfte zugesprochen werden, provoziert es Reaktionen, die als exemplarisch für das Heterogene betrachtet werden können. So ist das Heilige in der Regel von sozialen Verboten umgeben, die die homogene Sphäre der Gesellschaft vor dem ungeschützten Kontakt mit dem Heiligen schützen.

Heterogene Elemente, so Bataille, rufen starke affektive Reaktionen, wie bspw. Ekel oder Abscheu hervor. Auch Gewalt, Exzess, Delirium und Wahnsinn sind charakteristisch für die Heterogenität, weil diese die Gesetze und Beschränkungen der sozialen Homogenität unterlaufen. Bataille betont, dass die Heterogenität eine andere Realität als die Homogenität darstellt. Eine Realität in der Objekte nicht eindeutig identifiziert werden können, sondern in der Qualitäten von einem Objekt zum nächsten gleiten. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Heterogenität diejenigen Elemente umfasst, die die demokratische, bourgeoise Gesellschaft negieren, die auf einer produktiven Verausgabung beruht. Während die homogenen Elemente produktiv und nützlich sind, sind die heterogenen Elemente unproduktiv, verschwenderisch, gewalttätig, pervers und transgressiv: heterogene Elemente stören und zerstören gewohnte Praktiken und Wahrnehmungen der Individuen und der Welt.

Das Konzept der unproduktiven Verausgabung und die Differenzierung zwischen einem homogenen und einem heterogenen Teil der Gesellschaft kehren in Batailles Schriften zur Ökonomie wieder. Bataille geht davon aus, dass die menschlichen Tätigkeiten nicht auf Prozesse der Produktion und Reproduktion reduziert werden können. Stattdessen müssen zwei Arten menschlicher Aktivitäten unterschieden werden: Ein Typ von Aktivitäten zeichnet sich dadurch aus, dass diese für den Fortbestand der Gesellschaft und der produktiven Aktivitäten notwendig sind. Diese produktiven Aktivitäten sind nützlich, funktional und verfügen über keinen Wert in sich. Sie entsprechen dem homogenen Teil der Gesellschaft.

Der andere Typ menschlicher Aktivitäten umfasst die unproduktiven Verausgabungen wie Luxus, Krieg, Spiele, Kunst und Sexualität. Unproduktive Verausgabungen sind in sich selbst wertvoll und erfüllen keine Funktionen für Ziele, die ausserhalb der Tätigkeit selbst liegen. Solche Aktivitäten haben, so Bataille, eine viel grössere Intensität als produktive Verausgabungen, und sie bedingen hohe Risiken, hohe Verluste und Leidenschaften. Unproduktive Verausgabungen haben demnach keinen produktiven Nutzen, sie verfügen über affektive Qualitäten aber sie negieren die Rationalität der produktiven Ökonomie.

Die von Bataille erläuterten differierenden Qualitäten der Homogenität und der Heterogenität und deren Beziehung zur Arbeit kann man auch auf dem Feld der Sexualität beobachten. Da für Bataille alles mit Verboten belegte zur Sphäre des Heiligen gehört, hat die Sexualität einen heiligen Charakter. In seinen Arbeiten zur Erotik verweist Bataille auf die Daten der Kinsey-Studien und kommt zu dem Schluss, dass produktive Arbeit die Sexualität einschränkt und negiert. Dabei richtet er sein Augenmerk auf eine Variable, die die Anzahl der Orgasmen pro Woche angibt und führt aus, dass von denjenigen Personen, die angeben, sieben oder mehr Orgasmen pro Woche zu haben, lediglich zehn Prozent einer produktiven Arbeit nachgehen. Dagegen stellen Personen, die man zur <Unterwelt> zählt, 49,7% der Personen, die angeben sieben oder mehr Orgasmen die Woche zu haben.

Für Bataille bestätigen diese Zahlen seine Hypothese, dass produktive Arbeit die Menschen auf ein Objekt reduziert, das keinen Wert in sich besitzt. Die Sexualität ist dagegen kein Objekt, und sie kann nicht wie ein Werkzeug verwendet werden, weil der sexuelle Akt Engagement und Partizipation verlangt. Dabei ist der Sexualakt aus einer utilitaristischen Perspektive eine unproduktive Verausgabung par excellence – d.h. sie ist eine Verschwendung von Energie und Zeit. Daher ist die Sexualität für Bataille ein Element, das die Reduktion des Menschen auf ein Objekt verhindert. [9]

Heterogenität der filmischen Finanzökonomie

Batailles Ausführungen zur Homo- und Heterogenität helfen bei der Analyse der kinematographischen Repräsentation der Finanzökonomie, da die meisten dieser Filme das Soziale auf eine ähnliche Weise dichotomisieren, auch wenn sie die beiden Seiten des Sozialen vollkommen anders bewerten. Während Bataille bezüglich seiner Einschätzung der Heterogenität eine starke Ambivalenz zeigt, deren antibürgerlichen, antiutilitaristischen Charakter der heterogenen Sphäre jedoch begrüsst, wird die Bedrohung der bürgerlichen Moralvorstellungen und Ethiken von den Filmen verdammt.

Dennoch können zahlreiche Elemente, die Bataille der heterogenen Sphäre zuschreibt, in den filmischen Beschreibungen der Finanzökonomie wiedergefunden werden. Wie Bataille beschreiben die Filme die industrielle Produktion als Grundlage der traditionellen bourgeoisen Gesellschaft. Die Finanzökonomie wird dagegen als ein Exzess aufgefasst, der zutiefst amoralisch ist oder zumindest die Quelle amoralischen Verhaltens darstellt. Folgt man den Filmen, liegt der Skandal der Finanzökonomie darin, dass sie unproduktiv ist. Den Höhepunkt des Films *Wall Street* bildet eine Sequenz, in der Gordon Gekko Bud Fox die Prinzipien der Finanzökonomie erklärt:

«It's all about bucks, kid. The rest is conversation. [...] It's a zero-sum game. Somebody wins, somebody loses. Money itself isn't lost or made, it's simply transferred from one perception to another, like magic. Capitalism at his finest! [...] I create nothing. I own. We make the rules, pal. The news, war, peace, famine, upheaval, the price of paperclip. We pick that rabbit out of the hat while everybody wonders how the hell we did it. You're not naïve enough to think we're living in a democracy, are you, Buddy?»

Die Essenz von Gordon Gekkos Erklärung liegt darin, dass die Finanzökonomie nichts produziert und lediglich an einer Redistribution von Geld interessiert ist. [10] Moralische Prinzipien oder menschliche Tragödien sind dagegen für die Finanzökonomie irrelevant. Dass dieses moralische und ethische Desinteresse die klassische Produktionsökonomie bedroht, ist eines der zentralen Themen der meisten Filme über die Finanzökonomie. In *Wall Street* gefährdet Gordon Gekkos Gier tausende industrielle Arbeitsplätze, in *Other Peoples Money* (USA 1991, deutsch: *Das Geld anderer Leute*) bedroht das Gewinnstreben eines Investors mit dem Spitznahmen «Larry the Liquidator» ein Traditionsunternehmen und *Boiler Room* zeigt, wie eine betrügerische Aktienemission eine mittelständische Familie ruiniert. Bereits der mutmasslich erste Film über die Finanzökonomie, D.W. Griffiths *A Corner in Wheat* (USA 1909) zeigt, wie das blinde Gewinnstreben an der Börse die landwirtschaftliche Produktion zerstört, Familien in die Armut treibt und Hungersnöte verschuldet.

Gordon Gekko verdeutlicht überdies, dass Demokratie nur eine Illusion ist, während in Wirklichkeit die Welt von der Finanzökonomie regiert wird. Deren Herrschaft kümmert sich nicht um das Wohlergehen oder um die Partizipationschancen von Menschen, vielmehr handelt es sich um eine Art Despotismus, der sich lediglich für Gewinne interessiert. Während die bürgerliche Gesellschaft versucht, zumindest wohltätig zu wirken, ist der Finanzökonomie eine solche Intention fremd.

So lernt die Protagonistin von *Limit Up* (USA 1989, deutsch: *Zum Teufel mit den Kohlen*) in einer Fortbildung, dass Sojabohnen an arme Länder gespendet werden – dies jedoch nicht, um diesen Ländern zu helfen, sondern um eine Knappheit auf dem Sojabohnenmarkt zu erzeugen, damit Preise und Profite erhöht werden können. Während diese einseitige Fokussierung auf ökonomische Gewinne mit den Prinzipien der Produktionsökonomie prinzipiell vereinbar ist, stellen die Filme die Unproduktivität der Finanzökonomie, die Nähe von Spekulation und Glückspiel [11] sowie das Ausmass der an der Börse erzielten Profite und erlittenen Verluste als eine groteske Transgression dar. Wie die Gewinne, sind auch die Verluste zentral für die Finanzökonomie, ohne die es keine Redistribution geben könnte.

Nachdem die Finanzökonomie nichts produziert, schafft sie auch keine ökonomischen Werte. Spektakuläre und vernichtende Verluste stehen daher im Zentrum vieler Filme wie bspw. *Dealers*, *The Bank* (AUS/I 2001, deutsch: *The Bank – Skrupellos und machtbesessen*) oder auch *Rogue Trader* (GB 1999, deutsch: *High Speed Money – Die Nick Leeson Story*), der vom Zusammenbruch der Baringsbank erzählt, die 1995 wegen eines Verlusts von 1,4 Milliarden US-Dollar an der Singapore Stock Exchange bankrott ging. Die Filme verbinden diese ökonomischen Transgressionen mit Eigenschaften, die Bataille als heterogene Elemente identifiziert: dekadenter Luxus, anti-bürgerliches Verhalten, Prostitution und sexuelle Zirkulation. Vor allem die Prostitution und die sexuelle Zirkulation stehen für eine Überschreitung traditioneller, konservativer Werte, die sich auf eine produktionsökonomische Ethik zurückführen lassen. Die Sequenzen, die Strip-Clubs oder auch den sexuellen Verkehr mit Prostituierten zeigen, sind daher wichtige Visualisierungen der Finanzökonomie, die in der Lage sind, das filmische Bild der Finanzökonomie als Ganzes zu charakterisieren.

Orgiastische Organisation

Die sexuelle Zirkulation als Weiterführung der Zirkulation von Aktien auf dem Feld der Sexualität kann auch mit Bezug auf Batailles Charakterisierung der Orgie interpretiert werden. Die Orgie ist für Bataille ein Aspekt des Heiligen und hat ihren Ursprung in religiösen Riten, die den temporären Verstoss gegen Ver- und Gebote ermöglichen. Wichtig für Batailles Konzept der Orgie ist, dass sich die Beteiligten in ekstatischen Wirren verlieren. Bataille beschreibt dies als einen Zustand des Furors und der Unordnung, als ein Durcheinander von Schreien, Gesten, Körpern und Emotionen. Die Essenz der Orgie ist das Fliessen von Intensitäten und die Auflösung von Grenzen.

Damit unterscheidet sich die Orgie vom Begehren nach einer bestimmten Person. Das Begehren bezieht sich auf ein bestimmtes, identifizierbares Objekt und setzt damit die Differenzierbarkeit zwischen dem/der Begehrenden und dem begehrten Objekt voraus. Die Orgie führt jedoch zu einer Auflösung individueller und individuierbarer Merkmale. So schreibt Bataille:

«Sie [die Orgie, D.V.] ist im Prinzip die vollendete Negation des individuellen Aspekts. Die Orgie setzt die Gleichwertigkeit der an ihr Teilnehmenden voraus, sie fordert sie. Nicht nur die eigene Individualität geht im Tumult der Orgie unter, sondern jeder Teilnehmer negiert auch die Individualität der anderen.» [12]

Die Negation der Individualität durch die Orgie markiert den Punkt, an dem die sexuelle Zirkulation zur narrativen und visuellen Metapher für die Finanzökonomie wird. Die Abstraktheit der Finanzökonomie macht eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Wertpapieren irrelevant. Wie Gekko erklärt, stellt ein Krieg eine ebenso gute Investitionsgelegenheit dar, wie die Produktion von Büroklammern. Diese durch die Abstraktheit der Finanzökonomie bedingte Entindividualisierung der Investition lässt sich mit Bataille als ein orgiastisches Merkmal beschreiben. Filme über die Finanzökonomie visualisieren eine Aufhebung der Individualität häufig in Sequenzen, die Händler auf dem Börsenparkett zeigen. So stellt bspw. *Trading Places* (USA 1983, deutsch: *Die Glücksritter*) in einer langen Parketthandelssequenz die Händler als rasende Irre dar, die ekstatisch fuchteln und schreien. Die grosse Anzahl von Händlern und das Durcheinander von Körpern und Körperteilen, führen dazu, dass in dieser Sequenz Individuen nicht mehr unterschieden werden können.



Abb: 1 >

Die Kameraeinstellungen unterstützen den Eindruck des Wahns und der Verwirrung. Am Anfang der Sequenz schauen alle Händler zu einem Fernsehapparat, auf dem die Verkündung des jährlichen Landwirtschaftsberichts gezeigt wird. Die anfängliche Orientierung am Bildschirm wird perspektivisch als Aufsicht gezeigt und erinnert dadurch, dass die Broker alle zu einem Punkt sehen, an ein Ornament (vgl. Abb. 1). Nach der Verlesung des Landwirtschaftsberichts bricht auf dem Parkett Chaos aus und die Kamera bewegt sich näher an das Geschehen, so dass es unmöglich wird, einen Überblick über das Geschehen auf dem Parkett zu erhalten (vgl. Abb. 2).



Abb: 2 >



Abb: 3 >

Zudem werden in schnell wechselnden Einstellungen lediglich Körperteile gezeigt (Abb. 3), so dass deren Zuordnung zu individuellen Personen nicht möglich ist (Abb. 4).



Abb: 4 >

Der Eindruck des Furors, des Tumults und des Verlusts des Selbst unter den Händlern wird zusätzlich dadurch betont, dass die zwei Protagonisten des Films inmitten der brüllenden Händler platziert sind (Abb. 5).



Abb: 5 >

Die relativ entspannte Haltung der Protagonisten bildet einen Gegenpart zu den schreienden, wild gestikulierenden und teilweise ohnmächtig dahinsinkenden Brokern (Abb. 6). [13]



Abb: 6 >

Sequenzen, die die Auflösung der Individualität beim Börsenhandel auf diese Weise zeigen, finden sich in vielen Filmen zur Finanzökonomie. Sie lassen sich bis auf den Film *A Corner in Wheat* zurückverfolgen.



Abb: 7 >

Auch dort wird der Handel als wahnhaftes Durcheinander gezeigt, in dem sich einzelne Personen nicht mehr identifizieren lassen und auch dort gerät ein Händler derart in Ekstase, dass er ohnmächtig wird (Abb. 7-9). Entscheidend ist, dass der Abwesenheit der Qualitäten der Handelsobjekte die Abwesenheit identifizierbarer Individualitäten entspricht.



Abb: 8 >



Abb: 9 >

Die Darstellung des Handels in diesen Sequenzen entspricht viel eher dem von Bataille beschriebenen Gleiten von Intensitäten als den Vorstellungen rationaler Kaufhandlungen von *Homines oeconomici*.

Eine weitere Sequenz, die sich als Auflösung der Individualität deuten lässt, findet sich am Anfang von Oliver Stones Film *Wall Street*. Es handelt sich um die Szene, in der die Zuschauer Bud Fox, den Protagonisten des Films, zum ersten Mal sehen. Die Sequenz besteht aus einer Kamerafahrt, in der die Kamera in einem Grossraumbüro von einer Person zur anderen schwebt, ohne dass sie dabei eine bestimmte Person fokussiert. Die Kamera, deren Bewegung mit der der Börsenkurse auf einer Anzeigetafel synchronisiert ist, gleitet ohne zu zögern über die einzelnen Personen hinweg und unterstreicht damit das antiindividualistische Element des Börsenhandels. Sie gibt keinen Hinweis auf die Identität der Personen oder darauf, welche Personen in der weiteren Folge des Films wichtig sein könnten. Einige Personen tauchen nur in dieser Kamerafahrt auf, andere sind für den Fortgang der Handlung entscheidend. Die Eröffnung des Marktes führt auch hier zu einem Tumult. Wieder verhalten sich Personen sehr emotional und wieder zeigt die Kamera Körperteile, die nicht zugeordnet werden können.

Beide erwähnten Sequenzen charakterisieren die Finanzökonomie als eine orgiastische Organisation. Die Sequenz aus *Trading Places* zeigt das Chaos auf dem Handelparkett, auf dem sich die Händler ekstatisch bis zum Selbstverlust verhalten. Die zweite Sequenz geht noch einen Schritt weiter. Während die Sequenz aus *Trading Places* sich auf das Verhalten der Händler beschränkt, bringt *Wall Street* die Auflösung der Individualität mit dem Markt selbst in Zusammenhang. Dies zeigt sich in der Korrespondenz der Bewegung des Börsentickers, der die Aktienkurse anzeigt und der Bewegung der Kamera durch das Büro. Hier entspringt der Antiindividualismus nicht dem orgiastischen Sich-verlieren der Händler, sondern er erscheint als eine Eigenschaft des Marktes, die die Händler affiziert.

Die Darstellung der Finanzökonomie als eine Art Orgie, die die Individualität der Akteure negiert, verweist wieder auf ein heterogenes Element im Sinne Batailles. Wie die Bilder, Sequenzen und Narrationen die eine sexuelle Zirkulation nahe legen, wird auch hier auf eine Überschreitung der bürgerlichen Moral- und Ordnungsvorstellungen verwiesen. Die Zitate von Gordon Gekko in *Wall Street* verweisen darauf, dass die Finanzökonomie einer anderen Rationalität folgt als die Produktionsökonomie. Wenn die Produktionsökonomie auf einer produktiven Verausgabung beruht, beruht die Finanzökonomie auf einer unproduktiven Verausgabung – eine Verausgabung, die, folgt man Bataille, auch der Sexualität zugrunde liegt.

Dirk Verdicchio ist Soziologe mit den Schwerpunkten Wissenschafts-, Wirtschafts- und Kulturosoziologie. Aktuell arbeitet er als Open Access-Koordinator an der Universität Bern.

Dies ist ein Open Access-Artikel und steht unter einer Creative Commons Namensnennung 3.0 Schweiz Lizenz; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/ch/> 

Fussnoten

Seite 63 / [1]

Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985.

Seite 63 / [2]

Robert Warshow, *The Gangster as Tragic Hero*, in: ders., *Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, Mass. 2001, S. 99.

Seite 64 / [3]

Vgl. Dirk Verdicchio, *Finanzökonomie im Film. Monstrosität als Inklusionsmodus*, in: *kultuRRRevolution* 50, 2005, S. 58–63. Siehe auch Urs Stäheli, *Fatal Attraction? Popular Modes of Inclusion in the Economic System*, in: *Soziale Systeme* 8/1, 2002, S. 110–123.

Seite 66 / [4]

George Bataille, *Der verfemte Teil*, in: ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 2001, S. 33–234.

Seite 66 / [5]

Bataille, *Der verfemte Teil* (Anm. 4), S. 42–51.

Seite 66 / [6]

George Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus*, in: ders., *Die psychologische Struktur des Faschismus, Die Souveränität*, München 1997, S. 7–43.

Seite 67 / [7]

Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus* (Anm. 6), S. 10f.

Seite 67 / [8]

Ebd., S. 15ff.

Seite 68 / [9]

George Bataille, *Kinsey, die Welt der Arbeit*, in: ders., *Die Erotik*, München 1994, S. 145–160.

Seite 69 / [10]

In *Wall Street – Money Never Sleeps* (USA 2010), dem zweiten Teil von *Wall Street* macht Gordon Gekko klar, dass es dabei nicht um das Geld

geht, sondern um das «Spiel».

Seite 70 / [11]

Urs Stäheli, Spektakuläre Spekulation. Das Populäre der Ökonomie, Frankfurt a. M. 2007.

Seite 71 / [12]

George Bataille, Verbot und Überschreitung, in: ders., Die Erotik (Anm. 9), S. 125.

Seite 74 / [13]

Die Protagonisten sehen sich in dieser Situation schon nicht mehr als Broker. Ihr Ziel ist nicht das Handeln an sich oder der Verdienst ihres Lebensunterhalts, sondern sie haben die Absicht, ihren ehemaligen Arbeitgeber in den Ruin zu treiben.

Abbildungen

Seite 71 / Abb. 1

Einzelbild aus: Trading Places (USA 1989), R.: John Landis, Paramount.

Seite 72 / Abb. 2

Einzelbild aus: Trading Places (USA 1989), R.: John Landis, Paramount.

Seite 72 / Abb. 3

Einzelbild aus: Trading Places (USA 1989), R.: John Landis, Paramount.

Seite 73 / Abb. 4

Einzelbild aus: Trading Places (USA 1989), R.: John Landis, Paramount.

Seite 73 / Abb. 5

Einzelbild aus: Trading Places (USA 1989), R.: John Landis, Paramount.

Seite 74 / Abb. 6

Einzelbild aus: Trading Places (USA 1989), R.: John Landis, Paramount.

Seite 74 / Abb. 7

Einzelbild aus: A Corner in Wheat (USA 1909), R.: D.W. Griffith, Biograph Pictures.

Seite 75 / Abb. 8

Einzelbild aus: A Corner in Wheat (USA 1909), R.: D.W. Griffith, Biograph Pictures.

Seite 75 / Abb. 9

Einzelbild aus: A Corner in Wheat (USA 1909), R.: D.W. Griffith, Biograph Pictures.

Populäre Spekulationen über das Geldsystem

OLIVER KUHN

Eine postkeynesianische Analyse des Internetfilms *Money as Debt*

The animated movie Money as Debt frames a structural critique of the financial system – it therefore qualifies as an example for the research on popular criticism of banks, credit and interest. Its main theses are: Money is mainly created by commercial banks via lending, being technically restrained only by propensity to borrow. For the maintenance of the money system, it has to grow continually. But for endogenous and ecological reasons this growth is not sustainable, so the system will break up sooner or later. This essay examines these claims with the help of post-Keynesian economics.

Geldschöpfung als Mysterium und Skandal

Während der Umgang mit (Bar-)Geld unter die Grundkompetenzen des alltäglichen Lebens gezählt wird, bleibt die Geldentstehung für die meisten Menschen ein Mysterium. Zumeist wird angenommen, <der Staat> oder auch <die Zentralbank> drucke physisches Geld (<Notenpresse>) oder schaffe <das Geld> per Computer. Sobald der Vorgang der Geldschöpfung per Kredit durch private Geschäftsbanken im alltagstheoretischen Bereich thematisiert wird, kann mit ungläubigen bis protestierenden Reaktionen gerechnet werden. Dass Banken Geld <aus dem Nichts> erfinden und anscheinend <müheless> am Verleih von Geld verdienen, welches sie nicht haben, scheint angesichts permanenter Erfahrung von Geldknappheit kaum erträglich.

Dieses grundsätzliche Sentiment befeuert auch den Internet-Animationsfilm *Money as Debt* (i.F. *MaD*) des Kanadiers Paul Grignon von 2006. Seine enorme Popularität verdankt dieser <Aufklärungsfilm> dem Erklärungsnotstand in der globalen Finanzkrise seit 2008. [1] Er formuliert eine über triviale <Gier>-Argumente weit hinausgehende, strukturelle Kritik des Finanzsystems. Aus beiden Gründen – Popularität und Substantialität – eignet er sich als Fallbeispiel der Untersuchung der populären Zins- und Bankenkritik. Das argumentative Material ist vor allem deshalb interessant, weil es im Vergleich zu einfacheren Verschwörungstheorien (ob sie nun Goldman-Sachs oder die Rothschilds thematisieren) den Vergleich mit ökonomischer Theorie zulässt. Daher soll im Folgenden vor allem eine *Diskussion der vorgebrachten zins- und bankenkritischen Thesen* geleistet werden.

Auch *MaD* ist in einen verschwörungstheoretischen Kontext eingebettet und spielt die konspirologische Klaviatur, von der Andeutung geheimer Weltregierung bis zur *Federal Reserve* (Notenbank) der USA als Vehikel der Ausbeutung. [2] Freilich wirkt das Bedienen der konspirologischen Register hier – analog zur kindlich-naiven Animation – wie das Würzen einer sonst allzu faden Materie. [3] Der Film nutzt die verschwörungstheoretische Semantik der Spekulation, was wohl <hinter den Kulissen> stattfinden mag, sehr selektiv. [4] Herstellung und Aufrechterhaltung des angeprangerten Geldsystems, nicht aber dessen konkrete Operationsweise, werden auf geheime und böswillige Intentionen bezogen. Der Übergang zwischen diesem verschwörungstheoretischen Aspekt und der blossen Systemanalyse wird recht klar markiert und nur sehr vorsichtig spekulativ überschritten: «Or is it a conspiracy?» (43:01).

Zuvorderst beschäftigt sich der Film mit prinzipiell transparenten, dennoch häufig unbekannten Aspekten des Geldsystems, seine diesbezüglichen Argumente sind falsifizierbar. Es ist wahrscheinlich, dass der Erfolg des Films nicht zuletzt in dieser narrativen Einkleidung – das Bankensystem als geheim gehaltener Betrug <der Allgemeinheit> durch Banker und Vermögende – begründet liegt. Die im verschwörungstheoretischen Kontext der Interpretation des Geldsystems weit verbreiteten antisemitischen Zurechnungstereotype werden hier nicht ausgespielt, allerdings werden antisemitische Geldsystemkritiker zitiert, etwa Henry Ford (doch wiederum nicht mit explizit antisemitischen Äusserungen). Die wesentliche Beschreibung des Geldsystems ist selbst nicht antisemitisch zu nennen (im Gegensatz etwa zur <Hochfinanz>-Kritik der Zeitgeist-Filme). [5]



Abb: 1 >

MaD gelingt in seinen an Kindersendungen erinnernden Animationen gerade aufgrund seiner konsequenten Nutzung von Stereotypen (Geldsäcke, Banker mit Zylinder, Kreditblasen als Luftballons, vgl. Abb. 1 – 3) ein starker Zugriff auf beim Rezipienten vorhandenes Alltagswissen, was der Erklärungsleistung (Rückführung von Unbekanntem auf Bekanntes) zugute kommt.

Die gewählten Bilder dienen hier nicht lediglich der Unterstützung des verbal kommunizierten Sinngehalts durch «illustrierende», sinnhaft strukturierte Wahrnehmbarkeiten, sondern sind eindeutig selbst kommunikative, mit Bedeutung aufgeladene Zeichen. Die intensive Nutzung von Schrift, Diagrammen und bildlichen Metaphern (das Erarbeiten der Zinsen als Tretmühle) gibt dem überwiegenden Teil der Animationen daher einen genuin kommunikativen Charakter. Denn das soziale Feld der Wirtschaft mit seiner ungeheuren Komplexität lässt sich nicht anhand «realistischer» Abbildungen verstehen (Bild einer Bank, Bild einer Fabrik, Abbildung des Gelds), sondern bedarf der sinnhaften Reduktion, der Zusammenziehung einer Selektion seiner zentralen Aspekte zu einer Begrifflichkeit, welche Konkreta hoch aggregiert zusammenfasst. Jede Beschreibung der Wirtschaft (auch die Wirtschaftstheorie) muss dies leisten.

Ich gehe davon aus, dass diese Reduktion der zeitlich (nacheinander) und sachlich (nebeneinander) prozessierten Komplexität auf reduktive (vor allem abstrakte) Begrifflichkeit gerade deshalb der Unterstützung durch Wahrnehmbarkeiten bedarf, obwohl diese nicht in die Form der Wahrnehmung gebracht werden kann. [6] Nicht lediglich zu pädagogischen Zwecken wird in der Ökonomik auf Bildlichkeit zurückgegriffen, schon die Theorie selbst nutzt Bilder (ein klassisches Beispiel wäre der Geld- und Warenkreislauf), in zahlreichen verbalen Darstellungen wird deutlich, dass Theoretiker mit der Entstehung von «inneren» Bildern (welche natürlich materialisiert werden können) bei den Kommunikationsteilnehmern rechnen.

Die Thesen

Die Kritik des Finanzsystems, der Geldschöpfung und des Zinses ist ein weites Feld, auf dem sehr verschiedene Analysen der Probleme des Geldsystems und vor allem sehr verschiedene politische Einstellungen und damit verbundene konkrete Lösungsvorschläge Platz finden. In der kritischen Sicht auf die Geldschöpfung finden sich beispielsweise Überschneidungen zwischen ungleichheitskritischen, ökologisch-wachstumskritischen und staatskritischen, vor allem staatsschuldenkritischen Positionen. Die Kritik zielt auf die Geldschöpfung durch Geschäftsbanken (eher linke Kritik) und Zentralbanken (eher rechte Kritik). [7]

MaD vertritt im geldsystemkritischen Feld eine eher linke, ungleichheitskritische Position (am Ende des Films wird der «konservativen» Forderung einer vollständigen Deckung des Geldes durch Gold direkt widersprochen). Die Hauptkritik trifft die privaten Banken und den das System ermöglichenden, korrumpierten Staat (der jedoch als Instrument kollektiv bindender Entscheidungen nicht prinzipiell kritisiert wird). Die Analyse enthält drei Kernthesen:

- Geld wird heute zum Grossteil über die Kreditvergabe der Banken geschöpft (nicht etwa durch den Staat, dieser muss es sich von Vermögenden leihen), es wird also ‹geschuldet›, die Banken profitieren von diesem ‹Privileg› (das ihnen die Regierungen gewähren), indem sie Margen zwischen Kreditzinsen und Refinanzierungskosten einstreichen. (Kreditgeldthese)
- Weil der Zins für die Kredite mit der Kreditmenge nicht mitgeschaffen wird, muss das Geld für die Zinsen selbst durch (Neu-) Verschuldung geschaffen werden. Ansonsten könnte ein Anteil der Schuldner die Zinszahlung nicht erarbeiten. Ohne dieses monetäre Wachstum von Schulden und Geldmenge droht ein dramatischer deflationärer Zusammenbruch der wirtschaftlichen Aktivität. (Wachstumszwangsthese)
- Der Wachstumsdruck läuft aus endogenen und exogenen (Begrenztheit der Ressourcen) Gründen zwangsläufig auf einen Zusammenbruch des Geldsystems in einer Schuldendeflation hinaus. (Zusammenbruchsthese)

Die Anstössigkeit und Illegitimität dieses Bankensystems, der privaten Aneignung von Profit aus dem Verleih nicht vorhandenen Geldes als eine Verletzung aller Normen der Verdienstgerechtigkeit, ist die Grundaussage des Films. [8] Durchweg legt der Film die Frage nahe, ob das Nichtwissen der Öffentlichkeit hinsichtlich Geldentstehung und Banken-System selbst als intendierte Wirkung einer Verschwörung zu betrachten ist, also auf Geheimhandeln zurückgeführt werden kann.

Um die Implikationen der Thesen des Films zu klären, seien im Folgenden eine Zusammenfassung gegeben sowie einige Beispiele für die visuelle Umsetzung seiner Thesen angeführt. Der erste Teil ist der Nacherzählung des *Goldsmith's Tale* [9] gewidmet, einer historisierenden Parabel über die Entstehung des modernen Geldsystems, welche explizit als ‹allegorisch› beschrieben wird (3:33). Die Entstehung des Papiergelds als Schuldversprechen (Wechsel) wird durch den Pragmatismus erklärt, dass es beim Tausch handlicher als Gold sei. [10] Durch die Erfindung des Papiergelds konnten Banken die Kreditmengen freilich weit über die Einlagen ihrer Kunden ausdehnen. Diese ‹Idee› (7:30), die Schaffung von Geld ‹aus dem Nichts› (Schumpeter), ermöglichte es, die Nachfrage nach Kredit unabhängig von der Goldmenge zu decken. Die Kehrseite besteht in der Möglichkeit systemischer Risiken und katastrophaler Vertrauenskrisen des Bankensystems (Bank Runs, Inflation). Aufgrund seiner Erfolge sei das System daher als Teilreservesystem unter der Aufsicht einer Zentralbank (mit Mindestreserveanforderungen) legalisiert und das durch private Geldschöpfung per Kreditvergabe geschaffene Geld als gesetzliches Zahlungsmittel anerkannt worden. Das Geld werde also heute geschaffen, indem jemand einen Kredit von der Bank annimmt.

Es wird vernichtet, indem Kredite abbezahlt werden.

Die These der Geldschöpfung per Kredit wird im Film visualisiert durch einen klassischen Bankier in stereotyper Arbeitsumgebung (Schreibtisch und Tresor), welcher seinen Zylinder für den Zaubertrick nutzt, aus einer Hypothek (Mortgage) Kreditgeld zu schaffen (Abb. 2). Die Trickmetapher suggeriert eigentlich Illusion, gar Betrug. Hier jedoch illustriert sie eine real gelingende Magie, nämlich die Verwandlung von Schuldbriefen in (Kredit-) Geld:

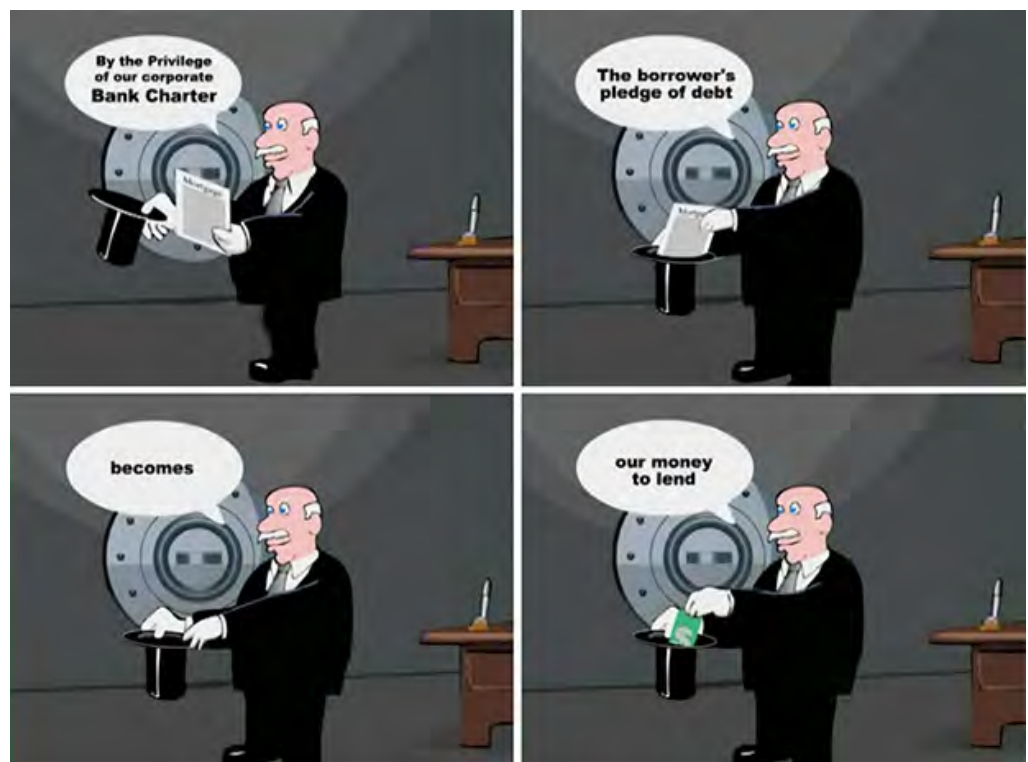


Abb: 2 >

Ein zweiter Teil des Films thematisiert das moderne Geldsystem nach der Aufgabe jeglicher Golddeckung (Fiat-Währung). Zusammengefasst lautet die These, dass die Geldschöpfung prinzipiell nur durch die Verschuldungswilligkeit der Wirtschaftssubjekte begrenzt werde. Die Anforderung, bei der Zentralbank eine Mindestreserve zu halten, ist extrem herabgesetzt, lediglich gesetzliche Eigenkapitalanforderungen bilden für Banken einen Anreiz, sich um Einlagen von Sparern zu bemühen. Diese Einlagen sind aber ebenfalls Ergebnis von Kreditgeldschöpfung. Die Banken, welche dieses System in dieser Darstellung aktiv antreiben, leben von der Marge zwischen Einlagen- und Auslagenzinsen. Als Skandal wird vor allem gewertet, dass die Bank bei dieser Operation keine oder nur eine Schein-Leistung erbringe. Sie verleihe Geld, über das sie selbst nicht verfüge.

Die einzigen <wahren Werte> lägen in den (bei Platzen des Kredits pfändbaren) Sicherheiten des Schuldners. Die Leistung des Staates bei diesem Spiel ist die Legalisierung dieses Vorgehens.

Zur Visualisierung der stetig wachsenden Kreditgeldmenge greift *Money as Debt* auf das Bild des Ballons zurück (Abb. 3). Bankiers – in früheren Phasen des Teilreservesystems noch in Frack und Zylinder, heute in blau-grauen Anzügen – pumpen die Kreditmenge weit jenseits der <deckenden> Goldmenge (im kleinen Sack) auf. Später entfällt das Gold – es zählt nur noch das Verhältnis des neu geschaffenen Gelds zum bereits geschaffenen Geld. Das Bild des Ballons impliziert die Notwendigkeit eines Platzens der Kreditgeldblase, also eine Wachstumsgrenze und eine Zusammenbruchstendenz:



Abb: 3 >

Im dritten Teil des Films wird die Evolution des Kreditgeldsystems dargestellt, samt künftiger Entwicklungstendenzen. Die (mikroökonomische) Vorstellung, nach der die Prosperität einer Wirtschaft an niedriger Verschuldung gemessen werden könne, wird als Illusion entlarvt. Obwohl der produzierte (positive) Güter- und Dienstleistungsreichtum anwächst, wächst im Kreditgeldsystem die Schuldenmenge mit der Geldmenge (denn Geld wird als Kredit ausgegeben). Das Banksystem erschaffe allerdings nur die Geldsumme für den Kredit, nicht aber das Geld, das für die künftige Zahlung des Zinses notwendig ist (24:30).

Daher könne niemals alles Geld plus Zinsen zurückgezahlt werden (<fehlender Zins>). Um diese Zinsen zu zahlen und also eine funktionierende Wirtschaft zu erhalten (niedrige Zahl an Insolvenzen), ist eine sich ständig vergrößernde Neuverschuldung notwendig. Diese erfordert wiederum höhere Zinszahlungen, weshalb wiederum mehr neues Schuldgeld kreiert werden müsse. Dadurch entstehe ein «ever escalating and inescapable spiral of mounting indebtedness» (25:53).

Diese Kernthese des Films haben wir oben als <Wachstumszwang> bezeichnet. Der (in den USA) auf private Haushalte ausgeübte Verschuldungsdruck und das steigende öffentliche Defizit wird durch diesen Bedarf für Anschlussverschuldung erklärt, die Depression der 30er Jahre entsprechend durch den Ausfall von Anschlussverschuldung – wobei diese nicht als Unwilligkeit, Kredite aufzunehmen gedeutet wird, sondern als mutwilliger Entzug des notwendigen Kreditnachschiebs durch die Banken. Zum einen wird auf die endogene Instabilität eines dauerwachsenden Systems hingewiesen. «A rational person has to ask: <can this really go on forever, isn't a collapse inevitable?>» (26:55). Zum anderen wird das wachstumskritisch-ökologische Argument angebracht, ein auf exponentielles Wachstum angelegtes Geldsystem sei mit einer Welt begrenzter Ressourcen nicht vereinbar.

Die These des Wachstumszwangs wird durch die <Tretmühle fortwährender, unabzahlbarer Schuld> (so die Aufschrift der Maschine in Abb. 4) illustriert: Bankiers agieren an drei Ventilen, welche den Zufluss (Geldschöpfung) und Abfluss von Geld (Geldvernichtung durch Kredittilgung) regeln: Den Kreditnehmern fließt über den Zulauf <Kreditmenge> (Principal) Geld zu, welches über den doppelten Ablauf <Kreditmenge + Zins> (Principal + Interest) wieder abgesaugt wird – das Geld für die Zahlung des Zinses fehlt freilich. Beim Wettlauf auf der Tretmühle um das Geld, das zur Abzahlung des Kredits notwendig ist, bleibt notwendig ein Teil der Teilnehmer auf der Strecke und geht bankrott. Eine zweite Visualisierung (Abb. 4) nutzt das Bild zweier ungleich grosser Wasserbecken und eines symbolischen Gesamtkreditnehmers beim verzweifelten Versuch, Kreditsumme und Zins (grosser Pool) aus der Gesamtgeldmenge (kleiner Pool) zu zahlen, welche nur die geschöpfte Kreditgeldmenge enthält.

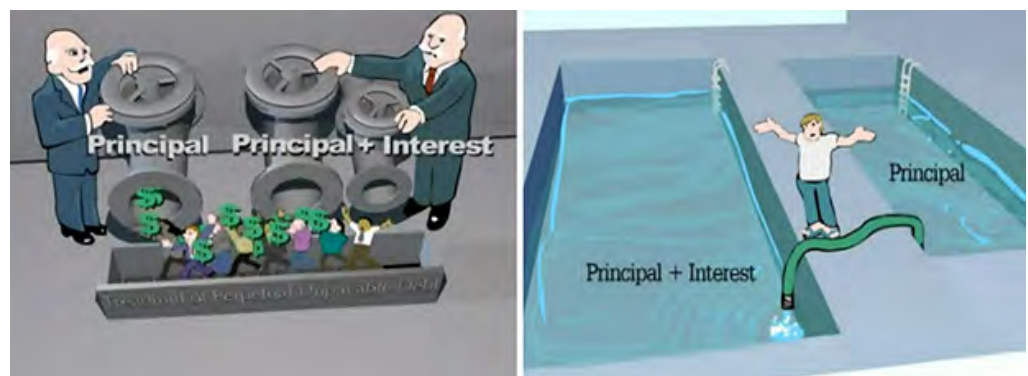


Abb: 4 >

Die Argumentation des Films sieht die (in den Bildern nicht enthaltene) Möglichkeit der Umschuldung und Umwälzung der Schuld auf neue Schuldner vor, um dieses Problem des fehlenden Zinses aufzuschieben.

Damit wird das postulierte Problem, dass permanent mehr Geld geschuldet als kreiert werde, in die Zukunft verschoben – um den Preis des stetigen Anwachsens der Kreditmenge. Diese Perspektive kommt im Bild des ›Schuldenmonsters‹ zum visuellen Ausdruck (Abb. 5), das die Erde zu verschlingen droht und ihr in dieser Absicht immer näher kommt. Das Bild enthält zwar (ähnlich dem Bild des Ballons) eine Visualisierung von endlicher Steigerbarkeit des Schulden- und Geldmengenwachstums.



Abb: 5 >

Der vierte Teil des Films benennt in cursorischer Weise Lösungsoptionen, ohne eine Generallösung anzubieten. Die Geldschöpfung und ihre Gewinnmöglichkeiten seien in Staatshand zu bringen (warum sollte sich der Staat bei Privaten verschulden müssen?). Ebenso sei die Möglichkeit lokalen Geldes zu erwägen. Zudem sei ein ›Nettogeld‹, das nicht als Kredit ausgegeben werde, zu bevorzugen. Ausserdem müsse über die Möglichkeit eines (ökologisch nachhaltigen) Nullwachstums nachgedacht werden. Zinseinkommen seien generell durch eine Steuer auf Geldbesitz oder durch Inflation zu bekämpfen. Die Lösungsoption der konservativen (staatsschuldenkritischen) Geldschöpfungskritik, welche eine Volldeckung des Geldes durch Gold befürwortet, wird unter Hinweis auf zu geringe Flexibilität und soziale Ungleichheit des Goldbesitzes abgelehnt.

Im letzten Teil des Films (*The Invisible Power*) wird die politische Botschaft nochmals dramatisiert. Statt Demokratie und Freiheit herrsche heute eine «ingenious and invisible form of economic dictatorship» (39:19). Nahezu jede Person auf dem Planeten sei «chained to a perpetually growing debt that can never be paid off» (42:59). Die These der Verschwörung wird am Ende des Films explizit aufgeworfen, ohne beantwortet zu werden (43:13).

Die sozialwissenschaftliche Auskunft

Die wirtschaftssoziologische Literatur bietet wenig eigenständige Auskunft zur Geldschöpfung durch Geschäftsbanken und zu ihrer sozialen Bedeutung, noch weniger lässt sich von einem disziplinweiten Konsens in dieser Frage sprechen. [11] Für eine sozialwissenschaftliche Einschätzung der Thesen aus *MaD* [12] muss demnach aus wirtschaftswissenschaftlichen Ansätzen importiert werden.

Dafür empfehlen sich theoretische Positionen, welche dem soziologischen Denken entgegenkommen. Rational-präskriptive Ansätze, welche von idealen Gleichgewichtszuständen und immanent perfekten Märkten ausgehen und Krisen für epiphänomenale, exogen bedingte und temporäre Ungleichgewichte halten, eignen sich kaum für eine realistische Beschreibung des Geldsystems. Die neoklassisch orientierte Theorie, welche das Bankensystem als bloss intermediäre Instanz zwischen Geldgebern und -nehmern, das Geld überhaupt nur als täuschenden Schleier konzipiert, der von «realen» Tauschvorgängen ablenke, hat angesichts einer von Überschuldung und Überspekulation gekennzeichneten Finanzkrise kaum überzeugende Antworten zu bieten. [13]

Der dramatische Misserfolg des orthodoxen Mainstreams, also neoklassischer und auch neokeynesianischer Modelle, bei der Prognose der Finanzkrise (oder zumindest ihrer Möglichkeit) zieht den Blick auf «heterodoxe» Modelle, welche Bankensystem und Kreditvergabe im Zentrum des wirtschaftlichen Geschehens sehen und einen monetären Theorieansatz verfolgen. Während der Krise stieg das Interesse im wissenschaftlichen Bereich an diesen vormaligen Aussenseitern der Disziplin, vor allem an postkeynesianischen Thesen in der Tradition von Hyman Minsky. [14]

Zur Kreditgeldthese

Indem das Geld sich zum reinen Zeichen entwickelt und von jeder «materiellen» Deckung durch Gold gelöst hat, wurde eine enorme Ausweitung der Geldmenge ermöglicht. Dass der Grossteil [15] des Geldes heute durch die Geschäftsbanken geschaffen wird, indem sie Kredite ausgeben und zugleich als Schulden buchen, ist allgemein unbestritten. Das Geld ist sozusagen durch Schuld gedeckt. [16]

Das spricht gegen die naive Vorstellung, eine Wirtschaft ohne Schulden sei wünschenswert (sie hätte kein Geld). Wirtschaftswissenschaftlich umstritten ist dagegen die theoretische Bedeutung dieser Geldschöpfung durch Geschäftsbanken. Die neoklassische Theorie thematisiert Kredit nur als Verschiebung vorhandener (!) finanzieller Ressourcen, mithin nicht als Geldschöpfung. Die faktische Geldschöpfung wird jedoch nicht ignoriert, aus keynesianischen Quellen hat der Mainstream daher die These des *Geldmultiplikators* übernommen, welche die private Geldschöpfung als Folge von Zentralbankoperationen interpretiert. Damit ist die Bedeutung der privaten Geldschöpfung auf eine Exekution von Zentralbankentscheidungen reduziert. Die postkeynesianische Kritik der Vorstellung eines Geldmultiplikators als eines «Mythos» [17] sieht dagegen die private (*endogene*) Geldschöpfung als treibende Kraft ohne prinzipielle Beschränkung, welche die Zentralbank faktisch vor sich her treibe.

Angesichts der Frage der Wirksamkeit einer historisch einmaligen Ausweitung der Geldbasis durch die Federal Reserve für die Kreditvergabe durch die Banken ist dies eine der wichtigsten gegenwärtigen Debatten überhaupt. [18] Die Kreditgeldthese von *MaD* lässt sich also durch Ökonomik confirmieren – sie ist in ihren Grundzügen triviales Lehrbuchwissen. Freilich wird dieser Vorgang als im Ganzen wünschenswerte Normalität gewertet, nicht als skandalöse (leistungslose) Bereicherung durch Banken auf Kosten der Leistenden. Der Ansicht, private Geldschöpfung sei effektiv nur durch die Kreditaufnahmewilligkeit der ökonomischen Akteure, sowie die Kreditvergabebereitschaft der Banken begrenzt, wird zumindest in der heterodoxen Theorie zugestimmt.

Zur These des Wachstumszwangs

MaD behauptet des Weiteren einen wirtschaftlichen Wachstumszwang, der sich aus der Notwendigkeit monetären Wachstums von Schulden (und entsprechenden Vermögen) ergebe. Letzteres wiederum erklärt der Film aus dem Problem der «fehlenden Zinsen»: Kredite werden gegen Zinsen vergeben, die Geldschöpfung schaffe aber lediglich die Kreditsummen, nicht aber die Summe, um die Zinsen für die Kredite abzubezahlen – woher sollten also die Schuldner diese nehmen? Laut *MaD* muss die Summe für den Zins wiederum geliehen werden, die Schöpfung neuen Kreditgelds sei mithin notwendig, um die Zahlung fälliger Zinsen zu ermöglichen, also Zwangsvollstreckungen zu vermeiden und eine «funktionierende Wirtschaft» zu erhalten (25:40).

Die These, die Zinsen seien in einem Kreditgeldsystem per se nicht (zumindest nicht für alle Teilnehmer) zu leisten, ist allerdings falsch, insofern der Gewinn der Bank (Zinsen) ebenfalls in den Geldkreislauf zurückfließt und daher durch den Kreditnehmer erarbeitet werden kann. [19] Damit fällt ein wesentliches Argument des Films. Existiert demnach kein Wachstumszwang, sondern nur eine stetig umlaufende, von Schuldner zu Schuldner übertragene Kreditmenge?

Postkeynesianische und weitere heterodoxe Ansätze finden eine andere Erklärung für den Zwang zu monetärem Wachstum: Nur die durch Schulden gesteigerte Nachfrage ermögliche monetäre Profite, könne also zu Investitionen anreizen. Die gesamte Unternehmerschaft kann nämlich sonst nur mit einer aggregierten Nachfrage in Höhe der Summe rechnen, welche sie als Kosten ausgegeben hat. [20] «[R]ising debt plays a crucial role in a capitalist economy». [21]

Die intellektuelle Leitfigur der postkeynesianischen Analyse, Hyman Minsky, hat es so ausgedrückt: «If income is to grow, the financial markets [...] must generate an aggregate demand that, aside from brief intervals, is ever rising. For real aggregate demand to be increasing, [...] it is necessary that current spending plans, summed over all sectors, be greater than current received income and that some market technique exist by which aggregate spending in excess of aggregate anticipated income can be financed. It follows that over a period during which economic growth takes place, at least some sectors finance a part of their spending by emitting debt or selling assets.» [22]

Nicht anders sieht es der Schweizer Ökonom Martin Binswanger: «An increase in firms' aggregate spending must be financed by credit expansion of banks (an increase in the money supply) and cannot be financed by additional saving, because in this case the increase in aggregate demand by investment spending is offset by a corresponding decrease in consumption spending.» [23]

Falls die kreditfinanzierte Nachfragesteigerung ausfalle, also im Fall einer Rezession, komme es zu einer katastrophalen Schulden-Deflation. [24] Die derzeitigen Profite (Entschuldung) der Einen hängen demnach monetär an der derzeitigen Verschuldung Anderer. Die künftigen Profite (Entschuldung) der Einen hängen an der künftigen Verschuldung der Anderen. Ohne diese geldsystemischen Bedingungen nützt auch die grösste Arbeitswilligkeit nichts. Die in *MaD* vertretene These des monetären Wachstumszwangs lässt sich also auch in der postkeynesianischen Theorie finden, wenngleich mit einer völlig anderen Begründung: Nicht aufgrund eines teuflischen Banker-Plots, der im geschöpften Geld die zu zahlenden Zinsen fehlen lässt, sondern aufgrund der Notwendigkeit, Profite zu generieren und zu Investitionen anzureizen, kommt es zu fortwährenden Neuverschuldung. Dieses Argument widerspricht deutlich dem Vorwurf, nur die Banken selbst hätten ein Interesse an der Ausweitung der Kreditmenge.

Zur Zusammenbruchsthese

Im engen Zusammenhang zur Wachstumsthese steht die These des *notwendigen* Zusammenbruchs des Finanz- und damit des Wirtschaftssystems. Dass ein kreditgeldbasiertes Wirtschaftssystem unter Wachstumszwang äusserst produktiv ist und dies seine hauptsächliche Legitimitätsquelle darstellt, wird bis in die Wachstumskritik hinein kaum bestritten. Aber: Muss dieses exponentielle Geld- und Kreditmengenwachstum und der Liquiditätsdruck, der auf verschuldeten Wirtschaftsteilnehmern lastet (und als Arbeitsdruck auch auf unverschuldete Wirtschaftsteilnehmer übertragen wird) zwangsläufig zur Überforderung führen?

Wie gesagt kann der Zins erarbeitet werden, solange (Neu-) Verschuldungswilligkeit der wirtschaftlichen Akteure und Kreditvergabebereitschaft der Banken vorausgesetzt werden kann. Diese ›Produktivitätssteigerung‹ muss sich weder *notwendig* in menschlicher Mehrleistung niederschlagen (Produktivitätssteigerung durch Rationalisierung und Technik), noch *notwendig* den Verbrauch ökologischer Ressourcen exponentiell steigern (Möglichkeit qualitativen Wachstums). [25] Dass das System nicht per se zum Untergang verdammt ist (Zins kann erarbeitet werden), schliesst allerdings nicht die Möglichkeit endogener Instabilitäts erzeugung im Finanzsystem aus, welche der behaupteten Bereicherung der Banken im Film entspricht:

Der Kreditdruck kann im Finanzsystem selbst erhöht werden, indem über Kreditvergabe Scheinvermögen geschaffen werden, denen Schulden (Leistungsversprechen in der Zukunft) entsprechen, welche nicht mehr abgearbeitet werden können. [26] Die kreditfinanzierte Wirtschaft hat (historisch-empirisch) die Tendenz der Zunahme des Anteils von Spekulation und Ponzi-Finanzierungen (nicht nachhaltige Kettenbriefe), welche eine Umverteilung von unten nach oben befördern, den Leistungsdruck über das Leistbare hinaus steigern und folglich in schwere Krisen führen müssen. [27]

Fazit

Die Beschreibung des Geldsystems durch *MaD* ist nicht schlechthin verfehlt zu nennen – nach Massgabe postkeynesianischer Theorie enthält sie überraschend korrekte Elemente. Die Beschreibung des Kreditgelds ist für Laien informativ, hinsichtlich der Frage der Steuerung durch Zentralbank oder Geschäftsbanken dürfte *MaD* empirisch realistischer beobachten als der ökonomische Mainstream.

Die These des Wachstumszwangs wird von heterodoxen Ökonomen geteilt, allerdings völlig anders begründet – nicht durch die These des <fehlenden Zinses>, sondern durch die These der für Investitionen notwendigen kreditfinanzierten Nachfrage. Die These des *notwendigen* Zusammenbruchs eines wachstumsabhängigen, kreditbasierten Finanzsystems muss als falsch bezeichnet werden, insofern man die Hoffnung hat, die endogen instabilisierende Überschuldungstendenz des Systems liesse sich durch Regulierung (Verbot von Ponzi-Finanzierungen) und Fiskalpolitik bekämpfen. Als reine Unterhaltung abzuweisen ist weiter die Vorstellung, dass Banker und Regierung in einer Art Geheimplot das moderne System der Teilreserve und der Geldschöpfung zu Zwecken eigener Bereicherung hergestellt hätten. [28]

Trotz gravierender Argumentationsschwächen und radikaler Vereinfachung im Medium der Bildlichkeit, doch vielleicht gerade wegen katastrophalistischer Übertreibung und geraunter Verschwörungsmystik ist *MaD* eine weit in die populäre Kultur des Internets ausstrahlende Resonanz zuteil geworden, welche die heterodoxen Autoren der Wirtschaftswissenschaft trotz Popularisierungsbemühungen in Blogs und trotz des enormen öffentlichen Erklärungsbedarfs seit der Finanzkrise nicht hätten generieren können. Nicht zuletzt mag dies helfen, einen wirtschaftswissenschaftlichen Mainstream unter Innovationsdruck zu setzen, welcher seine Schuld – eine befriedigende Erklärung der tiefsten Krise des westlichen Finanzsystems seit der grossen Depression – bislang nicht hat einlösen können.

Dr. Oliver E. Kuhn, Mitarbeiter am Institut für Kulturwissenschaften der Universität Leipzig, studierte Soziologie, Politikwissenschaft und Kulturwissenschaften. Forschung zu soziologischer Theorie, insbesondere Problemen der Wissenssoziologie (Populäres Wissen, Verschwörungstheorien, ökonomisches Wissen). Dissertation zum Thema «Alltagswissen in der Krise. Verantwortungsattributionen in Online-Diskussionen über die Finanzkrise». Forscht derzeit an der soziologischen Theorie der Spekulation.

Fussnoten

Seite 78 / [1]

Autorität erlangte der Film in Netzkreisen, weil er bereits vor der Finanzkrise die Instabilität des Geldsystems thematisierte. Ich lege dieser Arbeit die Originalversion zu Grunde, nicht die revidierte, gekürzte Fassung von 2009. Alle Zitate aus dem Film beziehen sich auf die Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=jqvKjsIxT_8.

Seite 79 / [2]

Viele Zitate im Film lassen sich nicht sicher belegen oder verweisen auf Fälschungen. Das Zitat von David Rockefeller zur Bildung einer Weltregierung etwa (mutmasslich auf einer Bilderberger-Tagung geäussert) ist nicht belegbar. Ebenso wenig ein Falschzitat von Woodrow Wilson über sein Bedauern, eine Zentralbank geschaffen zu haben (allerdings war Wilson ein ausgesprochener Gegner des Geldadels).

Seite 79 / [3]

Für den mit einem Basiswissen über Geldschöpfung ausgestatteten Rezipienten mag es belustigend wirken, wenn der sonore Kommentar über einer dräuenden Musik unheilverkündend feststellt, dass die Gesamtgeldmenge mit der Abbezahlung von Krediten abnehme (18:36).

Seite 79 / [4]

Vgl. Oliver Kuhn, *Spekulative Kommunikation und ihre Stigmatisierung – am Beispiel der Verschwörungstheorien*. Ein Beitrag zur Soziologie des Nichtwissens, in: *Zeitschrift für Soziologie* 49/2, 2010, S. 106–123.

Seite 79 / [5]

Freilich wird der Film durch Antisemiten positiv rezipiert und verbreitet. MaD erfüllt die Kriterien für «strukturellen Antisemitismus», wenn man darunter generell die Kritik leistungsloser Einkommen durch Vermögen versteht. Dieser Begriff, der (wie der klassische Antisemitismus) Geldvermögen und Judentum koppelt, dürfte dem Kampf gegen die Zurechnung sozialstruktureller Ungleichheit auf ethnische Gruppen eher schaden, insofern er sich nicht auf diese Kritik von Personalisierung und Ethnisierung beschränkt. Damit ist nicht bestritten, dass weite Teile der populären Geldsystem- und Zinskritik klassisch antisemitisch argumentieren.

Seite 80 / [6]

Extremfälle dieser Darstellungen von Undarstellbarkeiten sind auch aus anderen Wissenschaften bekannt, man denke etwa an die theoretische Physik.

Schon im wissenschaftlichen Feld ist die Breite der Kritik am Teilreserve-Bankensystem (fractional reserve) offensichtlich. Beispielsweise sind sowohl der Neoliberale Milton Friedman wie der Postkeynesianer Hyman Minsky als Sympathisanten eines Vollreservesystems aufgetreten.

Immerhin habe dieses System für Produktivitätswachstum gesorgt, beispielsweise für den «success of European commercial expansion» (9:15).

Angelehnt an die Erzählung des Australiers Larry Hannigan *The Earth plus 5%*.

Geldentstehung überhaupt wird in lehrbuchartiger Weise aus der Erleichterung von Tauschbeziehungen erklärt, während die heterodoxe Theorie unter Berufung auf anthropologische Studien gerade diese Herkunft bestreitet. Vgl. Geoffrey Ingham, *Capitalism, Money and Banking: A Critique of Recent Historical Sociology*, in: *British Journal of Sociology* 50/1, March 1999, S. 76-96.

Siehe aber: Niklas Luhmann, *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1987, S. 144ff.; Geoffrey Ingham, *On the Underdevelopment of the <Sociology of Money>*, in: *Acta Sociologica* 41/1, 1998, S. 3–18; Axel Paul, *Die Gesellschaft des Geldes*, Wiesbaden 2012, S. 185ff.

Die im Film tentativ und etwas konfus vorgebrachten Lösungsoptionen gleiche ich nicht mit wirtschaftswissenschaftlicher Kritik ab. Sie lassen sich letztlich auf die Überzeugung reduzieren, ein von der Regierung geschaffenes, demokratisch kontrolliertes Vollgeld werde die wichtigsten Probleme lösen, siehe Joseph Huber, *Vollgeld*, Berlin 1998.

Postkeynesianer wie Steve Keen oder L. Randall Wray sprechen dem neoklassischen Mainstream (zu dem sie auch Neokeynesianer wie Joseph Stiglitz oder Paul Krugman zählen) schlicht das Verständnis der Bedeutung des Bankensystems, von Geld und Kredit für die moderne Wirtschaft ab. Insoweit die Soziologie am Gebrauch symbolischer Kommunikationsmittel interessiert ist, wird sie an eine monetäre Analyse des Wirtschaftssystems anschliessen wollen, nicht an die neoklassische Gütertausch-Fiktion.

Eine andere heterodoxe Schule, welche Kredit und Geld in den Fokus rückt, ist die Eigentumsökonomik von Otto Steiger und Gunnar Heinsohn.

Es gibt – das sieht auch MaD – neben dem durch Geschäftsbanken geschaffenen Giralgeld zusätzlich noch Zentralbankgeld (ungefähr 5% der Geldmenge). Dieses wird von der Zentralbank gegen die Sicherheit von Staatsanleihen geschaffen.

Luhmann übersieht diese Schulddeckung des Geldes: «Schuldner ist dann, wenn man diese Bezeichnung überhaupt noch brauchen darf, die Wirtschaft selbst, die sich das Geld schuldet, das sie zirkulieren lässt.» Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M., 1998, S. 158. Jedes geschaffene Geld kommt mit einem individuellen und zurechenbaren Kredit in die Welt, welcher mit vom Schuldner mit Sicherheiten zu decken ist.

Steve Keen, The myth of the money multiplier, unter: http://www.businessspectator.com.au/bs.nsf/Article/money-supply-economics-economy-bank-reserves-inflation-2012-10-22-ZAS44?OpenDocument&emcontent_spectators [20.12.2012]

Zu dieser Frage haben sich Krugman und Keen im Frühjahr 2012 in ihren Internet-Blogs eine erbitterte Debatte geliefert (<http://www.debtdeflation.com/blogs/>; <http://krugman.blogs.nytimes.com/>).

Dann muss niemand, um seine Zinsen zu zahlen, dem anderen seine Zinszahlungsmittel entziehen, die Gesamtkreditmenge muss nicht wachsen. Ein vereinfachtes Beispiel kann den Zirkel zeigen: Die Bank zieht aus einem Kredit zum Zweck der Eröffnung einer Bar einen Zins, welchen sie als Lohnzahlung an ihre Angestellten weitergibt, welche sie in besagter Bar vertrinken. Die Zinszahlungen des Barbesitzers fließen diesem dann als Einkommen wieder zu, daher kann er auch den Zins zurückzahlen. Demgegenüber etwa abweichend argumentiert Mathias Binswanger, die Banken würden zur Erhöhung ihres Eigenkapitals (zur Sicherung ihrer Operationen!) der Zirkulation einen gewissen Anteil ihrer Profite dauerhaft entziehen und damit einen entsprechenden Anteil von Schuldnern in den Konkurs oder zur Neuaufnahme von Kredit zur Finanzierung älterer Zinsen zwingen. Diese Argumentation gibt der These des «fehlenden Zinses» (bezogen auf diesen der Zirkulation entzogenen Anteil des Bankgewinns) Recht. Vgl. Martin Binswanger, Is there a growth imperative in capitalist economies? A circular flow perspective, in:

Seite 88 / [20]

Durch Neuverschuldung (Geldschöpfung per Kredit) wird dieses Paradox des monetären Profits gelöst. Vgl. Charlotte Bruun und Carsten Heyn-Johnsen, The paradox of monetary profits: an obstacle to understanding financial and economic Crisis?, unter:

http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1726756

[20.12.2012]; Alain Parguez, The solution of the paradox of profits, in: Richard Arena, Neri Salvadori, ed., Money, Credit and the Role of the State, Aldershot, S. 257-270. Schon Michal Kalecki hatte diese Lösung vorgeschlagen, allerdings in Richtung einer Staatsverschuldung. Für die verzweifelten und letztlich gescheiterten Lösungsversuche von Marx siehe Rosa Luxemburg, Die Akkumulation des Kapitals, in: dies., Gesammelte Werke. Band 5, Berlin 1975, S. 107ff.

Seite 88 / [21]

Keen, The myth of the money multiplier (Anm. 17).

Seite 88 / [22]

Hyman Minsky, Can it Happen Again? Essays on Stability and Finance, New York 1982, S. 6.

Seite 88 / [23]

Binswanger, Is there a growth imperative in capitalist economies? (Anm. 19), S. 709.

Seite 88 / [24]

Irving Fisher, The debt-deflation theory of great depressions, in: Econometrica: Journal of the Econometric Society 1/4, S. 337-357.

Seite 89 / [25]

Unter der Bedingung von Inflation wird monetäres (nominelles) Wachstum bei blosser Produktivitätserhaltung oder gar bei realer Schrumpfung ermöglicht. Der nominelle Wert der Schulden ist dann in entwerteter (leichter zu erarbeitender) Währung abzahlbar. Entsprechend wird dieser Ausweg in der heutigen Überschuldungssituation der Staaten diskutiert. Die Schwierigkeiten der Geldmengensteuerung durch die Zentralbank hatten wir oben erwähnt.

Seite 89 / [26]

Christoph Deutschmann, Die Finanzmärkte und die Mittelschichten: der kollektive Buddenbrooks-Effekt, in: Leviathan 36/4, S. 509.

Hyman Minsky, The Financial Instability Hypothesis, in: The Jerome Levy Economics Institute Working Paper 74, 1992, S. 8.

Natürlich wird eine Kritik leistungsloser Einkommen in Zeiten der Krise plausibel, vor allem vor dem Hintergrund der Rettung spekulierender Banken mithilfe von (kreditfinanzierten!) öffentlichen Geldern. Für die Erklärung der Zunahme von Spekulation und Ponzi-Finanzierung im Finanzsektor muss aber nicht Verschwörung verantwortlich gemacht werden, es genügt der Konkurrenzmechanismus bei mangelnder Regulierung. Dass Interessen im Spiel waren und sind, kann man nicht bestreiten, allerdings die Steuerung des Systems durch seine Interessenten.

Abbildungen

Seite 79 / Abb. 1

Die Wirtschaft erhält ihre Kreditspritze (23:30), Arbeiterfamilie fragt Kredit nach (2:45), aus: Paul Grignon, Money as Debt, 2006, http://www.youtube.com/watch?v=jqvKjsIxT_8

Seite 82 / Abb. 2

Der Zaubertrick der Geldschöpfung per Kredit (13:58), aus: Paul Grignon, Money as Debt, 2006, http://www.youtube.com/watch?v=jqvKjsIxT_8

Seite 83 / Abb. 3

Bankiers pumpen die Kreditgeldblase auf (9:21, 12:40), aus: Paul Grignon, Money as Debt, 2006, http://www.youtube.com/watch?v=jqvKjsIxT_8

Seite 84 / Abb. 4

Die Tretmühle fortwährender, unabzahlbarer Schuld (24:45), Poolmetapher zum ‹fehlenden Zins› (24:57), aus: Paul Grignon, Money as Debt, 2006, http://www.youtube.com/watch?v=jqvKjsIxT_8

Seite 85 / Abb. 5

Das Schuldenmonster droht die Erde zu fressen (26:21), aus: Paul Grignon, Money as Debt, 2006, http://www.youtube.com/watch?v=jqvKjsIxT_8

Bilder des Geldes

CORNELIA BOHN UND CLAUS VOLKENANDT

Ikonische Umbauten als visuelle Semantik

This article combines sociological theory with a close reading of art works. In a first theoretical step the concept of visual semantics as an extension of the systemtheoretical analytics of social structure and semantics is developed, which is proven exemplarily in a second step on artistical depictions of shifting money semantics: Lochner's Weltgerichtsbild/Last judgement picture (1435), Quentin Massys' Der Geldwechsler und seine Frau/The moneychanger and his wife (1514) and Marcel Duchamp's Tzanck Check (1919). Whereas in Lochner's Last judgement money was considered as an object of religious reality which was represented by means of art, Duchamp's check shows an aporia constellation in which the represented object undermines its representation and gives evidence to the incompatibility of art and economics in modern society.

I.

Bildlichkeit hat bislang in Sozialtheorien keinen systematischen Ort, obgleich sie in den letzten Dekaden Thema sozial- und kulturwissenschaftlicher Erörterungen ist. Die Frage nach den Bildern scheint vor allem als methodische Herausforderung angekommen zu sein. Bilder werden interpretiert, als visuelle Dokumente gesellschaftlicher, kultureller, historischer Erfahrungen in einem interdisziplinären Feld intensiver Forschung aufgerufen, um die notwendige und überzeugende Ausweitung des Forschungsgegenstandes der beteiligten Disziplinen zu besiegeln. Sie werden als visuelle Artefakte in Prozessen und Verfahren der Genese von Sinn, Erkenntnis, Evidenz in den Blick genommen und auf ihre Leistungsfähigkeit in Differenz und in Verbindung mit anderen Formen der Sinnerzeugung befragt. So wie im interdisziplinären Feld Bildtheorie – trotz vielversprechender empirischer und systematischer Einzeleinsichten – ein Desiderat bleibt, bleiben im sozialtheoretischen Reflexionsgeschehen die Theoriestellen, an denen die Frage nach den Bildern sinnvoll zu platzieren wäre, unausgewiesen.

Die folgenden Überlegungen kombinieren eine theoretische Absicht mit einer exemplarischen Untersuchung, die soziologische Theorie mit kunstwissenschaftlicher Analyse verbindet. Der Theorievorschlag geht von der systemtheoretischen Reformulierung des wissenssoziologischen Problems einer Kovariation von Sozialstruktur und Semantik aus. Die klassische Gegenüberstellung von Struktur und Semantik aber wird – so der Vorschlag – um die Dimension der Medien erweitert. Aus der binären Konstellation Gesellschaftsstruktur und Semantik wird somit eine trinäre Relation von Strukturen, Semantiken, Medien. [1]

Während Semantik üblicherweise fast selbstverständlich als Resultat sprachlich-diskursiver Genese von kulturell verfügbarem Sinn angenommen wird, erlaubt die Erweiterung der Relationierung von Sinnstrukturen um die Dimension der Medien zwischen sprachlich-textueller und visueller Semantik zu unterscheiden. Das Konzept der *visuellen Semantik* geht von der Annahme aus, dass «höherstufig generalisierter relativ situationsunabhängig verfügbarer Sinn», so eine der Bestimmungen für Semantik, nicht nur sprachlich, sondern auch bildlich für den Wiedergebrauch aufbewahrt wird. Die Gesamtheit der zur Sinnselektion verwendeten «*Formen* einer Gesellschaft (im Unterschied zur Gesamtheit der Sinn aktualisierenden *Ereignisse* des Erlebens und Handelns)» nennt Luhmann in einer weiteren Bestimmung «die Semantik einer Gesellschaft.» [2]

Den im Erleben und Handeln aktualisierten *Formen* der selektiven Sinnverarbeitung angesichts des Verweisungsüberschusses allen sinnhaften Operierens, fügen wir neben sprachlichen und den neuerlich erforschten numerischen Formen auch die Form der Bildlichkeit hinzu. Bildlichkeit verstehen wir als eine Form im Medium der Visualität, die nicht als Sehen oder Sichtbarkeit der Welt sondern als Resultat komplexer Mediationen der Welt aufgefasst wird. Die Versorgung der Gesellschaft mit historisch variierenden möglichen Themen, Vorräten von Unterscheidungen, differenzierten Sondersemantiken, Reflexionsthemen und Diskursformen geschieht – so unsere Annahme – nicht nur numerisch, begrifflich-diskursiv oder metaphorisch im Medium der Sprache, sondern parallel und in Kooperation mit Formen der Bildlichkeit im Medium der Visualität. [3]

Wie verhalten sich nun die drei Elemente Gesellschaftsstruktur – Semantik – Medien zueinander und wie instruiert die dreifache Differenz den Untersuchungsgegenstand? Luhmanns Studien zur Gesellschaftsstruktur und Semantik hatten vor allem Umbauten der primären Differenzierungsform der Gesellschaft sowie Gesamttransformationen des «semantischen Apparates der Kultur» im Blick. [4] Die Umstellung der gesellschaftlichen Differenzierung von Stratifikation auf Sachgesichtspunkte bedeutet die Übernahme der Bearbeitung gesamtgesellschaftlicher Probleme wie neues Wissen, Vorsorge für die Zukunft unter Bedingungen von Knappheit, Ordnungen im Bereich des Möglichen oder kollektiv bindende Entscheidungen durch gesellschaftliche Subsysteme. Gesellschaftliche Struktur meint zunächst Systemdifferenzierung, die in einer späteren Theoriefassung als Differenzierung der operativen Ebene des Gesellschaftssystems beschrieben wird. Der Umbau der Differenzierungsform wird aber zugleich als Ausdifferenzierung selbstreferentiell operierender Subsysteme und als semantische Ausdifferenzierung vorgeführt, mit der die Genese von übergreifenden Symbolkomplexen einhergeht.

All dem liegt die Erfahrung der notwendigen Selektivität und Kontingenz von Handlungsverknüpfungen zugrunde. Semantiken kopieren daher nicht die operative Ebene, noch handelt es sich bei den untersuchten Transformationen um strukturelle Veränderungen, die nur nachträglich semantisch abgestützt werden.

Die klassische wissenssoziologische Frage, ob Handeln und Erleben sozialstrukturell oder kulturell zuzurechnen seien, beziehungsweise ob Sozialstruktur Kultur konstituiert oder umgekehrt, die noch Mannheims Konzepten der Seinslagen und daraus resultierenden Denkstilen zugrunde lag, kann so nicht mehr gestellt werden. Zurechnungsrichtung und Konstitutionsverhältnisse werden unentscheidbar, da sich die Ausdifferenzierung von Sinnuniversen zu operativ geschlossenen Subsystemen als sich wechselseitig verstärkendes Selektionsgeschehen zwischen Strukturen der Systemdifferenzierung und semantischen Strukturen ereignet. «Semantische Strukturen» machen bestimmte Selektionslinien wahrscheinlicher, heisst es in den frühen Texten Luhmanns. Dass Semantiken somit Strukturen besonderer Art sind, wird mit der Reformulierung der Theorie als operative Theorie noch einmal explizit hervorgehoben.

«Man muß deshalb, im Anschluß an die Unterscheidung zwischen Operation und Beobachtung, die entsprechenden Strukturen unterscheiden: die Strukturen der Systemdifferenzierung und die semantischen Strukturen, die bewahrenswerten Sinn identifizieren, festhalten, erinnern oder dem Vergessen überlassen.» [5]

Anders als Gesellschaftsstruktur und Semantik sind Medien als drittes Element des vorgeschlagenen Differenzschemas weder Strukturen in den gerade explizierten Bedeutungen, noch Operationen, denn sie zählen nicht zur Gesamtheit der sinnaktualisierenden *Ereignisse* des Erlebens und Handelns einer Gesellschaft. Dennoch fungieren Medien als Möglichkeitsbedingungen für Erwartbarkeiten sozialstruktureller und semantischer Art. Man könnte sie als Prästrukturen bezeichnen, denn sie sind ein ganz wesentlicher Teil des «semantischen Apparates» einer Gesellschaft, dem – so noch einmal Luhmann – Vorrat an bereitgehaltenen Sinnverarbeitungsregeln; denn der Mediengebrauch einer Gesellschaft entscheidet ganz wesentlich über deren strukturelle, operative und semantische Möglichkeiten. Geht man von der Medium/Form-Differenz aus, ermöglichen sie zugleich Formbildungen, die Teil der semantischen Strukturen einer Gesellschaft sind. Medien wären somit Möglichkeitsbedingungen für die Entwicklung von Erwartungsvorgaben durch gesellschaftsstrukturelle und semantische Strukturen.

Zugleich halten sie Potentiale bereit, wenn die Sinn Grenzen des Möglichen im Kontext gesellschaftlicher Umbauten erweitert und neu ermittelt werden. Zu den gesellschaftstheoretischen Erkenntnissen vorliegender Semantikstudien gehört es, dass diese Neubegründung der Sinn Grenzen für die funktionale Differenzierung auf der Basis der Selbstreferenz der Subsysteme geschieht. Sie beruht auf der theoretischen Einsicht, dass selbstreferentielle Operationsvollzüge über ihre sachlichen oder thematischen Intentionen hinaus immer auch eine Selbstbeziehung mitrealisieren. [6] Für die neuere Systemtheorie ermöglicht die Zentralität der Figur der Selbstreferenz von zugleich geschlossenen und offenen Sozialsystemen zu sprechen. Für unseren Zusammenhang lässt sich diese Einsicht als operative Geschlossenheit bei gleichzeitiger semantischer Offenheit präzisieren.

Mit der beschriebenen medial vermittelten wechselseitigen Selektionsverstärkung von Gesellschaftsstruktur und Semantik geht auch die selbstbezügliche Verdichtung der Reflexionsthemen einher. Es kann die Ausdifferenzierung und Neubewertung von Sondersemantiken sein, zum Beispiel die Aufwertung des Neuen für Wissenschaft und Kunst, des Eigentums für Recht und Wirtschaft oder das Postulat der Nichtidentität künstlerischen und religiösen Erlebens. Als differenzierungsrelevante strukturbildende semantische Artefakte werden solche Themen als Reflexionstheorien in den Wissenschaften und den jeweiligen Subsystemen vorangetrieben, deren Operationen sie selbigen. Zugleich aber bilden sie Reflexionsanlässe anderer Sinnkomplexe – ganz gleich ob in visueller, diskursiver oder metaphorischer Form. Sie stehen in fremdreferentieller Bezugnahme auch dort als thematische Ressourcen zur Verfügung, wo sie gerade nicht als Momente des operativen Vollzugs fungieren, aber dennoch zu einer kulturellen Sedimentierung der jeweiligen Semantiken beitragen.

Für das Thema Bilder des Geldes spielt nun neben sprachlichen und visuellen Medien auch noch das symbolisch-generalisierte Medium Geld eine Rolle: Als unsichtbares Medium, das in Zahlungsoperationen und Zahlungsmitteln wie Münzen, Banknoten, Schecks, in Zahlenwerken auf screens und als Gegenstand textlicher und visueller Darstellung und Reflexion sichtbar wird und als selbstbezügliches Medium, das im Handel mit Geld reflexiv wird. Wir konzentrieren unsere Untersuchung auf die bildliche Darstellung des Geldmediums in dem sich selbst erst ausdifferenzierenden Sinnuniversum Kunst und hier wiederum auf die visuelle Kunst. Die ausgewählten historisch weit auseinander liegenden Exemplare sind Lochners *Weltgerichtsbild* (1435), Quentin Massys' *Der Geldwechsler und seine Frau* (1514) und Marcel Duchamps' *Tzanck Check* (1919).

Im Zentrum unserer Analyse stehen in diesen Bildern verhandelte Themen des Geldgebrauchs und der sich wandelnden Geldtheorien, die *uno actu* Sinn Grenzen zwischen Religion, Ökonomie und Kunst erproben: das Thema Wucher, das Problem des Handels mit Geld und das geldtheoretisch inspirierte Problem des zukünftigen Wertes eines kulturellen Artefaktes.

II.

Erprobt man, wie dieses im folgenden geschehen soll, das Konzept einer *visuellen Semantik* an der Kunst, fokussiert sich die visuelle Semantik auf eine bildliche Semantik. Leistung der Kunst ist es dabei, sowohl durch ihre Differenzsetzung die Welt als Welt überhaupt erst sichtbar zu machen als auch aus ihrem Beobachtungsgestus heraus, sie in bestimmter Weise sichtbar zu machen. Insofern zeigt die Kunst die Welt als eine Ordnung im Bereich des Möglichen. Diese Ordnungsleistung der Kunst ist anschaulich erschliessbar, indem Formen, Reflexionsthemen, Wissen und deren bildliche Übersetzung vom Werk aus aufeinander bezogen werden.



Abb: 1 >

Dieses sei in einem ersten Schritt am *Weltgerichtsbild* von Stefan Lochner versucht, das um 1435 entstanden ist und sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet [Abb. 1].

Das Bild ist auf eine Eichenholztafel mit den Massen 124 x 172 cm gemalt. Historisch gesprochen gehört das Werk in die Altkölner Malerschule, deren wichtigster Exponent Stefan Lochner (1400/10-1451) ist. [7] In thematischer Hinsicht handelt es sich bei Lochners Werk um eine Weltgerichts-Darstellung, die vor allem der Apokalypse des Johannes (Off. 20,11-15) folgt. Christus ist als Weltenrichter gezeigt, der links von der knienden Maria und rechts vom ebenfalls knienden Johannes, dem Täufer flankiert wird. Es handelt sich also um eine heilsgeschichtliche Imagination, mithin um ein Geschehen in einem prospektiven Zeithorizont. Lochner hat aber auch zeitgenössische Ereignisse hineingewebt, d.h. das Bild steht ebenso in einem Lochner zeitgenössischen Zeithorizont.

Dieser Gegenwartshorizont wird einerseits konkret in Form von zeitgeschichtlichen Anspielungen, beispielsweise auf die Kölner Judenpogrome, hergestellt. [8] Andererseits geschieht er allgemeiner in Form der weltgerichtlichen Bedeutung tugendhafter bzw. lasterhafter Lebensführung. Es geht also um die eschatologischen Spätfolgen der gegenwärtigen Lebensweise. Das Bild nimmt eindeutig Stellung dazu: Sie liegt in der Anschlussmöglichkeit des Betrachters an den Zug der Erlösten in der linken Bildhälfte, der bis direkt in den Vordergrund reicht und durch die gezeigten Rückenfiguren zur Einreihung einlädt wie auffordert. Zugleich hält das Bild auch hier die Gerichtssituation präsent, wenn Engel die letzten Figuren dieses Zuges bilden. Durch sie werden die Erlösten erst in ihn eingegliedert. Wenn also lasterhaftes Leben vermieden wird, besteht die berechtigte Hoffnung auf Erlösung.

Die Laster, die dabei gezeigt werden, sind Völlerei, Prasserei, Spiel und Trank. [9] Sie formulieren sich an drei Figuren im rechten Vordergrund, die von den Höllenwesen gewaltsam weiter nach rechts Richtung des Höllenschlundes gebracht werden. Völlerei und Prasserei zeigen sich an einer korpulenten liegenden Figur, die einen aufgeplatzten Geldsack mit sich zieht. Ihr wird im folgenden noch eine gesonderte Betrachtung zu Teil. Spiel und Trank werden an den Figuren rechts daneben als Laster greifbar: Sie werden von einem grünlichen Höllenwesen mit starkem Griff in Richtung des Höllenschlundes getragen. Die Figur im Griff des linken Armes hält dabei einen Trinkkrug in der Hand, während unter der Figur, die das Höllenwesen im rechten Armgriff hält, leicht verstreut drei Würfel sichtbar werden. Ihr Weg in die Hölle wird auf diese Weise nicht als eine willkürliche Entscheidung gezeigt, sondern als aus ihrer Lebensweise begründet.

Mit der Prasserfigur im mittleren Vordergrund erhält auch die Gelddarstellung einen äusserst prominenten Ort im Bild. Dieser steigert sich noch, wenn man ihn in seiner planimetrischen Verspannung mit der Christus-Figur entlang der senkrechten Mittelachse des Bildes sieht [Abb. 2]. Die bildliche Mittelachse teilt die Darstellung, die sich planimetrisch wiederum auf die Gestik Jesu beziehen lässt, nicht nur im Grossen, sondern ebenso im Kleinen. Die Teilung im Grossen meint den weltgerichtlichen Akt, in dem Jesus Erlöste und Verdammte bestimmt.

Der kleinere Bereich wird durch die senkrechte Verlängerung der Regenbogenenden nach unten bestimmt. In ihm wird sowohl der Zug der Verdammten auf das Geld bezogen, [10] wie auch Mass und Unmass im Geldumgang planimetrisch markiert: wenig/er Geld ist dem Segensgestus Jesu in der linken Bildhälfte zugeordnet, deutlich mehr Geld, das man im Zusammenhang mit dem Geldsack auch als im Reichtum akkumuliertes Geld verstehen kann, ist dem Verdammungsgestus zugeordnet. Mit anderen Worten: es handelt sich hier um eine differenzierte Darstellung des tolerierten bzw. nicht tolerierten Geldgebrauchs. Wenn man mit dem Weltgericht dabei den gesamten christlichen Kosmos aufgerufen sieht, zeigt Lochners Bild nicht eine prinzipielle Werfung des Geldes im Christentum, sondern im Rekurs auf Jesus als weltgerichtlich höchster Instanz wird ein gemässigter Umgang mit dem Geld sowohl legitimiert als auch moralisch gefordert.



Abb: 2 >

In Lochners Bild gibt es aber noch einen zweiten Geldort: am rechten Bildrand, knapp oberhalb der horizontalen Bildmitte mit einer Wucherer-Darstellung bzw. mit einer Darstellung, die die Höllenqualen eines Wucherers in einer Art psychischen Disposition zeigt: sein Ergriffen- und Traktiertwerden von Dämonen als eine Art von Obsession. Zugleich stellt sich über eine Schräge, die sich entlang des Körpers des hellbraunen, lang aufgestreckten und mehrgesichtigen Höllenwesens formuliert, eine Beziehung zur Prasser-Figur im Vordergrund her [Abb. 2]. In Wirkung dieser planimetrischen Verspannung lässt sich der Prasser als Wucherer bestimmen und die Szene wie die Anzeige der Höllenqualen, die dem Prasser bevorstehen. [11] In erzählerischer Hinsicht ist dieses ein zeitlicher Vorgriff, auf das, was dem Prasser/Wucherer in der Höhle erwartet: Das Feuer, das die Gebäude aufzehrt, wäre dann als eine Anspielung auf das Höllenfeuer selbst zu verstehen, dessen Hitze als stärker als Stein gezeigt wird. [12]

Dass das Bild Lochners auf eine heilsgeschichtliche Legitimität des Geldumgangs zielt, lässt sich über eine andere Schräge plausibel machen. Sie wird über die Lanze des Engels gegeben, der, am rechten Rand des Erlöstenzuges, gerade mit dieser Lanze auf ein Höllenwesen einsticht [Abb. 2]. Mit dieser Schräge wird der mässige Geldgebrauch, wie er links der Mittelsenkrechten im Vordergrund gezeigt wird, direkt mit der Himmelspforte, durch die die Erlösten ziehen, in eine Beziehung gesetzt. Damit entsteht aus der planimetrischen Schrägenverspannung ein Beziehungsdreieck. Mit ihm geht es nicht mehr nur um die gezeigten Einzelmotive, sondern um die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen den Motiven, der im Blick auf das Bildthema als ein theologischer wie moralischer angesprochen werden kann.

In semantischer Dimension erscheint aus der planimetrischen Vernetzung der Motive im Bild das Geld als eschatologisches Subjekt des Werkes. Der Umgang mit ihm wird sowohl legitimiert als auch moralisiert und ebenso im Blick auf seine heilsgeschichtlichen Konsequenzen sanktioniert. Und: in der Konsequenz der planimetrischen Verspannungen ist es kein geringerer als Jesus selbst, der diesen Geldumgang einsetzt. In dieser Hinsicht könnte man von einem theologischen Programmbild sprechen: Es zeigt in einem strukturell dichten Zusammenspiel von Religion, Ökonomie und Kunst die Regeln des Geldumganges in einer als religiös aufgefassten Wirklichkeit. Das Bild stellt eine religiöse Wirklichkeit mit Mitteln der Kunst, aber nicht eine künstlerische Wirklichkeit dar.

III.

Mit Quentin Massys (1466-1530) und seinem Bild *Der Geldwechsler und seine Frau* erfolgt nicht nur ein Sprung aus dem Köln des 15. Jahrhunderts nach Antwerpen ins 16. Jahrhundert und zu einem seiner künstlerischen Protagonisten, sondern, wie auf den ersten Blick sichtbar, erfährt dort auch die Gelddarstellung eine andere Ausprägung [Abb. 3]. Das Bild, 1514 entstanden und 71 x 67 cm gross, zeigt das Porträt eines Geldwechslers und seiner Frau. [13] Sie sind als Halbfiguren in einem profanen Innenraum dargestellt. Im Porträtanspruch des Bildes formuliert sich aus der Präsenz der Personen in zeitlicher Hinsicht ein Gegenwartshorizont. Sie sind im Gestus eines Hier und Jetzt gezeigt, der die Tätigkeit der Personen und ihre Interaktion in einen aktuellen Vollzug setzt.



Abb: 3 >

Die Frau des Geldwechslers, rechts im Bild sitzend und wie ihr Mann im Bildmittelgrund hinter einer Theke platziert, blättert eine Seite ihres Gebets- oder Andachtsbuches um. [14] Der Geldwechsler selbst hält in seinen Bewegungen inne, um auf das Auspendeln seiner Waage zu warten.

Sein Blick fokussiert sich auf ihr Zünglein, seine rechte Hand ist bereit, zum Auswägen eine weitere Münze in die von ihm aus rechte Waagschale zu legen. In diesem Setting ist er im konzentrierten Vollzug seiner Tätigkeit gezeigt. Ebenso bestehen Momente der Interaktion zwischen dem Geldwechsler und seiner Frau: Beide sind einander leicht zugeneigt. Sie haben einen gemeinsamen Sitzplatz hinter einem Tisch, der mit grünem Filz gespannt ist: es ist die banca. Ebenso gibt es Wiederholungen bzw. Wiederaufnahme von Gesten beider in ihren Armen und Händen. So sind ihre rechten und linke Arme in ihren Haltungen weitestgehend synchronisiert, kommen leichte Variationen aus den unterschiedlichen Tätigkeiten und ihren verschiedenen Bezugsobjekten ins Spiel. Ebenso ist die Haltung, mit der sie ihre jeweilige Tätigkeit ausführen, vergleichbar. Beide zeichnen sich durch einen konzentrierten Sachbezug aus, wobei der Blickwendung der Frau zur Tätigkeit ihres Mannes ein entscheidendes Vermittlungsmoment zukommt.

Insofern der Geldwechsler im konzentrierten Vollzug seiner Tätigkeit gezeigt ist, erhebt er darin auch den Anspruch auf Seriosität. Dieses wird innerbildlich in seiner besonderen Relevanz deutlich, da sich seine Tätigkeit als Tätigkeit für jemanden zeigt: für einen Kunden, wie es als Spiegelbild über den Spiegel, der prominent im Vordergrund mittig auf der banca liegt, präsent wird. Über die Figur im Spiegel ist im Bild ein Geschäftszusammenhang gezeigt, der die Tätigkeit des Geldwechsels doppelt motiviert: einerseits in einem erzählerischen Rahmen, der die Tätigkeit des Geldwechslers im Porträt plausibilisiert, und zugleich andererseits aus dem Modus seiner Durchführung seine Tätigkeit als professionell wie moralisch legitimiert. In diesem Sinne zeigt das Bild eine dreifache Sicherung des Handels: durch Kompetenz – in der fachmännischen Ausführung der Arbeit; durch die Verwendung eines Präzisionsinstruments – der Waage; sowie durch eine Ethik und die Überwachung ihrer Einhaltung – im Buchbezug und Blickvollzug der Frau des Geldwechslers.

Interessant ist dabei, dass Professionskompetenz, die sachgerechte Durchführung, und Professionsethik, die moralisch korrekte Durchführung, als zwei getrennte Sphären erscheinen, als wie auf zwei Instanzen verteilt: den Geldwechsler und seine Frau. Ihm wird bildlich die berufliche Professionalität zugesprochen, ihr die ethische Kompetenz. In der Blickwendung der Frau zur Tätigkeit ihres Mannes wird sie zugleich zur moralischen Autorität, die sich, wie das Bild im Buch zeigt, auf Maria als Mutter Gottes berufen kann – eine höhere Instanz als die von der Erbsünde befreite Gottesmutter (Maria Immaculata) kann es in irdischen Verhältnissen nicht geben.

Dass in diesem Zusammenhang überhaupt von Professionskompetenz und Professionsethik sinnvoll gesprochen werden kann, und zwar als zwei getrennte, aber aufeinander bezogene Sphären, bringt der Spiegel und der mit ihm im Bild erscheinende Kunde ins Spiel. [15] Gerade der Spiegel ist es, der in seiner Lage auf der banca, die Trennung der Sphären provoziert: Er liegt genau in der Verlängerung der vertikalen Achse, die sich aus der sanften Berührung der Oberarme des Geldwechslers und seiner Frau ergibt. Läge der Spiegel nicht da (wo er liegt), dann würde die Frau des Geldwechslers interessiert der Tätigkeit ihres Mannes zu sehen. Der Spiegel und der in ihm sichtbare Kunde bringt erst die Trennung der Sphären mit sich. Sie scheint im Rahmen einer Geschäftsbeziehung notwendig, um das Geschäft als Geschäft überhaupt erst möglich zu machen. In diesem Sinne wäre der Spiegel, stark gesprochen, Reflexionsinstanz auf die Bedingungen, unter denen Geldgeschäfte stehen.

Damit ist bildlich auch klar: es geht nicht um ein Ansammeln von Reichtümern, sondern um Geld als Handelsobjekt, genauer: als Gegenstand des Handels. In diesem Sinne ist das Thema des Bildes der Handel mit Geld und seine moralische Legitimität im Rekurs auf die Religion. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang erlaubt in diesem Sinne von einem ökonomischen Programmbild zu sprechen: es zeigt in einer religiös dynamisierten Gesellschaft die Regeln für den Handel mit Geld auf professioneller wie auf moralischer Seite, die jetzt als zwei getrennte Sphären auftreten. [16] In diesem Sinne erscheint der Rekurs auf die Religion nicht mehr so sehr als Rekurs auf eine Legitimationsinstanz, sondern eher als Rekurs auf eine Supervisionsinstanz. Ökonomie und Religion haben sich im Bild von Quentin Massys ein Stück weit entflochten.

IV.

Springt man von Quentin Massys abschliessend noch einmal durch die Geschichte, und zwar ein ganzes Stück weit, landet man in der künstlerischen Beschäftigung mit Geld in der klassischen Moderne und hier insbesondere bei Marcel Duchamp und seinem *Tzanck Check* von 1919 [Abb. 4]. Es handelt sich um einen vom Künstler selbst angefertigten Check, 21 x 38 cm gross. [17] Mit ihm hat Duchamp 1919 seinen kunstsinnigen Zahnarzt bezahlt, der ihn wohl mehr als Sammler denn als Zahnarzt als Zahlung akzeptierte. [18] Dieser Scheck lässt sich in doppelter Weise beschreiben: einerseits als Wertpapier, das eine Zahlungsanweisung enthält, andererseits als Zeichnung, die einen etwas vergrößerten Standardscheck akkurat darstellt. Dem Anspruch nach ist es damit Kunstwerk und Wertpapier in einem, beides scheint ineinander geschoben.

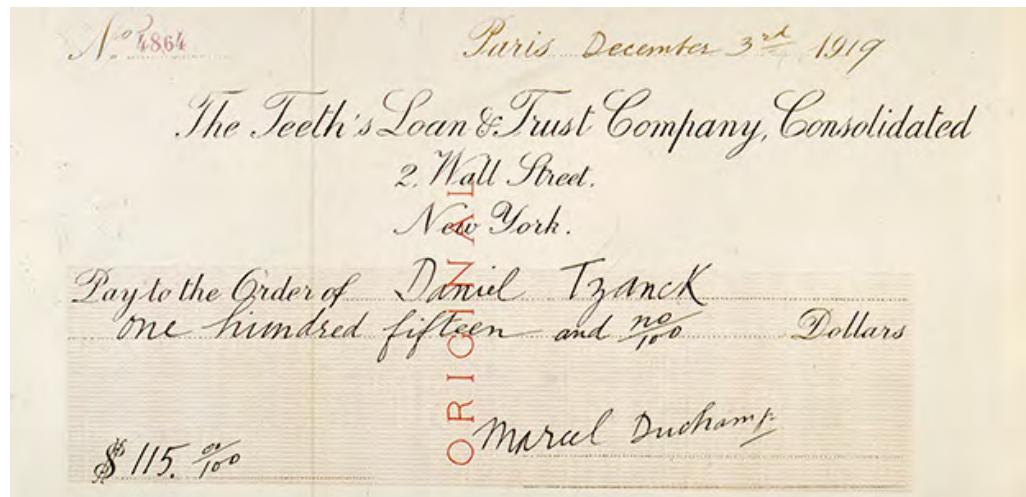


Abb: 4 >

Entwickelt man beide Momente argumentativ, führen sie aber in eine tiefe Aporie: Als Scheck ist es eine Fälschung und damit ökonomisch, vom Geldwert her, wertlos. Als Zeichnung, die dieser Scheck ja auch ist, ist es eine Imitation und damit künstlerisch, vom Kunstwert her, wertlos. Diese Aporiekonstellation wiederholt sich mit dem aufgedruckten Wort «ORIGINAL» in *nuce*. Es formuliert den Anspruch, ein Original zu sein, wie auch den Anspruch auf Originalität. Es fragt sich allerdings: worin ist es Original? Wo liegt seine «Originalität»? Im Dargestellten? In der Darstellung? Im Zusammenhang beider? [19]

Folgt man dem Anspruch des Dargestellten, ein Originalscheck zu sein, stimmt die Darstellung nicht: gerade die künstlerische Herstellung und damit hier der Anspruch auf gestalterische Originalität führen zur Fälschung. Die Darstellung desavouiert das Dargestellte. Sie entwertet es, macht es in ökonomischer Hinsicht wertlos. Folgt man der Darstellung in ihrem Originalitätsanspruch, passt das Dargestellte nicht so recht dazu: der darstellerische Originalitätsanspruch lässt eine Imitation sichtbar werden, die krudeste Form der Mimesis. Hier desavouiert das Dargestellte die Darstellung. Sie hat reproduktiven Charakter und ist darin künstlerisch nur wenig wertvoll.

Duchamps Scheck arbeitet auf diese Weise mit einer verdoppelten Referenz: der Thematisierung des Anspruchs von Dargestelltem und Darstellung auf jeweilige Geltung, die er aber ebenso in einer chiasmatischen Figur des gegenseitigen Unterlaufens verunmöglicht. In diesem Sinne macht der *Tzanck Check* die Unvereinbarkeit von Kunst und Ökonomie in der Moderne greifbar: es sind jetzt aus der Sicht der Kunst zwei getrennte Sphären.

Dabei scheint es zunächst so, dass die gemeinsame Basis von Kunst und Ökonomie gerade im Wertbegriff liegt. Duchamps Scheck-Pointe läge dann darin, dass er Kunstwert und Geldwert in der Form eines selbst, d.h. mit Künstlerlabel, angefertigten Schecks ineinander schieben würde.

Der zweite Blick zeigt aber, wie Duchamp mit diesem Scheck gerade einen Zusammenhang zwischen Kunst und Ökonomie destruiert, indem er ihre referentielle Unvereinbarkeit aufzeigt. Und genau darin liegt die, paradox gesprochen, negative Originalität des *Tzanck Checks*. In dieser Perspektive darf man in ihm durchaus ein künstlerisches Programmbild über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sehen, unter denen die moderne Kunst steht.

Cornelia Bohn ist Professorin für Allgemeine Soziologie an der Universität Luzern. Seit 2009 ist sie Clustersprecherin (Cluster: Bildwissen und sozialer Sinn) und Moduleiterin (Modul: Bild und Sozialität) des NCCR Eikones: Bildkritik. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Soziologische Theorie, historische und zeitgenössische Semantik, Medientheorie, Bild- und Geldtheorien.

Claus Volkenandt ist Professor für Kunstwissenschaft an der Universität Witten/Herdecke. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der niederländischen Kunst, der Moderne und der Gegenwart vor allem im Fokus von bildwissenschaftlichen und methodologischen Fragestellungen.

Fussnoten

Seite 91 / [1]

Vgl. Niklas Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bde. 1–4, Frankfurt a. M. 1980, 1981, 1989, 1995. Der Vorschlag der dreifachen Differenz Struktur-Semantik-Medien wurde am Beispiel des Schriftmediums entfaltet, vgl. Cornelia Bohn, Schnittstellen, in: dies., Inklusion, Exklusion und die Person, Konstanz 2006, S. 128; Zur Kultur als Medium mit Rekurs auf die Medium/Form-Theorie vgl. Alois Hahn, Ist Kultur ein Medium?, in: ders., Körper und Gedächtnis, Wiesbaden 2010, S. 197–210; Zu Medium/Form vgl. Niklas Luhmann, Medium und Form, in: ders., Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 165–214.

Seite 92 / [2]

Niklas Luhmann, Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition, in: ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik (Anm.1), Bd. 1, S. 19.

Seite 92 / [3]

Das Konzept der visuellen Semantik trifft sich mit Whitney Davis' Konzept einer visuellen Kultur insofern Visualität (Visuality) nicht aus der Wahrnehmung (Vision) folgt und nicht mit blossen Sehen und Sichtbarkeit gleichgesetzt wird, sondern als Resultat rekursiver Verknüpfung kultureller Formen der Visualität erläutert wird, in denen die Bildlichkeit (picturality) als Mediation der Welt eine hervorgehobene Rolle spielt. Whitney Davis, A General Theory of Visual Culture, Princeton 2011, bes. Kap. 2 und Kap. 8. Darin liegt eine wesentliche Differenz beider Konzepte zu den Prämissen der Visual Studies. Vgl. dazu auch Soziale Systeme, Themenheft «Welterzeugung durch Bilder», hrsg. von Cornelia Bohn, Arno Schubbach, Leon Wansleben, 2013.

Seite 92 / [4]

Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik (Anm.1), Bd. 1, S.33.

Seite 93 / [5]

Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1997, S. 538.

Seite 94 / [6]

Niklas Luhmann, Soziale Systeme, Frankfurt a. M. 1984, bes. Kap. 11.

Seite 96 / [7]

Siehe grundlegend zum Weltgerichtsbild Frank Günter Zehnder (Hg.), Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft-Werke-Wirkung. Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1993/1994, Köln 1993, S. 318–319; Christiane Lukatis, Zur Höllengestaltung im Weltgericht Stefan Lochners, in: Zehnder, ebd., S. 191–199 und Julien

Chapius, Stefan Lochner, Image Making in Fifteenth-Century Cologne, Turnhout 2004, S. 262–264, dort auch die Zusammenfassung der Diskussion, ob Lochners Bild eine Einzeltafel oder die Mitteltafel eines Triptychons ist.

Seite 96 / [8]

Siehe dazu Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 191–192 und Ludwig Gompf, Neue Aspekte von Lochners Weltgericht, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LVIII, 1997, S. 195–204.

Seite 96 / [9]

Siehe dazu sowie zum folgenden Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 192.

Seite 97 / [10]

Zu den antisemitischen Implikationen siehe Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 191, die die im Zug Dargestellten wie folgt beschreibt: «So werden die Verdammten der zentralen Gruppe, die unterhalb des Weltenrichters von Teufeln mit einer Kette zusammengehalten werden, durch ihre Kopfbedeckungen, die spitzen Judenhüte, orientalischen Turbane oder das schleierartige, unter einem Hut getragene Tuch eines Hohepriesters, als Juden, Häretiker und Ungläubige gekennzeichnet.»

Seite 98 / [11]

Siehe zum Prasser als Wucherer auch Lukatis, Zur Höllengestaltung (Anm. 7), S. 192, die diesen Zusammenhang über die Haartracht des Geizigen begründet: «Sein Kopf ist geschoren, das nachwachsende Haar deutlich sichtbar. Die Kölner Judenordnung von 1404 schreibt vor, dass sich Juden die Haare oberhalb des Ohrläppchens nicht schneiden dürfen, <es sei denn, es liesse sich einer den Kopf kahl scheren>. Lochner führt hier also wiederum an exponierter Stelle einen Vertreter des Judentums vor, diesmal einen Wucherer, der sich noch im Angesicht der ewigen Verdammnis an sein Geld klammert – ein sinnloses Unterfangen, da der Beutel aufgerissen und der Weltenrichter unbestechlich ist.» Bei Lukatis zitiert ist K. Schilling (Hg.), Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Ausstellungskatalog Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1963/1964, Köln 3. Aufl. 1964, B 313.

Seite 98 / [12]

Siehe zu einer anderen, ikonographischen Deutung dieses zweiten Geldortes im Bild Gompf, Neue Aspekte von Lochners Weltgericht (Anm. 8), S. 195–204.

Seite 99 / [13]

Siehe zur stilistischen und ikonographischen Würdigung des Bildes im Oeuvre von Massys Larry Silver, The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné, Oxford 1984, S. 210 u. 211–212.

Siehe dazu sowie zum folgenden Ulrike Middendorf, *Moralische Gesinnung*, in: *Weltkunst* 75/8, 2005, S. 73–75, hier: S. 74.

Siehe zum Spiegel auch Hans Belting, *Fenster und Spiegel als Metaphern des Gemäldes*, in: ders., Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 74–79. bes. S. 78.

Siehe (dagegen) zum notorisch schlechten Ruf von Geldwechslern in den städtischen Gesellschaften im flämischen 16. Jahrhundert James M. Murray, *The Devil's Evangelists? Moneychangers in Flemish Urban Society*, in: Juliann Vitullo, Diane Wolfthal (Hg.), *Money, Morality, and Culture in Late Medieval and Early Modern Europe*, Farnham/Burlington 2010, S. 53–67.

Siehe dazu Arturo Schwarz (Hg.), *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Bd. 2: *The Plates, Critical Catalogue Raisonné, the Bibliographies*, New York 1997, 3. Aufl., S. 675.

Zu Person und Sammlung von Daniel Tzanck siehe Peter Read, *The Tzanck Check and Related Works by Marcel Duchamp*, in: Rudolph Kuenzli, Francis Nauman (Hg.), *Artist of the Century*, Cambridge 1989, S. 95–105, bes. S. 96–101; sowie zum ökonomischen Spiel zwischen Duchamp und Tzanck Thierry de Duve, *Marcel Duchamp, or The Phynancier of Modern Life*, in: *October* 52, 1990, S. 60–75, hier bes. S. 71–72.

Siehe dazu auch Olav Velthuis, *Duchamps Financial Documents. Exchange as a Source of Value*, in: *Tout-fait* 1/2, 2000, unter: http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/velthuis.html [06.01.2013] sowie zum Doppelcharakter der Unterschrift Duchamps, Scheckunterschrift wie Künstlersignatur zu sein, Peter Read, *The Tzanck Check and Related Works by Marcel Duchamp* (Anm. 18), S. 99–100.

Abbildungen

Seite 95 / Abb. 1

Stefan Lochner, Weltgericht, um 1435, 124 x 172 cm, Eichenholz, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Seite 97 / Abb. 2

Stefan Lochner, Weltgericht, um 1435, 124 x 172 cm, Eichenholz, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Einzeichnungen der Verf. Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel sowie Archiv der Verf.

Seite 99 / Abb. 3

Quentin Massys, Der Geldwechsler und seine Frau, 1514, 71 x 67 cm, Eichenholz, Louvre, Paris, Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Seite 102 / Abb. 4

Marcel Duchamp, Tzanck Check, 1919, 21 x 38 cm, Tinte auf Papier, The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum, Jerusalem. Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

«Second Hand Visions»

TONI HILDEBRANDT WITH PAULO NOZOLINO

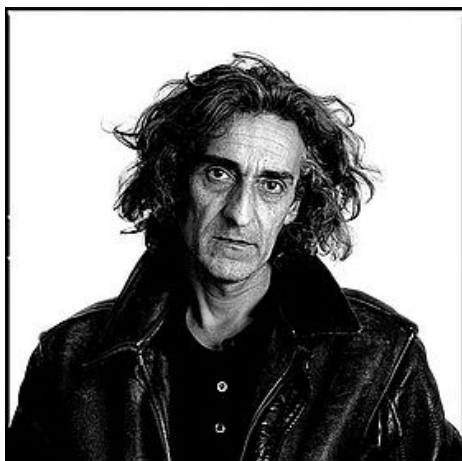


Abb: 1 >



Abb: 2 >

Paulo Nozolino in conversation with Toni Hildebrandt, Lisbon, 27th November 2012

T.H.: In your most recent exhibition at BES Arte & Finança in Lisbon you showed a series of nine triptychs. The title makes reference to a poem from the Cantos by Ezra Pound. [1] The location is a bank, which finances photography exhibitions. Why Pound, and why in a bank?

P.N.: When this particular bank asked me to show there, nobody thought I would accept. I was always taught «to bite the hand that feeds you». I actually refused to take part in the BESPhoto award competition. The year before they financed my *Far Cry*, they were the sponsors for my exhibition in Serralves and they bought seven works for their collection. I had my share, I didn't want the whole cake. Anyway, last year I got an invitation to show in the bank. So I checked out the place and it was just horrible. It was all green. The space was just a nightmare, because the logo is green, the bank is green, the dollars are green... but I thought, maybe I can paint it grey, tone it down, lower the lights. I had work from 2008 that had never been shown. Political work.

Currently people are producing non-realistic photography, very egocentric, colourful and clean, even though we are living in very rough times. So I thought, what about showing them historical events from the past (translated in triptychs) and making people look at the present in a different way.

Once I decided to make the exhibition, the title came up. I've been a reader of Ezra Pound for 30 years and the *Cantos* is a book that I really love.

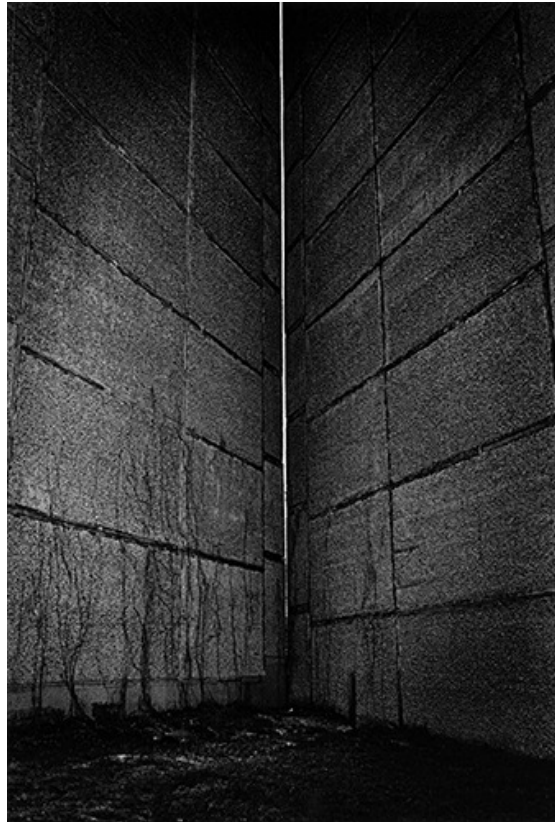


Abb: 3 >

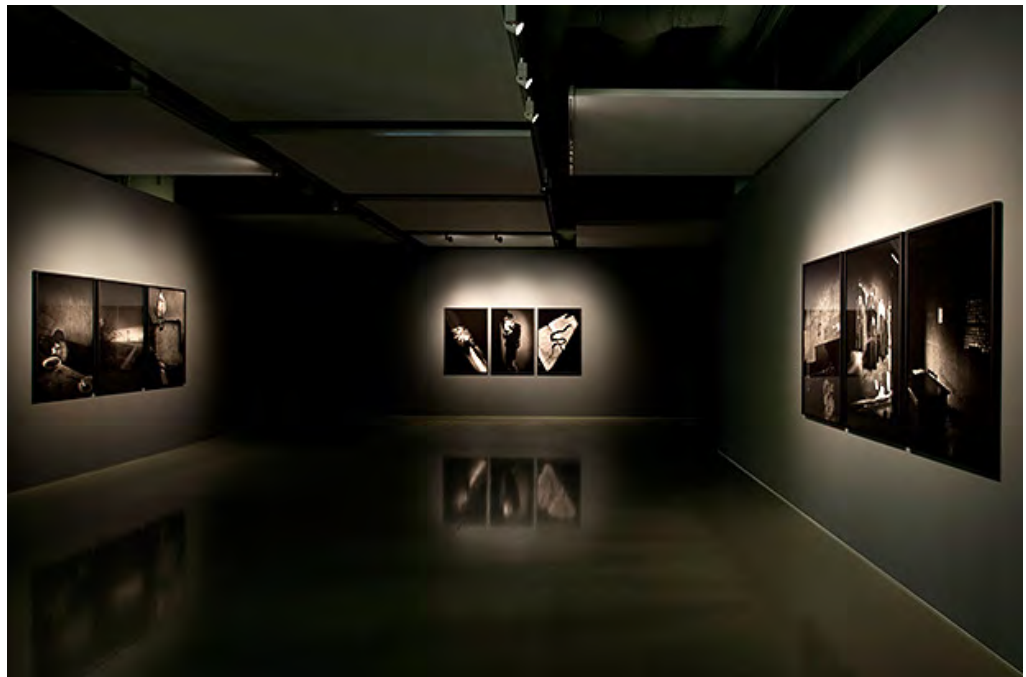


Abb: 4 >

T.H.: With this title you are particularly referring to Pound's Canto XLV With Usura. Pound himself gave a short definition at the end of the poem. Usury, according to Pound, is the charge for the use of purchasing power, levied without regard for production, and often without regard for the possibilities of production. Pound mentions as a historical example the «failure of the Medici bank».



Abb: 5 >

*P.N.: In addition to that there is a double meaning in Portuguese for that word. *Usura* means also «worn»; you can say «true usura» in the sense of «truly tired», «truly used». Since the word is that ambiguous it was perfect as a title.*



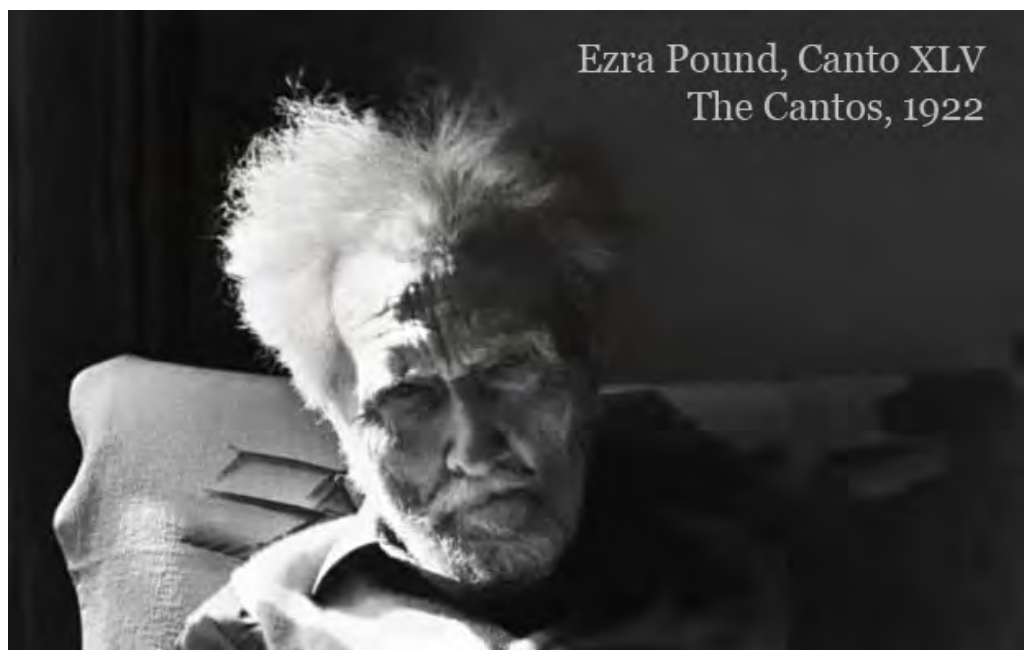
Abb: 6 >

T.H.: Usura is a central theme in Pound's political writings and his poetry, especially in the Cantos XLV-LI. Critical discussion has focussed the relationship between the economic thesis of usura and his attitude towards fascism. What's your view on this?

P.N.: Well, in some ways he was right. All these people like Pound and Céline they were anti-Semitic, but I do respect them for their ideas, even though I'm completely against them. Céline is a great writer and Pound is a great poet, so I have to respect that. *Usura* was written before the Second World War and everything is there. Pound was emphasizing that art is not for making money, because everything that is made for the purpose of money will collapse. As we are living in such a materialistic society, Pound seems pure. I thought it would be a good thing for the bank to be reminded of that, although their job is to sell money on credit.

T.H.: Was it of any importance that Pound himself was photographed by Cartier-Bresson and Richard Avedon?

P.N.: A friend of mine just sent me a press print from an archive; a fantastic photograph that was taken after Pound was tried for treason in America. It's alright that Avedon took that wonderful picture of Pound at William Carlos Williams' house, but I discovered Pound earlier and solely through his poetry when I was young. This man's life was always a mystery to me. The sound of his voice recorded reading *Usura* makes my skin shiver!



Video: 1 >



Abb: 7 >

T.H.: When I think about how you dealt with Pound in your exhibition, it almost reminds me of the way Pier Paolo Pasolini confronted Pound in 1967. I think Pasolini understood very well the ambivalence in such a politically conflicting figure like Pound. I think it is then especially interesting to confront Pound's individual biography, and his modernist view on both poetry and usury, with the overwhelming violent reality in the 20th century; the violence of the lager; the concentration camp, which we would later call the banality of evil.

P.N.: It gets really tricky when ideas turn into violent acts. Anyway, I think we should never forget that language was invented to dominate. I am very wary of words. I'm a photographer. Poets they don't mean much anymore, but the *pure image*, the one that is not manipulated, still rings with some truth in me.



Abb: 8 >

T.H.: Language is often a means of power; poetry might be seen as a possible, yet quite fragile counter-dispositive. This might be true for the power and meaning of images as well. The representation of money is often constructed in a numerical and analytical way, for example by statistics. The other way for you to represent money is by showing fragile pictures of the usura through pictures of the past.

P.N.: You are absolutely right. But I never intended to photograph money. Cannot be done. Photograph gold bars? A bank safe's steel door? Stupid images! I «photographed» events that were motivated by money and became major universal crimes. But the system is very perverse here. My reputation as a photographer has always been that of somebody who is sticking the knife where it hurts. It starts with myself and then obviously the others have to taste the knife too. Now a bank asks me to show in their space. It's a provocation. By doing so, they are also saying «we are not afraid of you; we are actually so open-minded, that we can take it. You are no longer dangerous». We know that the system has a very perverse way to always recuperate from the people that are angry at the world. But I am still angry at the world... No matter what!

T.H.: I think at this point any critical political efficiency in society is very hard to reach, but within an intellectual and artistic field it can still be very influential and in time will attract increasing attention. That's actually what I meant when I compared Pound himself, a historical figure with a very dark site in his own life, with Pasolini's subversive reading of both Pound's poetry and biography in the late 60s.

P.N.: Pasolini's interview with Pound is great and also important, because it was politically incorrect to talk about Pound, as it was incorrect to talk about Céline. I think that today there should be no time for intellectual guilt. For me the only thing that really matters, is that Pound was true to Pound. I like people who are true to themselves. Truth was always my question: How to be true to myself? How to deal with the world outside? I mean we are sitting here, it's raining outside, we are quite comfortable, but there are people out there shivering, they have no money and food, and it's miserable. Every time I get my camera and look at this people, I ask myself: What do I do? Do I ignore them? Do I photograph them? My photography has always come from the streets, never from the studio or from a concept.

T.H.: In 1994 you went to Auschwitz. In a conversation with Óscar Faria you said that from this point on your attitude changed and your photography «carried another weight». [2] I wonder how this changed your attitude towards the streets, with regard to what you said before, because it seems to me, that your later work had then another way of dealing with historical consciousness.

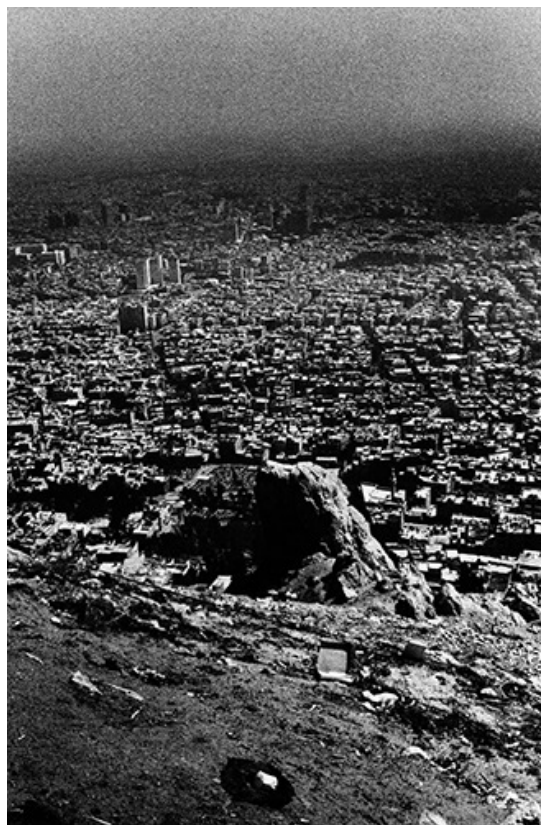


Abb: 9 >



Abb: 10 >

P.N.: You are definitely right about that. I started my book on the Arab world, *Penumbra* [3], while I was living in France. Jean-Marie Le Pen was talking about the «dirty Arabs» all the time. It bothered me, so politically I was already motivated, even though I didn't want to produce political work, because it grows old very fast and in a way it's demagogical. Christian Boltanski is political without being too political. So is Gordon Matta-Clark, it's the same struggle. I was photographing Poland when I went to Auschwitz. That day remains etched in my memory forever! From then on I would never be the same. I came back to Paris and I had one more trip to do to Yemen. There I walked into a café by the desert on a very hot day. At the table in front of me sat my double. We both had the same expression in our faces. We were both victims, brothers in suffering. That moment I knew my journey was over. It was time to start working on Europe, and for me the *key* to Europe is Auschwitz.



Abb: 11 >

T.H. Please tell me more about why you call Auschwitz the «key to Europe». This is a statement widely discussed in history and philosophy, but I wonder to which tradition you would relate it here.

P.N.: No tradition whatsoever!
The readings of Primo Levi, Mark Bloch, Giorgio Agamben and W.G. Sebald just confirmed my feelings.



Abb: 12 >

T.H. In one of his Cantos, Pound compares the structure of usura with a mechanism, so in other terms we might think of usura as a modern dispositive.

P.N. Yes, a dispositive to exterminate the people who have the money and the culture. If you read Stefan Zweig's *Die Welt von Gestern* [4] you understand how aristocracy felt, how the social classes collapsed and how money became the new value. The Third Reich made sure that money changed hands from the Jews to the new elite of criminals. The Final Solution, Auschwitz, was the key to building a new world: Europe. That is why we can never wash away the bloodstain!

T.H.: Were you also confronting these investigations of history and presence in the context of Portuguese society?

P.N.: No, I was living in Paris. But in Portugal when Hitler died Salazar put the flag at half-mast for three days. In my country the Holocaust is something that still now most people don't talk about. I was born under fascism, tasted it, hated it and ran away from it. I studied in England and travelled a lot. It was only then that I started to learn the true meaning of words like resistance, democracy and freedom.



Abb: 13 >

T.H.: Before you briefly mentioned Christian Boltanski as an artist who always works politically, but not in a too literal way. The photograph in the middle of the triptych may recall a famous work by Boltanski, the Dance of Death, which was recently shown at Fábrica ASA while Guimarães was the European Capital of Culture.

P.N.: I saw that work before and I admire Boltanski a lot but his best work is way behind. He was somebody that worked with memory, and memory is something that is very important to me. The photograph of the coats, hanging in the centrepiece of that triptych, was taken in Madrid in the house of a friend of mine. He hangs his coats like that on the wall and somehow it reminded me of the Warsaw Ghetto. Clothes are important for me, they are man's second skin, especially worn clothes, second hand clothes. Photographs are a little bit like that. *Second hand visions.*

T.H.: The triptych entitled Remember the Damned, the Expropriated, the Exterminated... works somehow as the introduction to your exhibition, while Pound's poem With Usura marks an unlocked end to it. In between we find very different images of the past and the future. Usury is somehow the recurrent theme that binds them together.



Abb: 14 >

P.N.: This exhibition starts with the Holocaust but it ends up with the invasion of Iraq, which was motivated by money, *by usura* too.



Abb: 15 >

T.H.: In the left piece of the triptych called Pandora's box there is a small found photograph of Saddam Hussein. Where did you take that photo?

P.N.: I had this Koranic table, which is a piece of a board that I got from an Arabic country. With this board kids study the Koran in poor schools. It's made of wood, it's broken and it is full of scratches. It was on top of my shelf. When Saddam was caught I ripped his portrait out of a newspaper and I put it there and I made a picture.

I wanted to go to Iraq but I always make a point of not going when things are really warm. I always like to go there afterwards. I went to Sarajevo three years after the war. I like to see how the wounds heal, how people deal with the scars. I'm definitely not a photojournalist.

T.H.: It appears to me as if you want to keep a certain distance from any literal connection to daily, let's call it «journalist politics», which is of course not necessarily a pejorative connotation...



Abb: 16 >



Abb: 17 >



Abb: 18 >

... At least you avoid this kind of journalistic image making of the political contemporaneity that surrounds you or that you might photograph abroad.

P.N.: I actually don't photograph other images or screens very often. In the beginning of *Solo*, which is the project I did straight after *Penumbra*, it starts with a photograph that was shot from a documentary on Hitler's youth that I was watching while I was in Berlin. I took a picture of a screen because a swastika on a woven pullover made by some mother seemed like a perfect beginning. A few months later I took a picture in Paris, which is a *fondue enchainée* between Hitler's eyes and «ARBEIT MACHT FREI». I only took two rolls of film in Auschwitz. You can't photograph that place!

T.H.: *This is where I would like to make a comparison. On the one hand there are theoreticians, like Georges Didi-Huberman, who are insisting on the possibility of images from Auschwitz, in spite of it all. [5] You have now said that you can't make a photograph of those places, and maybe we should add that you couldn't make it because of the temporal distance between the photographic gesture and the historical event it relates to.*



Abb: 19 >

When the photographs you finally took show found photographs, screens or graffiti, these traces from the past, which you also call wounds, how would you then describe the potentiality of these traces and their relation to the place?

P.N.: Sometimes they are not even real traces, because I can intervene before they're finished: like in the case of the Jewish star in the beginning of the triptych. I was walking at night in Bucharest and I saw these kids painting the star. I still don't know what they wanted to write or draw under it, because when they saw me they ran away. So I took the picture of the Star of David, but I don't do this very much. There is this whole trend about appropriation that I rather dismiss.

T.H.: What do you precisely mean by the term appropriation?

P.N.: Marcel Duchamp started it with the Readymades! But in 1980, Sherrie Levine took it to the absurd extreme by photographing Walker Evans' pictures and framing them the same size on the wall. The notion of the author disappeared! It became cool to rip off anybody's images! But it excited so many intellectuals...

Michael Schmidt does something different with appropriation, using old photographs in a political way and making a real statement. [6] As I can't go back in history and go to Warsaw in 1940, I have to find another Star of David painted on the wall somewhere else.

T.H.: The form of the triptych is also historical and memorial. When did you start using this traditional form of composition?



Abb: 20 >

P.N.: I first thought about it in Colmar in 1999 in front of Matthias Grünewald. The photographs for my first triptych were taken in Alsace in Blodelsheim. In the same roll of film I had the three images that later became the triptych. The triptych provided a solution for one of my problems while working in Mulhouse. I just couldn't explain it all with one image. There I was confronted with the banality of everyday life and racism, still very difficult issues to portray. One of the pieces I did placed four images together: a mixed-race couple, a launderette open seven days a week, a grainy television screen and a menu on a canteen's wall.



Abb: 21 >

T.H.: *The triptych is a very special composition of three images with a famous tradition in western religious painting. How do you deal with series or sequences of images in general? Are they of any importance in your work or the making of your photography?*

P.N.: Let's put it this way: pictures are taken, pictures wait in boxes, and then I wait till I have something to say. I can go for months without working, just thinking. The form is always the book. It comes before the exhibition. *Far Cry* for instance was designed as a book first and then adapted to a show. The sequence of the images for me is the key to photography. The important thing in sequences, in photography, poetry or music, is not really the images, the words or the notes; it's the space between them! How they breathe! That's why putting a book together is such a thrill.

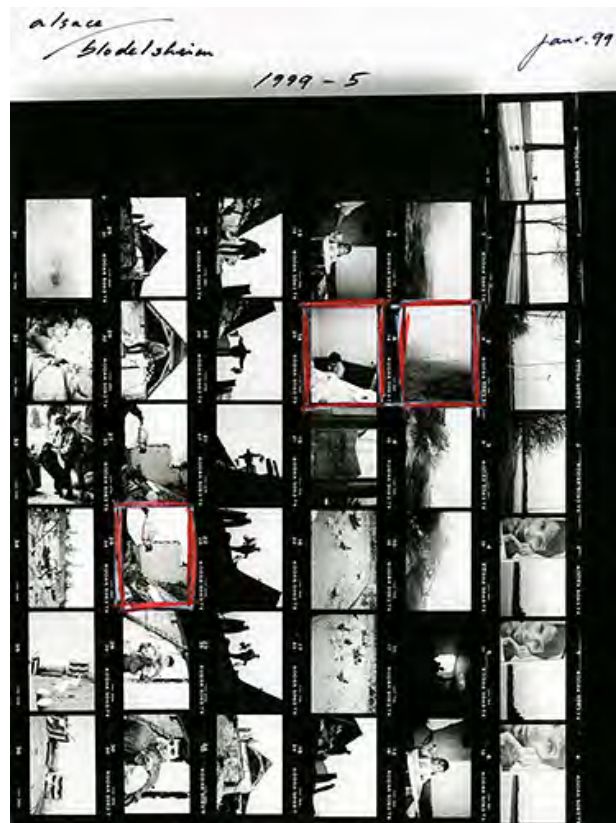


Abb: 22 >

T.H.: Far Cry is interrupted by a few blank pages with a marginal black edge. Do these pages also subdivide your work?



Abb: 23 >

P.N.: Those pages mark periods. The first part is about the time when I was young and I travelled. I was very influenced by Robert Frank.



Abb: 24 >



Abb: 25 >

The beginning of *Far Cry* shows «road pictures», but then I came to Portugal. This uncompleted project was called *Limbo*. It was shown in Arles in 1986. [7] It was my attempt to describe Portugal. I didn't come to any conclusion. I know it's a place of nostalgia, a small country facing the sea, people have a huge inferiority complex. All this is very negative. I have to say that I hate the reasons why tourists like Portugal: always sunny, the food is good, the people are nice. You know, we are not like that. We are the opposite. You have to read Pessoa to know who we are. We are a strange bunch, somehow similar to Russians.

So I was first looking around at my friends and it was just a broken way of seeing. There are pictures of drugs and sex, some landscapes mixed with portraits. I also had my first son when I was 30. In a way it stopped the whole thing. I had a ten-year break, which is *Limbo*, the second part of *Far Cry*. After that I went on living in Paris and started *Penumbra*.

T.H.: Was *Penumbra* your first book project?

P.N.: No, I had done some books before. It actually says a lot about what I do now. My first book *Para Sempre*, self-published in 1981, had pictures from 1976 and was dedicated to my uncle and aunt. [8]



Abb: 26 >

They had this wonderful house in Ovar, in the north of Portugal where I used to spend Easter. Education and religion were already very present in this book. Surprisingly they are only verticals. In the last five years I only shot verticals. Mainly a reaction against the horizon line, against cinema... A way of conditioning the viewer's gaze.

T.H.: In these early works the texture of the pictures however seems different from your later photography.

P.N.: Well, it is there. Surprisingly I'm known for using grain, but when you print small you just don't see the grain. If you make a huge print, like you've seen in *Usura*, the grain becomes very apparent. Anyhow, grain has never been an issue to me; darkness is. The contamination of the soul.

T.H.: Since we're talking about technique: Do you use the technique of solarisation in some of your work?

P.N.: I did that only in one project, in *bone lonely*. [9] I wanted dirty prints from a dirty world.

T.H.: Can you tell us something about that book and about Makulatur, both of which were published by Steidl in 2011. Makulatur is a sincere and powerful response to the death of your parents. [10]



Abb: 27 >

P.N.: In my first book *Para Sempre* I talk about life from birth to death. *Makulatur* closes the circle in six diptychs.

T.H.: *What about the title? It makes me think of macule in the sense of a stigma, or even the opposite, which is present in the Latin «immaculata».*

P.N.: That's fascinating, but actually I was at Steidl's printing *Far Cry*. The first couple of hundred sheets were spoiled, they were maculated, and they put a green slip with the word «Makulatur» on them. I like the etymological associations even if my idea was actually embedded in a much more concrete situation.

bone lonely came out of a collaboration with one of my best friends and a great poet, Rui Baião. Before that we had already done *Nuez*. [11] Poets have something very much in common with some photographers: reduce feelings and thoughts to the minimum.

These two books, *Makulatur* and *bone lonely*, came out together in a way by accident. It wasn't planned that way, but for me that's what my work is all about too: accepting accidents.

T.H.: *The form of the photographic book also requires and permits another way to actually study your work.*

P.N.: I remember copying by hand Ginsberg's *Howl* when I was young, because it was forbidden material. There were no Xerox machines then! Books were always extremely important to me. Exhibitions disappear, books stay.

T.H.: *As a conclusion I would like to ask you about a statement you once made: «The only redeeming thing is to continue to work knowing that the images may be timeless. The photos must survive independently of me as a kind of legacy of my time.» [12] How do you think about an afterlife of images apart from your life?*

P.N.: I never read Walter Benjamin, Susan Sontag or Roland Barthes. Never wanted anybody to spoil my mystery with photography. But it is curious that Barthes wrote *La Chambre Claire* after the death of his mother based on a picture of her. So he writes that book because he misses her and the only thing he has left is that photograph. That's the power of photography!



Abb: 28 >

Fussnoten

Seite 104 / [1]

Ezra Pound, «With Usura», in: idem, *The Cantos of Ezra Pound*, New York 1995, pp. 229-230.

Seite 109 / [2]

«Vivemos nem mundo sujo»: Paulo Nozolino in conversation with Óscar Faria, in: *Ípsilon* (January 9, 2009), pp. 26-29.

Seite 111 / [3]

Paulo Nozolino, *Penumbra*, Zurich/Berlin/New York 1996.

Seite 112 / [4]

Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, trans. Harry Zohn, Lincoln 1964 (*Die Welt von Gestern*, Stockholm 1942.)

Seite 116 / [5]

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2005.

Seite 117 / [6]

Michael Schmidt, *U-NI-TY*, Exh.-cat. *The Museum of Modern Art*, New York, ed. Thomas Weski, Zurich/Berlin/New York 1996.

Seite 121 / [7]

Atelier des Forges, Les Rencontres d'Arles 1986: Martin Parr, Paulo Nozolino, Bruce Gilden, Max Pam, Miguel Rio Branco et al.

Seite 121 / [8]

Paulo Nozolino, *Para Sempre*, Lisbon 1982.

Seite 122 / [9]

Paulo Nozolino, *bone lonely*, Poems by Rui Baião, translated from Portuguese by Yara Franteschi Vieira and Eric Mitchell Sabinson, Göttingen 2011.

Seite 122 / [10]

Paulo Nozolino, *Makulatur*, Göttingen 2011.

Rui Baião/Paulo Nozolino, Nuez, Lisbon 2003.

«Vivemos nem mundo sujo»: Paulo Nozolino in conversation with Óscar Faria, in: Ípsilon (January 9, 2009), p. 27: «A única coisa redentora em continuar a trabalhar é saber que as imagens poderão ser intemporais. As fotografias têm de sobreviver independentemente de mim, como uma espécie de legado do meu tempo.»

Abbildungen

Seite 104 / Abb. 1

Jorge Ontalba, Portrait of Paulo Nozolino (All images reproduced with kind permission of the artist © Paulo Nozolino, Courtesy Galeria Quadrado Azul, Lisbon/Porto).

Seite 104 / Abb. 2

Paulo Nozolino, Dusk, Coimbra 1980.

Seite 105 / Abb. 3

Paulo Nozolino, Acid Rain, Ukraine 2008 (centre piece of the triptych).

Seite 105 / Abb. 4

Usura, exhibition by Paulo Nozolino at BES Arte and Finança, Lisbon, curated by Sérgio Mah (20/09/2012-04/01/2013).

Seite 106 / Abb. 5

Paulo Nozolino, Volunteers, Victims, Veterans, New York 2007. (Triptych)

Seite 106 / Abb. 6

Paulo Nozolino, Sinking Sun, Tokyo 1996. (Triptych)

Seite 108 / Abb. 7

Paulo Nozolino, Vii, Adormiti, Morti, Bucharest 2003. (Triptych)

Seite 108 / Abb. 8

Paulo Nozolino, Salt of the Earth, 1989-2000. (Triptych)

Seite 110 / Abb. 9

Paulo Nozolino, Noon, Damascus, Syria 1994 (from: Penumbra).

Seite 110 / Abb. 10

Paulo Nozolino, Café de la Paix, Beirut, Lebanon, 1994 (from: Penumbra).

Seite 111 / Abb. 11

Paulo Nozolino, Shibām, Yemen 1995 (from: Penumbra).

Paulo Nozolino, Cinema, Cairo, Egypt 1992 (from: Penumbra).

Paulo Nozolino, Remember the Damned, the Expropriated, the Exterminated..., Bucharest 2003, Madrid 2003, Auschwitz 1994 (centre piece of the triptych).

Paulo Nozolino, Remember the Damned, the Expropriated, the Exterminated..., Bucharest 2003, Madrid 2003, Auschwitz 1994. (Triptych)

Paulo Nozolino, Pandora's Box, 2003-2004. (Triptych)

Paulo Nozolino, The Youth, Berlin 1995.

Paulo Nozolino, The Horror, Paris 1997.

Paulo Nozolino, The Victims, Auschwitz 1994.

Paulo Nozolino, Remember the Damned, the Expropriated, the Exterminated..., Bucharest 2003, Madrid 2003, Auschwitz 1994 (left piece of the triptych)

Paulo Nozolino, Untitled, Blodelsheim 1999. (Triptych)

Paulo Nozolino, Routine, Mulhouse 2001.

Paulo Nozolino, Contact sheet «Alsace/Blodelsheim», 1999.

Paulo Nozolino, Gas station, near Houston 1978.

Paulo Nozolino, Landscape, Castelejo 1984.

Paulo Nozolino, Sperm, Lisboa 1978.

Paulo Nozolino, Ovar 1976 (from: Para Sempre)

Paulo Nozolino, diptych from Makulatur, 2008-2009

Paulo Nozolino, Untitled, Sarajevo 1997.

Videos

Seite 107 / Vid. 1

«Canto XLV» by Ezra Pound, from THE CANTOS OF EZRA POUND,
copyright © 1937 by Ezra Pound. Used by permission of New Directions
Publishing Corp.

Primitive style

IGNACIO AGUILÓ

Fashion photography and constructions of indigeneity in Argentina

This paper examines representations of race in Huellas (2000), a calendar by Argentinian fashion photographer Gaby Herstein in which fashion models represent different indigenous cultures of Argentina. Although Huellas allegedly attempts to celebrate Amerindian communities and criticise Argentina's racial politics, the photographs reinforce stereotypical constructions of indigeneity through the reproduction of white fantasies of possession and mastery. However, I argue that the images allow an additional reading as a site of ambivalence in which the possibility of a critique of Argentina's racism can emerge. This is because the camp performance of indigeneity by the fashion models and the absence of the real Amerindian body expose the models' whiteness, thus de-naturalising the racist politics that positions white as a neutral and as norm.

Gaby Herstein is one of Argentina's most renowned fashion photographers and her work has achieved recognition in the art circuit both in Argentina and abroad, including exhibitions at Art Basel and Art Miami. Each year the Herstein studio prepares a calendar with a specific theme. The 2000 edition, entitled *Huellas* (Traces), was dedicated to the indigenous groups that inhabited and inhabit what is present-day Argentina: Toba, Wichí, Chané, Guaraní, Tehuelche, Mapuche, Yámana, Kolla, Diaguita, Huarpe, Abipón and Selk'nam. It was shot in studio using props that supposedly recreated the landscapes and world-view associated to each community. Each month corresponds to a specific group represented by a famous female model in traditional attire.

In *Appropriation as Practice*, Arnd Schneider devotes a chapter to *Huellas* and points towards the obviously problematic aspect of making a calendar to celebrate indigenous cultures but yet choosing to shoot white models instead of indigenous women. ^[1] However, he fails to elaborate this any further, sidelining the connections between *Huellas* and post-modern discourses of multiculturalism that, while advocate racial diversity, at the same time reinforce racial exclusion. But what is more, I argue that the calendar allows a more complex reading. In this article I will show that, although the calendar reproduces historical racial stereotypes, it also allows a possible interstice in which forms of questioning Argentina's racial politics and indigenous people's subaltern status could emerge. The following photographs are illustrative of the calendar's style.



Abb: 1 >



Abb: 2 >

Before engaging in the analysis of the calendar, it is important to refer to Argentina's politics of race, which have been historically articulated around a dominant representation of the country as the whitest, most European nation in Latin America.

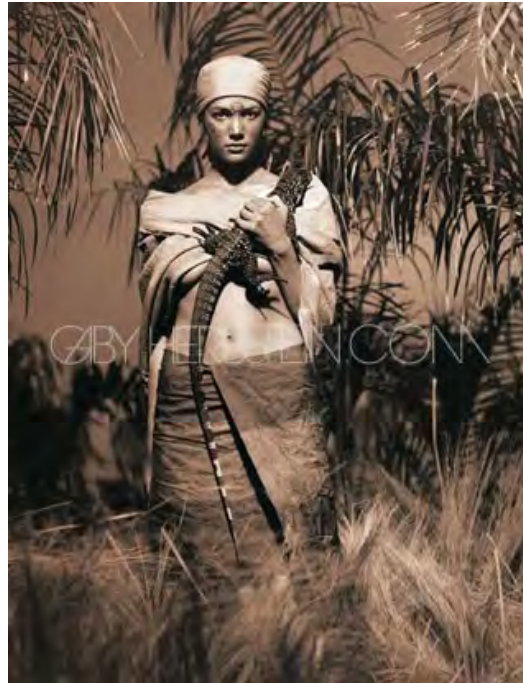


Abb: 3 >

The origin of these founding narratives can be traced back to the late 19th Century, a period in which a series of processes consolidated the emergence of the modern Argentinian state and its construction as a racially homogeneous nation. Between 1879 and the first decade of the 20th Century large military campaigns to the indigenous territories of Patagonia and Chaco, the annexation of these lands in order to allow the emergence of an agrarian capitalism, and massive European immigration already disciplined in capitalist labour conditions transformed dramatically Argentina's society and its racial composition. However, despite the significant impact of European immigration and the genocide of indigenous population carried out during the military campaigns of annexation, contemporary studies agree on the fact that white population could not have reached more than 60 per cent of the total inhabitants at its height in the 1920s. [2]

As a matter of fact, certain regions, such as the north-west, did not experience immigration to the same degree as Buenos Aires and the centre and littoral regions. This points towards the cultural apparatus of the state as an agent that made racial diversity invisible through the production of narratives of racial homogeneity articulated around the reproduction of the tropes of extinction of indigenous people and blacks or the use of census categories. For example, as early as 1895, the director of the Second National Census argued that measuring race was unnecessary because the population was almost completely white. [3]

The fact that it was not until 2001 that a question of race was re-introduced in a census provides an idea of how dominant narratives of whiteness have been in the definition of discourses of national identity in Argentina throughout the 20th Century. [4]

Since the 1980s indigenous organisations in Argentina have been struggling in order to achieve recognition and rights, as part of the rise of identity politics and indigenous activism on a transnational level. In 1985 the National Institute for Indigenous Affairs, INAI, was created. Additionally, in 1992 Argentina adopted the Convention 169 of the International Labour Organisation that requires that indigenous and tribal peoples are consulted and give their consent on issues that affect them (this was ratified in 2000 and came into force in 2001). The reform of the National Constitution in 1994 recognized the ethnic and cultural pre-existence of the indigenous peoples in Argentina and guaranteed the right to legal personality for their communities and the community possession and property of the lands they traditionally occupy. Argentina also voted in support of the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples when it was adopted by the General Assembly in 2007.

However, despite all these progressive measures, in practice the majority of indigenous communities have not received legal recognition of their lands and live in conditions of extreme poverty. Due to the advance of mining and farming industries, a high number of indigenous communities have been evicted from places they traditionally inhabited. A large number of these evictions have resulted from orders issued by provincial and national courts that accuse members of indigenous groups of seizing private property, which shows the complicity of the state in transnational capital's advance over indigenous land.

In this context, in which the visibility of indigenous communities is experiencing significant transformations, traditional representations of these groups are also being subject to contestation and resignification. The analysis of Gaby Herbstein's portrayal of Amerindian groups in *Huellas* allows reflecting critically on the relationships between racism and representational politics in contemporary Argentina vis-à-vis the increasing presence of indigenous people and the challenges this posits to the narratives of Argentina's racial homogeneity postulated by the white dominant culture. Since the calendar was produced by a successful fashion photographer for upper-middle and upper class audiences of white/European background, it can be examined as an exercise of self-reflexivity from that very dominant culture.

More specifically, as an example of how sectors of the dominant white culture respond to the increasing emergence of discourses that engage critically with images of race in Argentina, and the primacy of post-modern discourses of multiculturalism that characterise late capitalism.

As shown by the photographs, *Huellas* depicts an indigenous cosmology in which Amerindians and nature are intrinsically linked through the force of desire. In the images, the women dominate the composition, thus transmitting a certain mastery of the environment, not only by holding the animals but also in the poses, which imply action and agency, for example in the figure of the hunter [fig. 1] and the fisherman [fig. 2] – considered to be masculine activities – or in the way in which the gaze interpellates the spectator [fig. 3].

However, these strong feminine figures can also be interpreted in the opposite direction as a personification of a heterosexist male fantasy. In his study of beauty queens dressed as Amerindians in Bolivia, Andrew Canessa explains that indigenous women have traditionally been constructed as undesirable but yet sexually available. [5] This is especially the case of the *chola*, the urban *mestizo* domestic who represents, for some middle- and upper-class men, their first sexual experience. White women, in turn, stand for the opposite: desirable but not as easily accessible for mere sexual intercourse. This can be extended to the case of Argentina, in which many *mestizo* women work as live-in maids, to which it is possible to add immigrant women who came from Peru and Bolivia in the 1990s, for whom domestic service constituted their main occupation. But what is more, because of the predominant codes of beauty and handsomeness, many non-white women tend to be attracted to white men.

Therefore, in Argentina there is also a widespread construction of the urban *mestizo* woman as sexually unattractive but nevertheless available for white men. The photographs in *Huellas*, which at first seem powerful portrayals of femininity, can therefore be read as a white heterosexual male fantasy: the body of a white woman, and moreover, a fashion model, with the ease of access of a non-white woman. Thus, the models and the poses allow for the spectator the projection of sexual and racial fantasies about the Amerindians contained within the safeness that provide the location of <acceptable> white bodies. The calendar provides the pleasures of sexualising and exoticising non-whiteness without the consequences or conflicts attached to being attracted to the subaltern racial other, since the women portrayed respond phenotypically to what is <allowed> to be desired.

With regards to the previous reading, it is important to note that, even if the spectator is not male, white and heterosexual, the subject-position to which he or she is invited to identify is. However, there is another dimension that emerges from the calendar that addresses precisely the possibility of a critique of this racialised economy of desire.

Appropriating and playing Amerindian-ness in portraits is, of course, a long-standing practice of white people, with many manifestations, contexts and historical and cultural meanings. Margarita Alvarado shows that it was common for upper-class women in late 19th-Century Chile to be photographed <playing Mapuche>, a practice also spread to Argentinian high society. [6] In many works, such as David Roediger's study of blackface minstrelsy, racial cross-dressing by whites has been interpreted as a form of reinforcing domination and boundaries. [7]

However, for others, such as Marjorie Garber, the practice of cross-dressing in general (be it in terms of race, gender or class) has also the power to call into question established binary oppositions. Judith Butler offers a different perspective both critical of purely disavowing or celebratory conceptions of crossing. She challenges the idea that crossing is either subversive or regressive, arguing instead that it is very often the case that it works as a form of both questioning and reinforcing stereotypes. This is because cross-dressing «reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes». [8] In other words, it reiterates dominant constructions of race and gender on the bodies of the performers themselves, but because there is a clear discontinuity between racial or gender appearance and reality, it also de-naturalises them, showing their constructedness.

Based on this, the calendar can be read as a complex site of ambivalence. Of course the problematic element in this case is that the crossing is not from a subaltern position to a dominant one, like the archetype of cross-dressing, the drag, but the other way around. As Gail Ching-Liang Low states, in racial passing by whites the cross-dresser can always reveal or revert to the whiteness underneath the native clothes, that is, go back to the privileged position without any penalties.

[9] However, the calendar still has the potential to de-naturalise race since, in the photos, the incongruity between the representation of indigeneity and the white beautiful bodies of the models expose the performative dimension of racial identities. Richard Dyer argues that «whites do not represent themselves as raced, or even as white, but always as variously gendered, classed, sexualised and abled». [10]

Therefore, by performing Amerindian-ness, the models <become> white for the spectator.

If in any other shooting the models would stand for de-raced subjects, merely attractive women, the performances in *Huellas* paradoxically put forward the bodies' whiteness. The obvious distance between the represented racial identity and that of the model makes her whiteness visible, implying for the spectator the acknowledgment of the racialised nature of the economy of desire that necessarily excludes the Amerindians even when they are being personified. Therefore, if the calendar reinforces the dominant racialised codes of beauty and femininity, at the same time it contains an excess of meaning that interpellates the spectator. In other words, the viewer is confronted with an absence, the indigenous body, which cannot be ignored, and this suggests a possible site for questioning whiteness, even if it is at the same time white as norm is reiterated.

For Sarah Ahmed, fantasies of becoming the racial other such as those inscribed in cross-dressing can also be linked to a desire for mastery through knowledge: «the other is not simply the object of scrutiny, but the site of ambivalence, of a desire which repels, of a desire which moves beyond the opposition positive/negative. That desire is closely linked to knowledge; the desire to know the other [...] to take the place of the other». [11]

This aspiration of knowledge is made explicit by the Herstein studio in its strategy to present the calendar not only as an art object but also as an anthropological document. In a text that accompanies the photographs, along brief descriptions of every ethnic group there are some pages on the calendar's making-of that emphasise the rigorous research involved in its preparation.

«In order to faithfully recreate aboriginal clothes, Gaby carried out an anthropological research that took a year and included contributions from aboriginal people, anthropologists and historians. As part of this research, she went to indigenous reservations and ethnographic and archaeological museums, and she collected 19th-Century photographs. The calendar's photographs, and the reconstruction of indigenous clothes done especially for it, do not have any precedents and has become reference material in educational contexts». [12]

The inclusion of a text by well-known ethno-historian Carlos Martínez Sarasola also provides legitimacy to the calendar's alleged objectivity. Thus, *Huellas* assumes a multiple status: art object, fashion product and anthropological document. «Gaby Herstein decides [...] to follow the Traces of the Argentinian past». [13] In the making-of video Herstein states: «To go towards the future you need to know your past, don't you? I think it's... very difficult to move forwards without knowing who you're». [14] Furthermore, Julieta Garavaglia, the calendar's art director, adds: «One has to become aware... of where we're from». [15]

Although white middle- and upper-class Argentinians have traditionally traced their lineage back to Europe, *Huellas* proposes instead to go back to the native cultures that originally inhabited the territory as a possible foundation of Argentinian-ness that is supposedly more <authentic>. Discourses of the Patagonian Amerindian as an ancestor of the white lettered man were common tropes in the discourse of 19th-Century naturalists. For example, Eva-Lynn Alicia Jagoe points that «[Charles] Darwin perceives Patagonia and its inhabitants as somehow occupying a different geographical and temporal sphere from his own». [16]

Argentinian naturalists and explorers Francisco Moreno, Estanislao Zeballos or Ramón Lista appropriated this notion as they established the foundations of natural science and ethnology in Argentina, in synchronicity with the emergence of the modern nation-state in the last decades of the 19th Century. They proposed a connection between Amerindians and Argentinians based on the fact that they both inhabited the same land. This was instrumental in justifying the state's advance over Patagonia, under the effective control of indigenous groups until the military expedition known as the <Conquest of the Desert>, led by Julio A. Roca in 1879. As Jens Andermann correctly points out, because the active presence of indigenous groups implied that the so-called desert was not exactly empty, it was necessary to produce a representation of Amerindians as living fossils, relics of the past soon to disappear under the inexorable force of modernity. [17] Since the disappearance of Amerindians was <inevitable>, it was necessary to use the capabilities of the photographic camera to register these cultures before their imminent extinction.

Thus, collections of indigenous people were created in order to produce a scientific visual record of these subjects, such as is the case of the photographs held at the archive of National Museum of La Plata. [18] *Huellas* does not only appropriate this discourse that claims a lineage of continuity between Argentinians and Amerindians (as human fossils from a different historical time); what is more, it reproduces the visibility associated to it through the use of sepia tones that recreate the tonality of the anthropometric-portrait collections. But at the same time, in their artistry, they resemble even more the studio portrait of Pincén, taken by Antonio Pozzo in 1878.

The recently captured *cacique* also performed a masquerade of Amerindian-ness, since he was forced to handle a spear, strip from the waist up and dress with specific attire designed by Pozzo, in order to personify for the camera the image of the barbaric Amerindian that was popular at the time [fig. 4]. The fact that Pincén's Amerindian-ness was not <Indian> enough in the perception of the white culture can be connected with *Huellas* in the fact that, through the reproduction of colonial stereotypes of racial otherness, unintentionally ends up showing the performative dimension and artificiality of racial identities.



Abb: 4 >

However, if the 19th-Century discourse and images of Amerindians as disappearing predecessors were instrumental in the constitution of the founding narrative of Argentina as a white country without Amerindians, its meaning in the months before the country's financial collapse in 2001 (the worst economic crisis in its history), is actually related more to the limitations of those very narratives to deal with the demands for identitarian markers in a context of national emergency that also affected historical notions of nationhood (especially the idea of Argentina as the most developed country in Latin America).

Of course there is also the influence of a particular end-of-the-millennium sensitivity that puts Amerindians as signifiers of authenticity and origin. But despite the influence of these global trends, *Huellas's* discourse is quite local in its attempt, whereas naïve or cynical, to positivise the instability of ideas of nation-ness during the economic crisis by means of these fantasies of racial crossing. Amerindian-ness, in the post-modern primitivist version of *Huellas*, is invested with the attributes of the essential, the time-less and the unchanging, which contrasts to the dominant forms of Argentinian identity made fragile, contingent and unstable by the crisis. In the calendar's text, for example, it reads «We have to find them to find ourselves / And start all over again». [19]

However, if the Amerindians are positioned as a signifier through which history and nation-ness can be ideally reconstructed on the basis of originality and reality, at the same time, because this indigeneity is so skilfully contrived in the photographs, there is distance between the latter and the indigenous people who are precisely excluded from the representation. This is why the declared aim of the Herbstein studio is to recreate these cultures in a primitive stage: there is a clear tension between representation and social encounter inscribed in these images, that is, between the idealised Amerindian and the real Amerindian.

Thus, *Huellas* shows that the only way in which the indigenous cultures made invisible by the dominant culture can be signified by the latter is through the re-enactment of images and a visual format that refer to a specific moment in the past before Argentina became white and racial homogeneous. Nonetheless, the hyperbolised use of masquerade, performance and staging end up producing a camp effect that destabilises that very aura of authenticity with which the Amerindians are invested with by the authors. By means of sartorial signifiers and artifice, the camp photographs in *Huellas* point out that race is constructed, a fantasy that can be dress in and staged. But at the same time, it also reinforces the disparities between racial identities since in this case it is the white who is entitled to cross-dressing without consequences. This goes back to the previous statement about the calendar as a site of contradictions that both de-naturalises and reinforces indigenous stereotypes and the position of whiteness in Argentinian politics of race.

Fussnoten

Seite 125 / [1]

Arnd Schneider, *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, New York 2006, pp. 77-98.

Seite 127 / [2]

Oscar Chamosa, *Indigenous or Criollo: The Myth of White Argentina in Tucumán's Calchaquí Valley*, in: *Hispanic American Historical Review* 88/1, 2008, pp. 71-106, esp. p. 77.

Seite 127 / [3]

Hernán Otero, *Estadística y Nación. Una historia conceptual del pensamiento censal de la Argentina moderna (1869-1914)*, Buenos Aires 2007, p. 352.

Seite 128 / [4]

This representation politics of race has also been successful abroad. Illustrative of this is the fact that despite having a larger indigenous population than Brazil's in proportional and absolute terms, Argentina nevertheless captures an opposite image: Argentina is portrayed as a semi-European territory with hardly any indigenous presence while Brazil is a land full of Indians. See Gastón Gordillo and Silvia Hirsch, *Indigenous Struggles and Contested Identities in Argentina: Histories of Invisibilization and Reemergence*, in: *Journal of Latin American Anthropology* 8/3, 2003, pp. 4-30, esp. p. 6.

Seite 129 / [5]

Andrew Canessa, *Sex and the Citizen: Barbies and Beauty Queens in the Age of Evo Morales*, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 17/1, 2008, pp. 41-64, esp. 43-4.

Seite 130 / [6]

Margarita Alvarado, *Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas. Recursos y procedimientos en la construcción y el montaje de un imaginario*, in: *Revista Chilena de Antropología Visual* 1, 2001, pp. 15-27, esp. pp. 23-4.

Seite 130 / [7]

David R. Roediger, *The Wages of Whiteness. Race and the Making of the American Working Class*, London 2007, pp. 115-32

Seite 130 / [8]

Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York Routledge, 1993, p. 86.

Gail Ching-Liang Low, *White Skins/Black Masks. The Pleasures and Politics of Imperialism*, in: *New Formations* 9, 1989, pp. 83-103, esp. p. 93.

Richard Dyer, *White*, London 1997, p. 3.

Sarah Ahmed, *Phantasies of Becoming, the Other*, in: *European Journal of Cultural Studies* 2/1, 1999, pp. 47-63, esp. p. 57.

«Para poder recrear fielmente la vestimenta aborigen Gaby realiza un trabajo de investigación antropológica que llevó 1 año y que contó con la colaboración de aborígenes, antropólogos e historiadores. Investigación que la lleva a recorrer reservas indígenas, museos etnográficos y arqueológicos, y recolección de fotografías originales de época. Este grupo de fotografías junto a la reconstrucción del vestuario realizada especialmente para este trabajo, no tiene precedentes y se ha convertido en material de consulta educacional». This and all following quotes in Spanish are my own original translations. Quoted in Laura Mombello, *Arqueología de la imagen de «los aborígenes de la Argentina»*. Una aproximación, go to <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/MombelloLaura.pdf> [5/30/2012].

«Gaby Herbstein decide [...] seguir las Huellas del pasado Argentino». Gaby Herbstein, *Huellas*, Buenos Aires 2000, p. 4.

«Para ir hacia el futuro tenés que conocer tu pasado, ¿no? Creo que es un... creo que es difícil avanzar sin saber quién sos». *Making-off Calendario 2000 – Huellas*, go to: <http://vimeo.com/14425863> [5/30/2012].

«Que uno empiece a tomar conciencia un poco de... de dónde venimos». *Making-off Calendario 2000 – Huellas* (as note 13).

Eva-Lynn Alicia Jagoe, *Patagonian Peripheries*, in: *Studies in Travel Writing* 7/1, 2003, pp. 29-45, esp. p. 31.

Jens Andermann, Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino, Rosario 2000, p. 125.

Martha Garrido, Tatiana Kelly and Alejandro Martínez, Las colecciones fotográficas del Acervo Histórico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata, in: Entrepasados 16/31, 2007, pp. 163-76.

«Tenemos que encontrarlos a ellos para encontrarnos a nosotros / y comenzar de nuevo». Herbststein, Huellas (as note 9), p. 4.

Abbildungen

Seite 126 / Abb. 1

Gaby Herbststein, Noviembre (abipón), 2000.

Seite 126 / Abb. 2

Gaby Herbststein, Julio (yámana), 2000.

Seite 127 / Abb. 3

Gaby Herbststein, Enero (toba), 2000.

Seite 133 / Abb. 4

Antonio Pozzo, Cacique Pincén, 1878.

Volumen: Bände - Räume. Das Buch als Ausstellung

ANNA-SOPHIE SPRINGER



Abb: 5 >

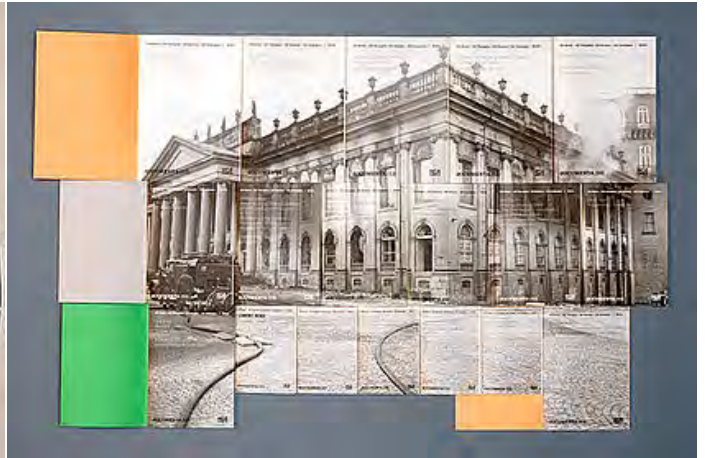


Abb: 7 >

«Anstatt für drei Wochen, lief die Ausstellung für 175 Seiten.»
Alexander Alberro über Seth Siegelaubs *The Xerox Book* (1968)

«So unsere Fiktion in das Museum eingelassen wird, darf die Kunst in die Fiktion eintreten; eingeladen in Räume, geblasen in eine imaginäre Leere, schließt sich in unmöglicher Folge eine Galerie an die nächste...»
Mark von Schlegell, *New Dystopia* (2011)

Für die Feier der Veröffentlichung seines 100. Buches wählte der Berliner Theorieverlag Merve 1981 Harald Szeemanns *Museum der Obsessionen*. Am Ende des Buches reflektieren die Verleger Heidi Paris und Peter Gente in der «Editorischen Notiz» darüber, wie sie das Buch aus einer losen Textsammlung zusammengestellt haben, die Szeemann ihnen im Vorjahr in der Schweiz überlassen hatte: «Nummer 100 ist so gesehen nur der Punkt, an dem sichtbar werden könnte, daß die Obsession des Büchermachens und die Obsession des Ausstellungsmachens ein Werden ist. [...] Zuweilen finden wir uns durch Szeemann ausgestellt, zuweilen stellen wir Szeemann im Rahmen unserer Buchserie aus.» [1] Für den Kurator Szeemann war das «Museum der Obsessionen» bekanntlich ein zentrales Konzept in seinem Ansatz als Ausstellungsmacher. Für den folgenden Text jedoch ist es vor allem in seiner Funktion als Buchtitel von besonderem Interesse, denn die Benennung des Buches als ein «Museum», unterstreicht die Möglichkeit, dass das Medium «Buch» selbst zu einem Ausstellungsraum werden kann.

Diese Idee der Wandlungsfähigkeit bestätigt Lionel Bovier, Gründer und Direktor des Verlages JRP/Ringier, in einem kurzen Text zur unabhängigen Verlagsarbeit von 2004: «Ein Buch zu editieren kann dem Kuratieren einer Ausstellung sehr ähnlich sein. Als unabhängiger Kurator habe ich die Ausstellung immer als ein Medium verstanden und so gesehen kann sie sehr unterschiedliche Formen annehmen – sogar die eines Buches.» [2]

Mit dieser Beschreibung bezeugt Bovier einen erkennbaren Trend zeitgenössischer Kunstpublikationen: Parallel dazu, wie «Kuratieren» immer weiter über die traditionellen museologischen Verantwortlichkeiten hinausgedrungen ist und damit einst klar definierte Rollen verkompliziert hat, hat sich auch das Buch seit den 1960er Jahren immer mehr Territorium als Ausstellungsraum erobert. Gleichzeitig verändern die elektronischen Medien das Publikationswesen, begründen neue Fragen bezüglich Veröffentlichung, Distribution und ganz grundsätzlich der Notwendigkeit des Buchdrucks selbst. Eine Betrachtung des Buches als kuratorischer Raum vermittelt somit einerseits einen Eindruck davon, wie die Praxis des Kuratorischen in einem grösseren Tätigkeitsfeld beständig neue Formen annimmt. Andererseits aber zeigt sie, dass das kritische Potential des althergebrachten Mediums gedruckter Publikationen auch heute noch lange nicht ausgeschöpft ist. [3]

Indem sich Publikationsprojekte aus dem Kunstkontext den Buch-Raum über Perspektiven aneignen, die klassisch in den Bereich des Museums oder der Galerie gehören, vermitteln sie ein Begehren, das Massenmedium «Buch» konzeptuell strategisch und sich seiner selbst bewusst zu nutzen und zu aktivieren. Doch was bedeutet es jenseits blosser Rhetorik, das Buch explizit als einen Raum zu produzieren, in dem künstlerische, editorische und kuratorische Praktiken ineinander übergehen? Im Unterschied zum Beispiel zu jedem anderen Buch, das ebenfalls Bilder, bestimmte Forschungsinhalte oder Wissen zu einem Thema enthält? Was wären einige hilfreiche Denkmöglichkeiten dafür, das Buch als einen diskursiven und strategischen Ort abzugrenzen, der mehr ist als nur ein «zufälliger Behälter» [4] von Informationen?

Die Tatsache, dass das Spektrum der Kunstpublikationen so breit und vielseitig ist, beweist, dass es unzählige Möglichkeiten von Stilen und Intentionen gibt, Bücher zu machen. Doch gibt es darunter eine Kategorie von Büchern, die sich auf selbstbewusste Weise mit ihrer eigenen Beziehung zur Ausstellung auseinandersetzt, über reine Dokumentation hinausgeht und stattdessen in angrenzende oder erweiterte kuratorische Räume führt – und in manchen Fällen das Buch dann sprichwörtlich zum «primären» [5] Ausstellungsraum erhebt.

Wenn man in Bezug auf Bücher von «Orten» und «Räumen» sprechen möchte, heisst das zunächst einmal, die Architektur einer Publikation zu durchdenken. Zum Beispiel, indem man die Seiten eines Buches als Äquivalent zu den Wänden einer Galerie versteht oder das Buch primär als eine Art «Raum», durch den man sich verschiedenartig bewegen kann und der alle möglichen Arten von Bezügen herstellt, aber auch, indem man den Objektcharakter einer Publikation berücksichtigt. [6] Daher konzentriert sich die vorliegende Diskussion auf Publikationen, die es ermöglichen, das Buch auf konzeptuell einzigartige Weise als eine Quasi-Galerie zu lesen: ein dreidimensionales Gebilde für raum-zeitliche Erfahrungen oder «Begegnungen mit dem physischen Raum in Echtzeit.» [7]

Zeitgenössische Experimente reflektieren oft – bewusst oder unbewusst – die frühesten Formen eines Genres oder Mediums. In der Genealogie des Buches ist die mittelalterliche Tradition der «Glosse» die wohl erste selbstreflexive und letztendlich verräumlichte Praxis in der frühen Buch- und Editions Kunst. Der Pate des modernen Künstlerbuches jedoch ist der französische Symbolist und Lyriker Stéphane Mallarmé (1842–1898), der im 19. Jahrhundert bekanntermassen damit begann, Text selbst zum Bild zu machen und die Seite nicht als neutrale Oberfläche aufzufassen, sondern sprichwörtlich als «geistiges Instrument». [8]



Abb: 1 >

Mit seinen multiplen, nichtlinearen Leseansätzen inspirierte Mallarmé die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts dazu, die Buchseite als einen Ort für die Kunst zu nutzen. Besonders sein utopistisches, spekulatives und nie fertiggestelltes Riesenprojekt *Le Livre* macht ihn zu einem wichtigen Vorläufer für alle, die das Buch als Architektur untersuchen. Mehr als dreissig Jahre lang arbeitete Mallarmé an der Konzeption eines «totalen Buches» (einschliesslich der räumlichen Dimensionen), das offenlegen sollte, wie alles in der Welt miteinander zusammenhängt – eine Idee, die heute in umstrittenen Digitalisierungsprojekten wie Google Books und Google Library widerhallt. [9]

Rund 80 Jahre später führte der Dichter, Künstler und Archivar von Künstlerbüchern Ulises Carrión die Ansichten Mallarmés bezüglich der Materialität der Seite in seinem Manifest «The New Art of Making Books» (1975) weiter. Mit anerkennender Zustimmung in Richtung der Konkreten Poesie unterschied Carrión – dem man übrigens die Prägung des Begriffes «Buchwerk» (*bookwork*) zuschreibt – deutlich zwischen dem «alten Buch», in dem alle Seiten gleichwertig sind, und dem «neuen Buch», das er nicht nur als eine «Sequenz der Räume und Momente» verstand, sondern auch als ein «Volumen im Raum». Wie bereits für Mallarmé lag auch für Carrión die Kraft des Buches – das er in seiner sequentiellen Temporalität mit dem Video, dem Film und dem Rhythmus allgemein verglich – in seiner Fähigkeit, «spezifische Lesebedingungen zu schaffen», womit er ein besonderes Augenmerk auf die Performativität subjektiver Erfahrungen wie das Berühren eines Buches oder das Umblättern seiner Seiten legte. [10]

Auch wenn Buch und Ausstellung nach wie vor in einem unterschiedlichen Verhältnis zu Begriffen wie öffentlich und privat oder Originalität und Distribution stehen, entwickelte Carrión in seinen Texten wichtige intellektuelle Denkinstrumente, um die beiden Medien miteinander zu verbinden. Das von Carrión beschriebene «neue Buch» wird zu einem Ort, der aktiv gestaltet werden muss, damit sich eine Idee nicht nur auf inhaltlicher sondern auch formaler Ebene übermitteln lässt. Versteht man eine Ausstellung als die Organisation von Information in Raum und Zeit, mit ihrer physischen Wirkung als einer ihrer ästhetischen und kommunikativen Strategien, entsprechen dem die «neuen Bücher» sehr viel eher als die «alten Bücher». [11]

Das erwähnte «Umblättern» verweist hierbei allerdings auf die Tatsache, dass Carrión selbst das Buch – und zwar alt wie neu – hauptsächlich mit dem modernen westlichen Standard des Kodex verband: einem gebundenen Buch, das im Gegensatz zur fortlaufenden Schriftrolle einen Vorder- und Rückumschlag besitzt.

Im Bereich der Kunstpublikationen gibt es jedoch eine reiche Tradition, solcherlei Beschränkungen wiederum aufzulösen und die Frage, «Was ein Buch ist» [12] unter Verwendung interessanter Strategien der konzeptuellen Verschränkung von Buch und Ausstellung noch zusätzlich zu verkomplizieren. Eine dieser Strategien, Kodex-gebundene Linearität zu untergraben, beginnt mit der Untersuchung des Buches als dreidimensionaler «Schachtel» oder «Behälter», deren Inhalt man aufs Endlose neu arrangieren kann. Dieter Roths Serie ungebundener, in einer Mappe zusammengehaltener Künstlerbücher mit dem simplen Titel *Containers* (1971–73) ist genau das: So wie das gesamte Objekt als eine Idee ausgestellt werden kann, enthält es mit jeder der aufbewahrten Seiten weitere individuelle Kunstwerke und Ideen – ein Spiel also mit verschiedenen Displayebenen.

Ein anderes Projekt, welches das Konzept einer Publikation bereits ein paar Jahre früher noch weiter in Richtung Ausstellung zu verschieben begonnen hatte, ist *Aspen* (1965–1971): eine Zeitschrift in einer Schachtel, die die sinnlichen Möglichkeiten des Printmediums herausforderte, indem sie es unmittelbar in die audiovisuelle Welt des Multimediaspektakels katapultierte. «Die [Zeitschrift] wird nicht einfach gelesen: Man hört sie, fühlt sie, schnuppert sie, schmeckt sie, faltet sie, trägt sie, schüttelt sie, ja projiziert sie an die Wohnzimmerwand», beschrieb es Gründerin und Herausgeberin Phyllis Johnson. [13] 1967 agierte Brian O'Doherty, der wegweisende Kritiker des White Cube und ein grosser Bewunderer Marcel Duchamps, als Gast-Herausgeber der Ausgabe 5+6.



Abb: 2 >

Als ein Zitat genau des sprichwörtlichen *White Cube* der Galerie entwarf O'Doherty das freistehende Pappgehäuse als ein weisses Quadrat. Neben einer Widmung der Ausgabe 5+6 an Mallarmés *Le Livre* veröffentlichte er darin ausserdem bahnbrechende Arbeiten wie die erste englische Übersetzung von Roland Barthes *La mort de l'auteur* (und damit der Geburt des Lesers) oder die erste Ausgabe von Dan Grahams ultra-selbstreferentiellem und ortsbezogenem Textkunstwerk *Schema* (damals noch unter dem Titel *Poem, March* 1966). Mit der Beifügung von Filmen und Klangerbeiten, Notensätzen und Anleitungen für Performances entfaltet die geöffnete Box von *Aspen* 5+6 einen physischen und konzeptuell komplex arrangierten, rhizomatischen Raum, der seinen Herausgeber in eine neue Spezies von Kurator verwandelte: nämlich einen, der losgelöst von der Institution des Museums operiert.

Eine Zeitschrift, die Multiples von Künstlern (z.B. Schallplatten und Poster) enthält, grenzt selbst an ein Multiple, indem sie einen Quasi-Raum zwischen Galeriekunst und massenproduziertem Buchobjekt eröffnet. Per Post an ihre Leser verschickt, wurde die Zeitschrift (und hier steht sie exemplarisch für viele andere Zeitschriften- und Buchprojekte dieser Periode) ausserdem zu einem alternativen Ausstellungsraum für die beteiligten Künstler, denn sie bot ihnen nicht zuletzt eine Möglichkeit, die Institution zu umgehen und eine direktere Beziehung mit ihrem Publikum herzustellen. [14] Was damals eine wahre Explosion unabhängiger Kunstpublikationen auslöste, war – mit den Worten der Kuratorin und Kunstkritikerin Lucy Lippard gesprochen – tatsächlich genau jener politische Traum, der «klastrophobischen Atmosphäre des Kunstmarktes» [15] zu entkommen und stattdessen in die Sphäre der Popkultur zu gelangen, wo niedrige Preise eine Demokratisierung und Annäherung der Kunst an das Leben versprochen.

In den späten 1960er und 70er Jahren entstanden aber auch Ausstellungskataloge, die die Definition des finiten Kodex herausforderten. Nicht zuletzt als ein Mittel, um den Katalog formal in die konzeptuelle Sphäre ihrer Ausstellungen hinübergleiten zu lassen, wählten Lucy Lippard einen solchen Weg mit den Karteikartenskatalogen für ihre sogenannten «Number Exhibitions» (1969–74) und Harald Szeemann mit seinem Aktenordner für die *documenta 5* (1972). Sowohl Lippard als auch Szeemann waren in ihrer kuratorischen Arbeit insbesondere von der Idee des «Chaos» beeinflusst und die editorische Entscheidung für ein nichtlineares und selbstgesteuertes Lesen – einschliesslich der Möglichkeit, dabei Informationen auszusortieren bzw. hinzuzufügen – realisiert so bestimmte Impulse der Ausstellungen auch noch lange nachdem diese selbst schon der Vergangenheit angehören.

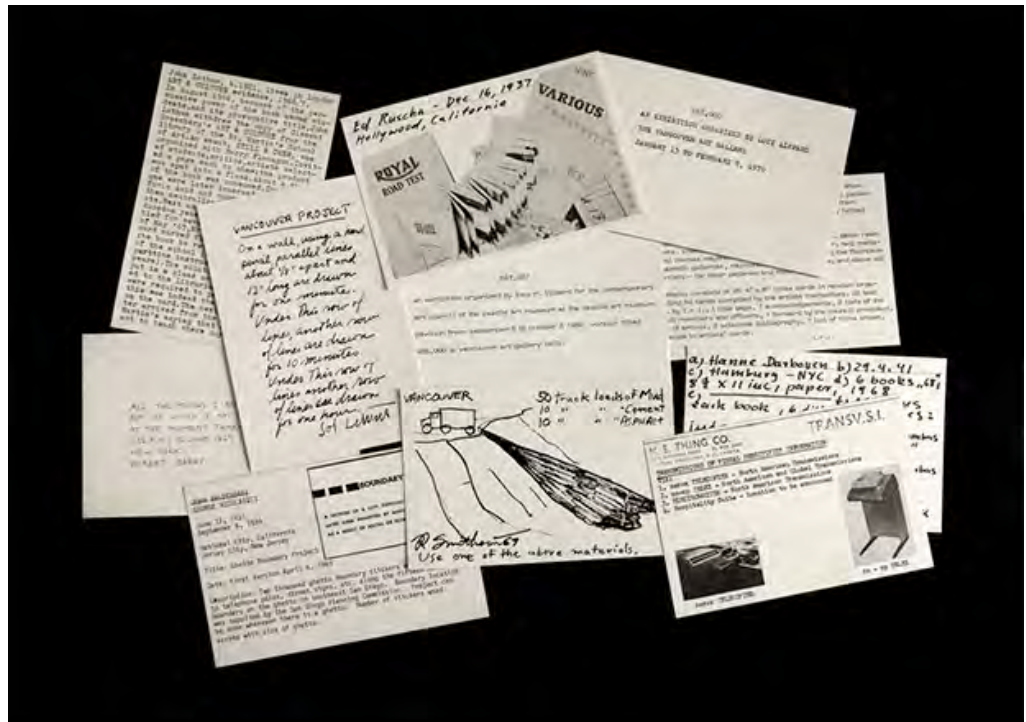


Abb: 3 >

Eine noch viel radikalere Geste Lippards ist allerdings die rückwirkende Anthologie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) – ein Buch, das Lippard im Nachhinein selbst als «die wahrscheinlich beste Ausstellung, die ich jemals kuratiert habe» bezeichnet, «eine Ausstellung, die andere Ausstellungen enthält. [...] Kunstwerke und Projekte und Panels und Publikationen und alles mögliche andere, dass ich gut fand.» [16] Mit *Six Years* definierte sie nicht nur eine Epoche der Kunst, sondern sie erfand gleichzeitig eine neue Form des Kunstgeschichtsbuchs: einen Katalog zu einer Ausstellung, die es niemals gegeben hat, der aber selbst den Platz der Ausstellung einnimmt.

Die Frage, wie man die Ausstellung im wahrsten Sinne von Anfang an durch das Buch verdrängt, war in den späten 1960er Jahren Ausgangspunkt der Experimente des freien Kurators und Kunsthändlers Seth Siegelaub. Ähnlich wie Lippard (mit der er eng zusammenarbeitete) bemerkte Siegelaub, dass die Kunst, die ihn interessierte «nicht gehängt werden brauchte. [...] traditionelle Ausstellungsmittel nicht [länger] erforderte.» [17] In Zusammenarbeit mit Künstlern wie Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Iain Baxter, Robert Berry und Joseph Kosuth drehte Siegelaub die Reihenfolge, in der gewöhnlich gearbeitet wurde, um, indem er sich auf billige, massenproduzierte Publikationen als den «primären» [18] Präsentationsraum für Ausstellungen fokussierte.

Neben Lawrence Weiners Buch und Quasi-Einzelausstellung *Statements* (1968) existieren mit *The Xerox Book* (1968) und *One Month* (1969) beispielsweise zwei kuratierte Gruppenausstellungen, die sich damals der Notwendigkeit der Galerieausstellung komplett entledigten. Mit Themen wie Differenz und Wiederholung, aber auch Display, Reklame und Eigentum, waren diese Publikationen wichtige Meilensteile der Entstehung neuer Kunstformen vereint mit revolutionären Ausstellungsformaten.

Tatsächlich wurden alle möglichen Rahmenbedingungen ausgetestet. Ein Ausstellungsprojekt, das sich mit dem Begriff der Zeit befasste und gleichzeitig jedoch niemals im Raum einer Galerie realisiert werden sollte, war die von Siegelau kuratierte Kalenderpublikation *One Month*, für die er einzelnen Künstlern jeweils eine Kalenderseite und damit einen ganz bestimmten Monatstag als Gestaltungsraum zuwies. Damit spielt *One Month* raffiniert mit der üblichen Dauer einer Ausstellung in einer Galerie – hier virtuell den 31 Tagen des Monats März 1969 – aber der architektonische Raum wurde gänzlich auf den Raum der Papierseiten verlagert, jeweils für eine Tageslänge für sich allein stehend sichtbar.

Auch wenn der massenproduzierte virtuelle Raum seit Gutenberg eine der vielen Errungenschaften des Buches darstellt, ist es wichtig, darüber nicht seine realen, materiellen Eigenschaften – wie relativ billig, beweglich und tragbar – zu vergessen. [19] Das Buch ist ein echter Raum und manche Buchwerke spielen mit dieser Wirklichkeit, indem sie architektonische Räumlichkeit und Objekthaftigkeit in andere Wahrnehmungsebenen übersetzen, um sie auf und zwischen die Seiten eines Buches «einzufalten». Ohne Verankerung mit einer physischen Ausstellung in einer Galerie reichen solche Arbeiten von Leporellos wie Ed Ruschas eindrucksvollem *Every Building On The Sunset Strip* (1966) über rein textbasierte, konzeptuelle Editionen wie die bereits erwähnten *Statements* von Lawrence Weiner bis hin zu den kinematischen *flip books* wie *Cover to Cover* von Michael Snow (1975).

Während Weiner seine Texte bekanntermassen als «Skulpturen» bezeichnet, versteht Ruscha seine gedruckten Fotografien als «Readymades». Tatsächlich ist das Verhältnis von Fläche und Tiefe ein zentrales Thema für das mehr als 7,6 Meter lange, gespiegelte Panorama des *Sunset Strip*, über das Ruscha einmal Folgendes sagte: «Irgendwie ist das eine Westernstadt. Die Fassadenfläche einer Westernstadt ist auch einfach aus Papier und alles dahinter einfach nichts.» [20]

Als eine zeitgenössische Iteration ist zum Beispiel Olafur Eliassons *Your House* (2006) zu erwähnen. Hier hat der Künstler das dreidimensionale Volumen des Buches als einen kompakten Raum verwendet, um daraus die massstabsgetreue Negativform seines eigenen Wohnhauses herauszuarbeiten. Mit dem Umblättern der einzelnen Seiten bewegt man sich durch Eliassons Heim und legt die Räume in dessen Inneren – Schicht für Schicht – fein nacheinander frei: der architektonische Raum wird zum Papiermodell im Buchkörper, dem Volumen.

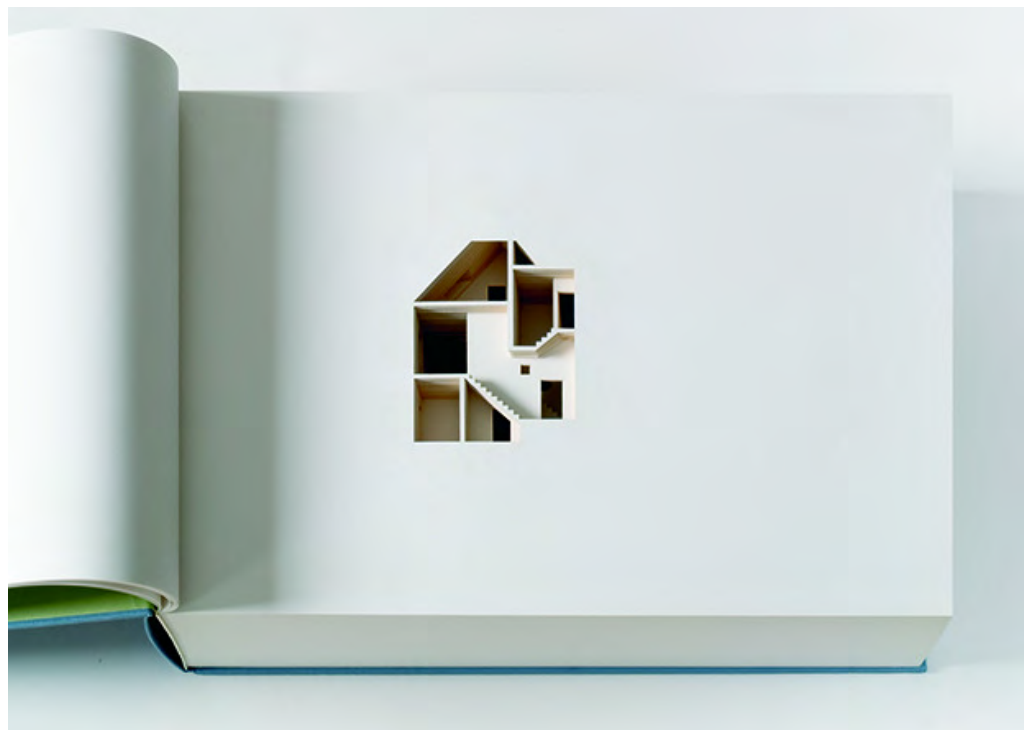


Abb: 4 >

Eine weitere substanzielle und radikale Auseinandersetzung mit dem Buch-Raum aus den späten 1960er Jahren – das zwar nicht unmittelbar der Kunst entstammt – ist natürlich Marshall McLuhans *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* (1967): ein Theoriebuch über die Wirkung der Kommunikationsmedien. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Grafikdesigner Quentin Fiore möchte *The Medium is the Massage* seine theoretischen Inhalte performativ zur Geltung bringen, indem es genau die Wahrnehmungsweisen experimentell herzustellen versucht, mit denen es sich auch analytisch befasst. Texte und Illustrationen werden hier so eingesetzt, dass sie sich durch Gegenüberstellungen und Kollagen gegenseitig reflektieren.

Um einige der spiegelverkehrt abgedruckten Doppelseiten überhaupt komfortabel lesen zu können, muss man sogar einen echten Spiegel zur Hand nehmen – ganz eindeutig eine Strategie, mit der McLuhan seine Vorstellung vom Buch als «Erweiterung des Auges» [21] untermauert.

Förmlich um seine Botschaft (*message*) noch tiefer in sein Publikum «einzumassieren», beteiligte sich McLuhan im Jahr der Erstveröffentlichung des Buches an drei weiteren multimedialen Erweiterungen mit jeweils demselben Titel und Konzept: einer Fernsehsendung für NBC, einer Schallplatte und (wiederum mit Fiore) an der vierten Ausgabe von *Aspen*. Diese multimediale Beschäftigung erlaubte McLuhan, das Buch als eines von mehreren spezifischen Medien erscheinen zu lassen – ein jedes dabei mit seinem ganz eigenen «Bestand von Auswirkungen», jeweils erzielt durch Aktionen wie das Umblättern, den audiovisuellen Schnitt oder das Cut-Up in Kunst und Musik. In Bezug auf die *Aspen*-Ausgabe sagte McLuhan: «[Magazin] bedeutet Lagerraum, Versteck, normalerweise für Explosives.» [22] *Aspen* #4 enthielt zwar keine echten Sprengkörper, kam jedoch mit einem zweiseitigen, gefalteten Poster, auf dem 32 Seiten des Buches abgebildet waren, und mit einer auf der Aussenseite der Schachtel aufgedruckten Leiterplatte: einer gelungenen Bildmetapher für die in McLuhans Medienkritik so zentralen Ideen der Konnektivität. [23]



Abb: 5 >

Konnektivität und Juxtaposition sind auch zentrale Strategien in Lucy Lippards editorischer Arbeit: «Die Doppelseite ist der Nullpunkt des ... Buchraums. Ein Bild spricht für sich allein, ein weiteres kritisiert es. Ein Bild kann stark sein, ein weiteres es entwaffnen, es anschüren, seine Bedeutung komplett verändern, eine neue Sequenz beginnen, mehr sagen. Und in einem Buch laufen die Sequenzen fort ... und bieten unendliche Möglichkeiten dafür, etwas Komplexes und Provokatives zu sagen.» [24] Wenn man Kuratieren eher offen als eine kreative und kritische Handlungsmacht für die Produktion von Wissen mit einem performativen Element versteht, lässt sich Lippards Definition leicht auch auf das Kuratorische ausweiten. Indem man somit das Editorische und das Kuratorische nebeneinander denkt, öffnet sich eine neue produktive Lesart der Doppelseite als Metapher für das Diptychon von Buch und Ausstellung als zwei Komponenten einer konzeptuellen Einheit.

Vor etwa zwei Jahren schuf der Science-Fiction-Schriftsteller und Kunstkritiker Mark von Schlegell mit *Dystopia / New Dystopia* mittels der Fiktion ein exzentrisches Hybrid zwischen Buch und Ausstellung. Als Co-Kurator der Ausstellung schrieb von Schlegell zunächst 2011 die Gruppenausstellung *Dystopia* im Musée d'art contemporain in Bordeaux und publizierte anschliessend einen «Roman-als-Ausstellung»: das Buch *New Dystopia*. [25] Der Geschichte von Schlegells, der sich selbst als Anhänger von «abgedrehter Theorie» bezeichnet, mag etwas schwer zu folgen sein. Mit seinem Ziel «das Genus *Katalog* zu feiern und zu verschlingen» [26] stellt das Buch allerdings eines der spannendsten Experimente in Bezug auf die Herstellung eines Raums gewissermassen im Dazwischen von Buch und Ausstellung dar.

Die zentrale Methode lässt sich hierbei als eine deterritorialisierende Spirale beschreiben: literarische Fiktion darf ins Museum, indem ein Schriftsteller als Kurator geladen wird, der seine Erfahrungen dann wiederum in das fiktionale Werk einfliessen lässt. Für von Schlegell wird das Buch zu einer «Zeitmaschine» oder zu einem «Wurmloch», wie er es mit typischen Science-Fiction Begriffen beschreibt. [27] Im Zusammenspiel mit den farbigen Reproduktionen von 46 Kunstwerken führt der Text (die Kapitel des Buches hier so eingeteilt, als wären sie verschiedene Räume in einem Museum) seinen Leser durch die Atmosphäre einer brüchigen Fantasie aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Mit *LOVELAND* (2011) des kanadischen Künstlers Charles Stankieveh existiert ein weiteres Projekt, das ein Diptychon zwischen Buch und Ausstellung aufspannt. Zufällig zur gleichen Zeit produziert wie von Schlegells *Dystopia / New Dystopia*, handelt die Arbeit ebenfalls von einer Science-Fiction Dystopie. In unmittelbarem Verhältnis zueinander konzipiert, teilen sich die *LOVELAND*-Videoinstallation und Publikation sehr viel mehr als nur den gleichen Titel.

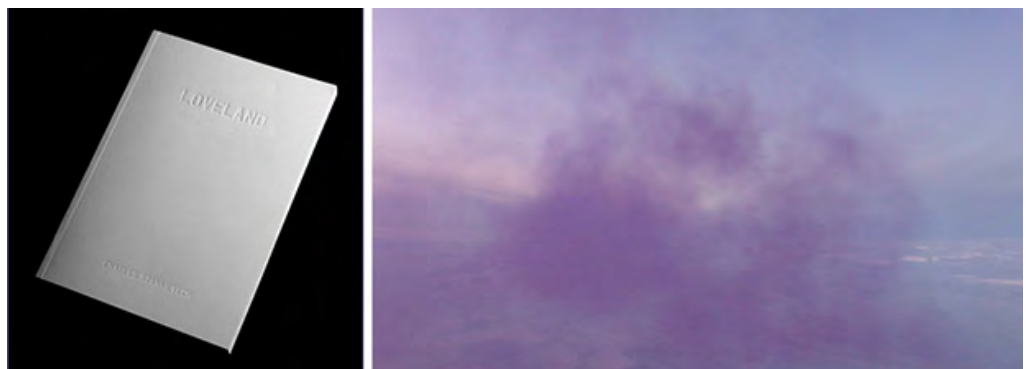


Abb: 6 >

Als ästhetisch und konzeptuell höchst präzise komponierte Werke funktionieren beide Elemente jedoch sehr unterschiedlich und das vor allem auch durchaus unabhängig voneinander: Während die Installation ein öffentliches, audiovisuelles Erlebnis generiert, das auf den ganzen Körper des Betrachters einwirkt, bietet nämlich das Buch einen eher kleinformatigen, intimen und auch intellektuelleren Zugang zu dem Gesamtwerk. Mit theoretischen und literarischen Texten sowie einer annotierten Bildreihe diverser kultureller Quellen vermittelt das Buch den kritischen Hintergrund der Installation, stellt aber trotzdem auch für sich gesehen eine Form künstlerischer und kuratorischer Wissensproduktion dar. «Das Buch bietet» so Stankieveh in einem Interview, «einen anderen Weg, in das Projekt einzusteigen, einen, der mir gleich wichtig ist. [...] So gesehen ist die Publikation nicht so sehr die Dokumentation der Installation, sondern eher ein Archiv, aus dem die Installation geboren wurde, auch wenn dieses erst nachträglich publiziert wurde. In einer ›Wurmloch-Zeitschleife‹ funktioniert das Buch also als ein *apparatus criticus* zu dem Gesamtprojekt.» [28]

Abschliessend noch ein Blick auf das jüngste Experiment, das Buch als Ausstellungsmedium zu verwenden: die ambitionierte Heftreihe *100 Notizen – 100 Gedanken* als Teil der *DOCUMENTA (13)* in Kassel. Zusammengestellt aus Beiträgen von hundert verschiedenen Autoren und Künstlern vieler Genres (Faksimiles handgeschriebener Notizen, Auszüge aus Künstlerbüchern, Essays und Abbildungen), stellte die als ein «Ort innerhalb der *DOCUMENTA (13)*» konzipierte Reihe einen beachtlichen Teil der sehr weitläufigen «Ausstellung» dar, die zudem aus Performances, Installationen, Screenings, Kunst im öffentlichen Raum, Interventionen und traditionellen Galeriepräsentationen bestand.

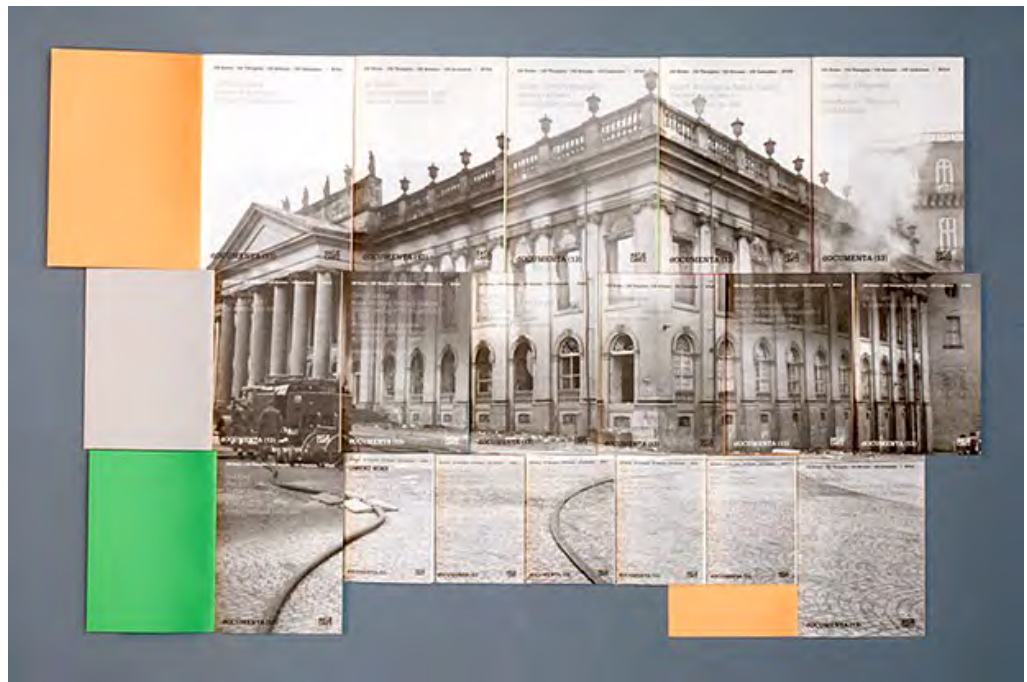


Abb: 7 >

Selbst wenn die Inszenierung der *DOCUMENTA (13)* – wie alle grossen internationalen Ausstellungsspektakel – durchaus auf Kritik traf, konnten bestimmte Werke über die Notizbücher auch ohne die überwältigenden räumlichen und zeitlichen Parameter der übrigen Kasseler Ausstellungslandschaft raffiniert in die Documenta integriert werden. Durch die dezente Wahl des Notizbuches, in dem das Denken noch eher spekulativ und vorläufig ist [29], erinnert die Reihe ausserdem an Harald Szeemanns Wahl des Aktenordners, den die Besucher tatsächlich öffnen – und dadurch in den Katalog der *documenta 5* von 1972 intervenieren – konnten. Beide Strategien stehen für den Wunsch, die Ausstellung ganz unmittelbar für verschiedene Interpretationen oder Lesarten zu öffnen.

Auch entsteht mit der Veröffentlichung des Notizbuches eines Denkers eine gewisse Spannung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen – eine Spannung, die auf der dOCUMENTA (13) durch das Programm des allabendlichen Readers' Circle noch einmal verdoppelt wurde: Der Kreis des Recherchierens-Aufschreibens-Lesens wurde hier damit geschlossen, dass der ansonsten wohl eher nicht-öffentliche, intime Akt des Lesens in diesen Veranstaltungen externalisiert wurde, indem jedes Heft der Reihe der Anlass für eine einmalige, performative Rezitation oder anderweitig konzeptuelle Reaktion war. So generierten die Notebooks neue Artikulationen, Remixe und Subversionen innerhalb der altbewährten Kunsthalle Fridericianum (im Gegensatz zum Ständehaus, wo die Keynote-Vorträge gehalten wurden). Durch diese Art der Planung konnte das Publikationsprojekt von der Objekthaftigkeit in den Bereich des Zeitlichen überwechseln, wodurch es nicht nur seine eigene Dimension der Performativität und des Displays betonte, sondern auch das Editorische, Kuratorische und Künstlerische auf elegante Weise ineinander verwob.

Während verhältnismässig neue Medien wie das Internet und elektronische Publikationsformen die Verlagswelt im Allgemeinen zu einem neuen Selbstverständnis herausfordern, steht die Kunst weiterhin in einem entspannten Verhältnis mit ihrer «Entmaterialisierung» – hier findet das Buch als bewusst gewählte Materie seine wahre, ästhetisch-konzeptuelle Berufung. Insbesondere seit in den 1960er und 1970er Jahren immer mehr buchkünstlerische Arbeiten entstanden sind, bietet das «Buch-als-Ausstellung» ein natürlich-kollaboratives Umfeld für Autoren, Künstler, Designer, Redakteure, Kuratoren und Verleger.

Es gewährt nicht nur im Sinne von Ulises Carrións konventionellem, «alten Buch» Raum für Informationen, sondern das Buch hat sich in grossen Zügen gerade auch als eine Maschine für radikale Experimente mit Produktion, Präsentation und Distribution erwiesen und für das Spielen mit Autorschaft und dem Kuratorischen viele Rollenverschiebungen und -verwebungen ermöglicht. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit haben die hier vorgestellten Volumina allerdings lediglich einen Ausschnitt des unbändigen Potentials der zwischen solchen Umschlägen liegenden Räume offenbart.

Der vorliegende Essay wurde zuerst in englischer Sprache veröffentlicht als «Volumes: The Book as Exhibition» im kanadischen C Magazine, Issue 116, 12/2012, S. 36-44.

Fussnoten

Seite 135 / [1]

Peter Gente, Heidi Paris, Editorische Notiz, in: dies. (Hg.), Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann, Berlin 1980, S. 225.

Seite 136 / [2]

Lionel Bovier, Why Publish: JRP/Ringier, in: Maria Fusco, Ian Hunt (Hg.), Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing, London 2004, S. 184. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 136 / [3]

So ist es auch umso interessanter, dass der vorliegende Essay selbst zunächst in C Magazine in Printform publiziert wurde und nun auf Deutsch in überarbeiteter Form online erscheint. Außerdem ein Hinweis auf die Neuerscheinung Robert Klanten, Matthias Hübner, Andrew Losowsky (Hg.), Fully Booked: Ink on Paper – Design and Concepts for New Publications, Berlin 2013, die mit einer «neuen Ära» der gedruckten Publikationen argumentiert.

Seite 136 / [4]

Ulises Carrión, The New Art of Making Books (1975), in: Joan Lyons (Hg.), Artists' Books: A Critical Sourcebook and Anthology, Rochester, NY 1991, S. 31. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 136 / [5]

Die Vorstellung des Katalogs als «primärer» Ausstellung wurde massgeblich von Seth Siegelaub geprägt, zitiert aus Lucy Lippard, Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkeley 1997, S. 125. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 137 / [6]

Wenn im vorliegenden Text vom Buch sowohl als «Ort» als auch als «Raum» gesprochen wird, soll damit einerseits sein Unterschied zu Galerie und Museum deutlich gemacht werden («Ort»), andererseits sein dreidimensionaler, konzeptuell-aktiver und auch verzeitlicht-beweglicher Charakter («Raum»). Zur Grundidee dieser Differenzierung s. Michel de Certeau, ««Räume» und «Orte»», in: ders., Kunst des Handelns, Berlin 1988, 217-220, insbes. S. 218, wo er schreibt: «Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. [...] die Lektüre ist ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet.»

Seite 137 / [7]

Emily King, Look, No Words!, in: Fusco, Hunt (Hg.), Put About (Anm. 2), S. 40. In eigener Übersetzung.

Der Ausdruck verweist auf den Titel eines Essays, den Mallarmé 1895 in La revue blanche veröffentlichte: Le Livre, Instrument Spirituel. Mallarmé verstand das Buch als ein kritisches und kreatives Werkzeug für einen Leser, der selbst Zusammenhänge und Verbindungen herstellen sollte. Erfahrbar wird diese Idee z.B. in seinem bekannten Langgedicht Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897), das besonders durch seine visuelle Komposition mit den Konventionen des Lesens – und damit der Art des Erlebens eines Textes – brach. S. dazu ausführlich Anna S. Arnar, The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture, Chicago 2011, insb. S. 141ff.

Ausserdem erwähnenswert ist in diesem Kontext das Buchwerk Mallarmé, Das Buch des österreichisch-kanadischen Künstlers Klaus Scherübel. Zum ersten Mal 2001 auf Deutsch vom Verlag der Buchhandlung Walther König und 2004 von Printed Matter Inc. auf Englisch produziert, ist der Buchumschlag-ohne-Inhalt mittlerweile ein in viele Sprachen übersetztes Werk. 2013 wird in São Paulo eine neue, portugiesische Version hinzugefügt.

Ulises Carrión, The New Art of Making Books, in: Lyons (Hg.), Artists' Books (Anm. 4), S. 31-43; mit seinem Vortrag Bookworks Revisited weitete Carrión 1979 seine Gedanken zu künstlerischen Buchwerken weiter aus. Beide Texte wurden in seinem Buch Second Thoughts, Amsterdam 1980, veröffentlicht.

Mit ihren Löchern, Textilien, Falzungen oder anderen sinnlichen Bestandteilen passen auch vorsprachliche Kinderbücher absolut in diese Kategorie, da sie eine Idee ja eher durch einen materiell-sinnlichen Eindruck vermitteln wollen als durch ein rein geistiges Konzept.

Formulierung als Verweis auf den ersten Zwischentitel in Ulises Carrións Text The New Art of Making Books: What A Book Is, in: Lyons (Hg.), Artists' Books (Anm. 4), S. 31.

Aspen-Gründerin Phyllis Johnson zitiert in Gwen Allen, Artist's Magazines: An Alternative Space for Art, Cambridge, Mass. 2011, S. 48. Zitat in eigener Übersetzung.

Aspen wurde auf Ubu.com digital archiviert. Der Inhalt von 5+6 kann unter folgender Url abgerufen werden:
<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>.

Lippard, Double Spread, in: Fusco, Hunt (Hg.), Put About (Anm. 2), S. 83, Zitat in eigener Übersetzung. 1969 z.B. sagte Siegelau: «Ich möchte [was Künstler tun] der Masse zugänglich machen. [Die dafür bestgeeigneten Mittel] sind Bücher und Kataloge.» (Lippard, Six Years [Anm. 5], S. xvii. Zitate in eigener Übersetzung.)

Ebd., S. 218. Im Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, NYC, endete im Februar gerade erst eine Art kuratorischer Inversion dieses «Buches-als-Ausstellung». Als Untersuchung darüber, wie sehr Six Years die neuen Kunstpraktiken seiner Periode mitbeeinflusste, versuchte die Ausstellung Materializing «Six Years»: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art (organisiert von Catherine Morris und Vincent Bonin) das in dreidimensionaler Form in der Galerie zu realisieren, was Lucy Lippard in ihrem Buch quasi «ideell» zusammengestellt hat. Der Ende 2012 bei MIT Press erschienene Katalog möchte «den Kreis von Lippards kuratorischem Experiment zur Abrundung bringen». Zitate in eigener Übersetzung.

On the Exhibition and the World at Large: Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison, in: Studio International (London) 178, no. 917, December 1969, S. 202. Eine digitalisierte Sammlung von Siegelaus Publikationen wurde durch Primary Information, NYC, zugänglich gemacht: <http://primaryinformation.org/index.php?/projects/seth-siegelau-archive>

Vgl. Fussnote 5.

In einer Email an die Autorin vom 25. September 2012 machte der Künstler Charles Stankievech folgenden interessanten Vergleich: «In den '60ern hatte das Buch als Ausstellungsraum eine interessante Parallele in der Papier-Architektur von Think-Tanks wie Archigram und deren «Plug-in»-Theorien. Diese künstlerischen Buchprojekte und die Papier-Architektur entstammen beide dem Zeitgeist der Nachkriegszeit, als der Immobilienmarkt in Amerika von Fertigarchitektur geradezu überschwemmt wurde.» Zitat in eigener Übersetzung.

Ed Ruscha in «Ruscha as Publisher» Interview von David Bourdon, in: Alexandra Schwartz (Hg.) Leave Any Information at the Signal: Writings, Interview, Bits, Pages: Ed Ruscha, Cambridge, Mass. 2002, S. 43. An dieser Stelle sei ausdrücklich meiner Professorin Beatrice v. Bismarck für den Austausch in Vorbereitung zu diesem Essay gedankt und auf ihren eigenen ausführlichen Aufsatz: Ausstellungen, Agenten und Aufmerksamkeit: In den Räumen der Bücher Ruschas im Katalog zu der

Ausstellung Reading Ed Ruscha, Kunsthaus Bregenz, 2012, hingewiesen:
in Yilmaz Dziewior, Reading Ed Ruscha, Köln 2012, S. 54-65.

Seite 144 / [21]

Marshall McLuhan, Quentin Fiore, The Medium is the Message: An
Inventory of Effects, Berkeley 2001, S. 34-37.

Seite 144 / [22]

McLuhan zitiert in Michael Hinton, McLuhan in a box?:
<http://marshallandme.com/mcluhan-in-a-box/> Zitat in eigener
Übersetzung.

Seite 144 / [23]

Aspen Nr. 4 auf Ubu.com:
<http://www.ubu.com/aspen/aspen4/index.html>

Seite 145 / [24]

Lucy Lippard, Double Spread, in: Fusco, Hunt (Hg.), Put About (Anm. 2),
S. 83. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 145 / [25]

Mark von Schlegell, New Dystopia, Berlin 2011.

Seite 145 / [26]

Ebd., S. 13. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 145 / [27]

Ebd., S. 11. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 146 / [28]

Charles Stankieveh in einem Interview mit der Autorin, Traversals:
Charles Stankieveh, in: Anna-Sophie Springer (Hg.), LOVELAND,
Berlin 2011, S. 212.

Seite 147 / [29]

Im englischen Original von Heft Nr.3 Letter to a Friend, 100 Notes – 100
Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, Ostfildern 2011, beschreibt
Carolyn Christov Bakargiev die Reihe in diesem Sinne als «a continuous
articulation of the emphasis of the propositional», S. 12. Die deutsche
Übersetzung im Heft auf S. 26 lautet dann: «...dieses Projekt [artikulierte]
unablässig die entscheidende Funktion des denkenden Sprechens.» Auch
das Zitat in dem vorigen Satz befindet sich auf diesen beiden Seiten.

Abbildungen

Seite 137 / Abb. 1

Klaus Scherübel, Mallarmé, The Book, New York, Printed Matter Inc., 2004; pages [0]; 24 cm; ISBN 0-89439-012-0. Foto: Archiv Klaus Scherübel.

Seite 139 / Abb. 2

David Dalton, Phyllis Johnson, Lynn Letterman and Brian O'Doherty, Cover and Contents of Aspen no. 5+6, Fall 1967.
© Aspen Magazine; courtesy of Brian O'Doherty and The Getty Research Institute, Los Angeles (86-S1350 no.5-6).

Seite 141 / Abb. 3

Lucy R. Lippard, Auswahl von Karteikarten aus dem Katalog für die Ausstellung 955,000, Vancouver, 1970. Foto: K. Verlag Archiv; Courtesy Lucy R. Lippard.

Seite 143 / Abb. 4

Olafur Eliasson, Your House, 2006. Published by the Library Council of the Museum of Modern Art, New York, 2006 Courtesy the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York, © Olafur Eliasson.

Seite 144 / Abb. 5

Abbildung aus einer Werbeanzeige für Aspen Magazine #4, The Medium is the Massage: An Inventory of Effects, hg. von Marshall McLuhan und Quentin Fiore, 1967. Scan: Courtesy Sean Steward | Babylon Falling.

Seite 146 / Abb. 6

Installationsfotos: Charles Stankieveh, LOVELAND, 2011; links: Künstlerbuch, Anna-Sophie Springer (Hg.), K. Verlag, Berlin 2011; rechts: HD-Videoinstallation, Installation View Musée d'Art Contemporain de Montreal. Alle Fotos: C. Stankieveh.

Seite 147 / Abb. 7

Bettina Funcke (Hg.), 100 Notizen – 100 Gedanken, 2012, Reihe von 100 Notizbüchern zum Anlass der dOCUMENTA (13), Foto: Courtesy Leftloft, srl.

Bildrhythmen

CHRISTIAN GRÜNY

Darüber,
verbannt hinter den Stufe um Stufe
düstrer und dunkler werdenden Horizont,
steigen die Hügel auf der Vorgeschichte
der Passion, sieht man das Tor
des Gartens Gethsemane, das Herantreten
der Häscher und die kniende Figur Christi
derart verkleinert, daß aus der Flucht
des Raumes spürbar wird
die sich überstürzende Zeit. [1]

Das Bild von Matthias Grünewald, das Sebald hier beschreibt, die sogenannte *Basler Kreuzigung*, erscheint als eine ins Bild gesetzte narrative Form, die mit Christus in Gethsemane als Vorgeschichte beginnt und mit dem mit Leichenflecken bedeckten, grausam gestorbenen Gekreuzigten als eigentlichem Thema der Darstellung endet.

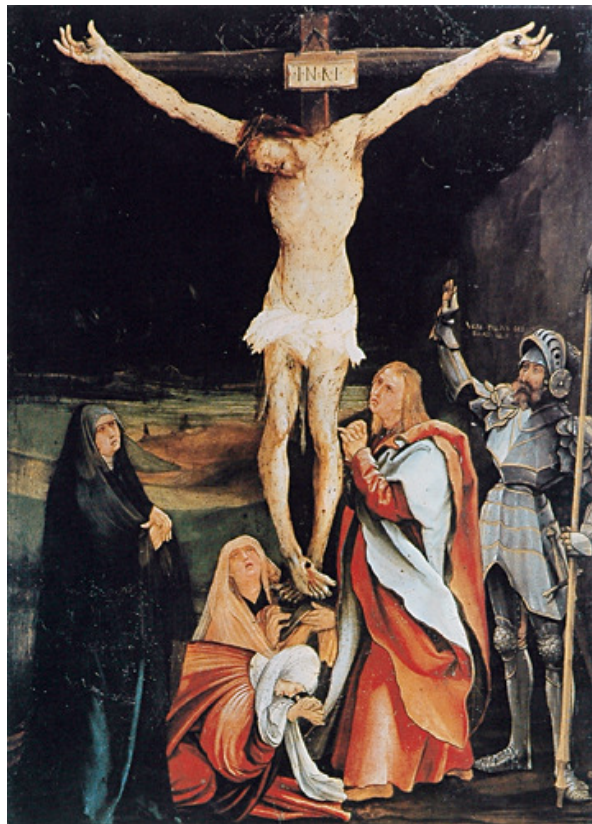


Abb: 1 >

Als rhythmisch gelten demgegenüber in der Regel Bilder mit regelmäßigen Gliederungselementen, die eine sich beschleunigende, verlangsamende oder auch gleichmäßige Folge von Schlägen assoziieren lassen – also eben das, was man im Alltagsverstand als Rhythmus bezeichnet. Bis heute ist Rhythmus in der Bilddiskussion kein etablierter Begriff. Zwar hat der enge Bezug der bildenden Kunst zur Musik in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts zu einer Konjunktur auch des Rhythmusbegriffs geführt, [2] und es gab einige Versuche einer differenzierteren Aufarbeitung, die den Begriff über den Status eines theoretisch eher dünn unterfütterten Ad-hoc-Begriffs zu heben versuchten, [3] aber dies hat bis heute wenig Niederschlag gefunden, wie etwa ein Blick in die Nachschlagewerke zeigt: Während sich im *Grove* überhaupt kein Eintrag findet, ist derjenige im *Lexikon der Kunst* äußerst knapp und spricht denkbar allgemein davon, dass Rhythmus «eine wohlgefällige Gliederung der sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände, Prozesse, Kunstwerke, ihre Abstufung hinsichtlich Schwere, Volumen, Intervallen, Proportionen» [4] bewirke.

Ich möchte ich hier einige Kategorien anbieten und an Beispielen erläutern, um den Rhythmusbegriff in Bezug auf Bilder etwas schärfer zu fassen. Es ist hilfreich, dies mit Seitenblicken auf die Musik zu tun, auch wenn es mir explizit nicht um Bilder geht, die von sich aus einen Bezug zur Musik herstellen. Ohnehin ist der Begriff des *rhythmos* ursprünglich alles andere als auf Musik festgelegt, sondern bezeichnet laut Émile Benveniste schlicht und einfach *Form* – «die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, flüssig ist» [5]. Er ist eine raum-zeitliche Kategorie, weshalb ich einige Bemerkungen zum Thema Bild und Zeit voranschicken werde (1.), um dann die Skizze einer Rhythmustheorie zu entwerfen und am Beispiel der *Basler Kreuzigung* zu verdeutlichen (2.) und mich schließlich dem Moment der Diskontinuität und Ereignishaftigkeit zuzuwenden (3.).

1.

Es ist sicher nicht nötig, an diesem Ort noch einmal ausführlich zu begründen, inwiefern Bildern eine eigene Zeitlichkeit zukommt. «Zeitgestalt des Gemäldes» ist das Stichwort, unter dem Lorenz Dittmann dies behandelt hat, Gottfried Boehm hat vom «Werk als Prozess» gesprochen; beide haben deutlich gemacht, dass Zeitlichkeit nichts ist, was Bildern äußerlich widerfährt und ihnen auch äußerlich bleibt, sondern dass sie konstitutiv für sie ist. [6] Boehm bringt dafür den Werkbegriff in Anschlag, der seine eigene Problematik birgt, den er aber entschieden verteidigt. Er spricht vom «Zusammenhang von Dingsein und Werksein im Artefakt» [7], womit die Funktion des Begriffs deutlich wird: «Werk» steht für das sich zeitlich Realisierende, um das es der Betrachtung geht, ohne dass die Dimension des Dinghaften dabei außen vor bleiben könnte.

Die Unterscheidung von Ding und Werk lässt sich einreihen in eine ganze Reihe ähnlicher Differenzierungen – Ding und Zeichen, Materialität und Sinn, Bildträger und Bildobjekt, Erde und Welt –, die nicht deckungsgleich sind, aber offenbar auf etwas Ähnliches abzielen. Sie alle haben einen je unterschiedlichen Problemhorizont, der eine ausführlichere Behandlung verlangt. Da diese hier nicht geleistet werden kann, werde ich im Folgenden scheinbar unproblematisch vom Bild als demjenigen sprechen, dem Zeitlichkeit und Rhythmisierung zukommen.

Offensichtlich ist dabei, dass diese Rede ohne einen Verweis auf die Rezeption keinen rechten Sinn hat: Die Zeitlichkeit des Bildes zeigt sich in seinem Anschauen. Dennoch geht es an der Sache vorbei, diese Zeitlichkeit allein der Betrachtung zuzuschlagen und das Bild davon auszunehmen, und insofern möchte ich von *Realisierung* statt von Rezeption oder gar Wirkung sprechen. [8] In diesem Sinne noch einmal Boehm: «Mit einem rezeptionsästhetischen Theorem hat dieser Hinweis nichts zu tun. Die Erfahrungsform schließt einen jeweils angemessenen Gebrauch der Sinne ein: adäquat gegenüber Medium (Bild, Plastik, Architektur) und Material.» [9]

Allerdings muss man hier aufpassen: So leicht lässt sich die konkrete Rezeption mit ihren Unwägbarkeiten nicht austreiben oder im Hinblick auf eine adäquate, sozusagen reine Realisierung von der subjektiven und situativen Verschmutzung befreien. Aber auch dies ist eine weitergehende Diskussion, auf die hier nur en passant hingewiesen werden kann. Wenn man, mit Dewey gesprochen, die Kunst als Erfahrung beschreibt, so muss sich diese Beschreibung in ihrer Plausibilität und Produktivität bewähren, und es ist hier leichter, auf offensichtliche Inadäquatheit hinzuweisen als zweifelsfreie Adäquatheit herzustellen.

Die Kategorie, die dabei zugrunde gelegt werden kann, ist die des «Zeitobjekts», die Edmund Husserl 1905 formuliert hat. Husserl unterscheidet verschiedene Weisen, in der Zeit zu sein: Gegenstände sind insofern zeitlich, als sie dem allgemeinen Werden und Vergehen unterworfen sind, und ihre Wahrnehmung braucht Zeit, wodurch ihr Modus des Erscheinens wesentlich zeitlich ist. Es gibt aber noch eine dritte Form der Zeitlichkeit, nämlich diejenige von «Objekte[n], die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten» [10] – Zeitobjekte. Seine Beispiele bezieht er dabei aus der Musik, für die diese Form der Zeitlichkeit offensichtlich konstitutiv ist, während ihr die innerzeitliche Dinglichkeit gerade fehlt. Wenn wir nun die oben skizzierte Perspektive auf das am Bild einnehmen, was nicht in seiner materiellen Dinglichkeit aufgeht, so können wir auch Bilder als Zeitobjekte beschreiben.

Man könnte sagen, dass Bilder als räumliche immer auch zeitlich sind, während Musikstücke als zeitliche immer auch räumlich sind: Das Vorliegen der bildlichen Konstellation in der Fläche ist auf ein realisierendes Durchlaufen angewiesen, während die unwiderruflich ablaufende Musik auf eine teilweise verräumlichende Auffassung angewiesen ist, vermittels derer sie über das bloße Nacheinander hinaus als Form konstituiert wird.

Der entscheidende Punkt, der Zeitobjekte von bloßen Gegenständen unterscheidet, ist die Form ihrer Einheit, und hier unterscheiden sich Bilder letztlich nicht von Musikstücken. Zwar steht die Totale als Betrachtungsressource jederzeit zur Verfügung, aber sie ist nicht gleichbedeutend mit einer totalen, also vollständigen Auffassung. Eher ist sie ein Vorgriff auf die konkrete Entfaltung der innerbildlichen Bezüge, der angereichert werden kann und auf den man immer wieder zurückkommen kann, der es aber nie zur realisierten Fülle bringt. Die Realisierung des Bildes endet nicht in einem realisierten Bild, und insofern liegt das Bild als solches niemals vor. Anders als bei der Musik ist dem Durchlaufen zwar durch die bildlichen Strukturen eine Richtung und ein Verlauf nahegelegt, aber nicht vorgeschrieben, und es kann – und muss – immer wieder von neuem ansetzen. Insofern die Zeitlichkeit so nicht den eingeschränkten Möglichkeiten der Betrachter geschuldet und auch kein Zwischenstadium im Prozess einer vollständigen Realisierung ist, muss sie als konstitutiv für das Bild als solches gelten. Unter genau dieser Voraussetzung lässt sich für Bilder von einem inneren Rhythmus sprechen, der sich nicht im regelmäßigen Nebeneinander sofort erkennbarer Strukturmerkmale erschöpft.

2.

Wendet man sich von hier aus musikalischen Rhythmustheorien zu, von denen eine detailliertere theoretische Ausarbeitung zu erwarten ist, so erlebt man eine Überraschung: Gerade hier ist vielfach von Zeitlichkeit im Sinne einer konstitutiven Prozesshaftigkeit nicht viel zu spüren. Die Beschreibung und Analyse rhythmischer Verhältnisse steht ganz im Zeichen des Takts und des Metrums, also der scheinbar vorgegebenen regelmäßigen Einteilung der musikalischen Zeit. Von hier aus lässt sich Rhythmus als Verhältnis gegebener Proportionen betrachten, also mit räumlichen Kategorien. Verantwortlich ist dafür eine Fixierung auf die Partitur, die eine im Prinzip zeitlose Überschaubarkeit suggeriert – also eben das, was hier in Bezug auf Bildlichkeit zurückgewiesen werden soll.

Man kann sagen, dass Bild und Musik einander hier ein gutes Stück entgegenkommen: Während im Falle der Bilder die Rede von Rhythmus eine wie immer elementare Verzeitlichung nahelegt, macht die Musiktheorie einen großen Schritt in Richtung Verräumlichung. Der vorherrschende Eindruck ist allerdings in beiden Fällen der einer Zeitvergessenheit, und es erscheint nötig, gerade die Zeitlichkeit angemessen zur Geltung zu bringen. Interessant als vermittelnde Position ist hier John Dewey, der Kunstwerke insgesamt als Gefüge von Energien beschreibt: «Denn die Idee organisierter Energie bedeutet, daß Rhythmus und Balance nicht getrennt werden können, obschon sie gedanklich unterschieden werden können.» [11] Wenn auch im Bild Balance und Proportion nicht einfach vorliegen, so müssen sie (auch) als rhythmische Verhältnisse und damit als zeitlich gedacht werden.

Wenn man Rhythmus so als Gliederungsform versteht, die das starre Gleichmaß ebenso ausschließt wie das beziehungslose Neben- oder Durcheinander, muss man die Betrachtung nicht auf offensichtliche Symmetrien oder Rasterungen beschränken, sondern kann komplexere und auch vieldimensionale Gliederungen einbeziehen. Dewey spricht von der «gegenseitige[n] Erhellung von Teilen und einem Ganzen», die erreicht wird, «wenn alle Konstituenten eines Werks (eines Bildes, Dramas, Gedichts oder Bauwerks) in rhythmischer Verbindung stehen» und präzisiert: «[W]ann immer jeder Schritt vorwärts gleichzeitig eine Summierung und Erfüllung dessen, was vorausgeht, darstellt, und jedwede Anhäufung die Erwartung spannungsreich vorwärts treibt, sprechen wir von Rhythmus.» [12]

Die in sich stimmige Gliederung, die das ganze Bild durchdringt, ist hier zu allgemein; entscheidend scheint mir die in sich gespannte Gegenwart jedes Elements, die immer sowohl von ihrem Bezug auf ein spezifisches Vorangegangenes und insofern als Erfüllung, Verschiebung, Überraschung oder Bruch als auch im Hinblick auf ein in seiner Form erwartungsmäßig vorgezeichnetes Nachfolgendes verstanden werden muss, für das das Gleiche gilt. Gespannt ist die Gegenwart auf Gleichmäßigkeit hin, sonst könnte von einer wahrgenommenen Abweichung keine Rede sein, ohne dass sich tatsächliche Regelmäßigkeit einstellen müsste.

Das bedeutet allerdings, dass man den Gedanken des Metrums als eines vorab vorliegenden Rasters verabschieden muss. Die rhythmischen Gestalten sind nicht gespannt in ihrer Abweichung vom implizit mitlaufenden Gleichmaß oder dem symmetrisch gerasterten Bildaufbau, sondern in sich. Sicherlich spielt die metrische Gliederung als Taktschema für die Komposition eine wichtige Rolle, und auch Maler haben schematische Aufteilungen als Ausgangs- und Anhaltspunkt verwendet, aber weder die erklingende Musik noch das betrachtete Bild sind von diesen Schemata zu verstehen.

Außer in Ausnahmefällen sieht und hört man sie nicht, und sie sollten als temporäre Hilfskonstruktionen verstanden werden, an die sich z.B. Musiker nur um den Preis halten können, sich hinterher mühsam wieder davon befreien zu müssen, um ein Gefühl für die tatsächliche rhythmische Gestaltung zu bekommen. Als sich ereignende Form in Benvenistes Sinne ist Rhythmus jeweils spezifisch und durch eine schematische Betrachtung nicht einzuholen.

Christopher Hasty hat eine musikalische Rhythmustheorie formuliert, die dem Rechnung zu tragen versucht und sich so deutlich und explizit von der raumfixierten Tradition absetzt. An sie kann hier angeschlossen werden. Die entscheidenden Punkte sind für Hasty die untilgbare Offenheit jedes einzelnen musikalischen Moments, seine radikale Zeitlichkeit im Erklären, die einer Analyse verlorengelassen, die alles im Vorhinein weiß, und der emergente Charakter einer Gleichmäßigkeit, deren Bezeichnung als Metrum hochgradig irreführend ist. [13] Gerade weil diese Offenheit auch für denjenigen gelten muss, der das betreffende Stück gut kennt und möglicherweise die Partitur vor sich liegen hat, und nicht nur für tatsächlich vollkommen offene frei improvisierte Musik, lässt sich mit Hastys Bestimmungen auch für Bilder etwas anfangen.

Es mag befremdlich wirken, hier von Offenheit zu sprechen, denn trotz seiner Realisierungsbedürftigkeit liegt das Bild doch ganz vor, es ist sozusagen die ständig sichtbare Partitur seiner eigenen Realisierung. Von einer Prozesshaftigkeit dieser Realisierung kann ernsthaft aber nur dann gesprochen werden, wenn es dennoch eine solche Offenheit gibt und sie sich immer wieder neu herstellt. Wenn man sich nicht damit zufrieden gibt, zwei Figuren in der simultanen, aber unscharfen Präsenz zu halten, sondern den Blick wandern lässt, um die Spannung und die bildliche Bewegung zwischen ihnen zu realisieren, so sind Zwischenraum und Auftauchen der jeweils anderen in ihrer Schärfe bei jedem Mal neu, insofern jedes Sehen *jetzt* stattfindet und sich nicht durch ein schon gesehen Haben substituieren lässt – Max Imdahls «sehendes Sehen».

Zwar gilt diese Offenheit für jede Blickbewegung, uns interessiert hier aber jener Verlauf, der als Realisierung des Bildes nach seinen eigenen Vorgaben angesehen werden kann (mit den Einschränkungen, die im vorigen Abschnitt gemacht wurden). Wo aber beginnt er und wo endet er? Um dies zu beantworten, muss offensichtlich auf das konkrete Bild zurückgegangen werden, das aber nicht als in sich geschlossener Kosmos, sondern in seinem Bezug auf den Betrachter als leibliches Wesen angesehen werden muss. Damit sind oben und unten alles andere als gleichwertig, und auch rechts und links tragen deutlich unterschiedene Wertigkeiten, die offenbar mit der Leserichtung unserer Schrift zu tun haben. Von hier aus stellt Kurt Badt allgemein fest:

«Es wird nämlich im allgemeinen der Bildteil links unten ausgebildet als ein Kompositionsanfang, die Bildmitte zur *Entwicklung des Themas* (oder verschiedener Themen) benutzt, und im normalen Falle der Bildteil rechts als *Schluß* gestaltet» [14] – «wenn sonst nichts dagegen spricht» [15], wie man mit Wölfflin hinzufügen muss, denn all dies kann durch die konkrete Gestaltung verändert werden. Die Annahme von Anfang, Entwicklung und Schluss des Bildes fasst dieses zwar als Prozess, dessen rhythmische Gliederung beobachtet werden kann, ist aber doch deutlich zu stark, indem sie einen eindeutigen und auch abschließbaren Verlauf suggeriert, der eine «folgerichtige Interpretation» erlaubt; man sollte vielleicht eher von Einstieg sprechen und die Vorstellung eines Schlusses ganz vermeiden. Das Rhythmuskonzept, das sich auf diese Weise konturiert, wird nicht von außen an die Bilder herangetragen, sondern kann und muss aus ihnen entwickelt werden, und zwar jeweils *in concreto*. In diesem Sinn möchte ich nun, statt weitere Bestimmungen zu versammeln oder die hier skizzierten weiter auszuarbeiten, auf das Kreuzigungsbild zurückgehen und eine solche Beschreibung versuchen.

Auch wenn die Figur des ans Kreuz geschlagenen Christus das Bild zentral beherrscht, bildet sie nicht den naheliegenden Einstieg; das ist tatsächlich viel eher die links stehende, mit einem dunkelblauen Mantel bekleidete Maria. Von ihr aus geht die Bewegung nach rechts, wobei sich eine Ambiguität ergibt: Während ihr Blick leicht erhoben ist und auf den Gekreuzigten geht (allerdings nicht höher als etwa in seine Leibesmitte), weist die durch ihr Gesicht und ihre Hände gebildete Linie scharf nach unten. Dies weist voraus auf den tatsächlichen weiteren Aufbau, denn die Bewegung, die in einer leicht nach oben gehenden Linie die Reihe der Köpfe ablaufen könnte, begegnet hier einer Lücke und wird nach unten auf die beiden am Fuße des Kreuzes kauernenden Frauen gezogen.

Hier begegnen wir einer weiteren Ambiguität, die deren Anordnung betrifft: Die eine wird teilweise von Maria verdeckt, so dass ihr noch dazu rotes Gewand unmittelbar auf diese folgt und damit *früher* ist als die zweite Figur; auf der anderen Seite ist das Verhältnis der beiden Köpfe umgekehrt, und noch dazu steht der der zweiten deutlich höher. In gewisser Weise blockieren die beiden sich sowohl in ihrer zweifelhaften Vorrangigkeit als auch in der Bewegung nach oben (Blick der zweiten) und nach unten (Gesamthaltung der ersten) gegenseitig. All dies findet an einer kompositorisch wenig betonten Stelle statt, so dass es wie eine komplexe und spannungsgeladene, aber untergeordnete rhythmische Figur wirkt, die aber genau die Stelle des in der Reihe zu erwartenden vierten Kopfes einnimmt.

Der Grundrichtung nach rechts folgend könnte der Blick nach oben den Weg vorgeben, der aber durch den Zug nach unten gebremst und zurück in die ursprüngliche Richtung gelenkt wird. Die Beine der Christusfigur drängen sich auf, sind aber sozusagen noch nicht Thema; sie wirken wie ein Vorgriff, dem ein explizites «Noch nicht» beigesellt ist. Überdies bildet der Kopf der zweiten eine Linie mit den zum Gebet erhobenen Händen und dem Kopf des nun rechts vom Kreuz stehenden Johannes, auf den wir als nächstes stoßen. Seine gefalteten Hände lehnen fast am linken Bein Christi, und sein Blick ist leicht erhoben auf ihn gerichtet. Trotz dieser doppelten Nähe bleibt auch hier der Eindruck des «Noch nicht», so dass es weniger zu einer Rückbewegung auf den Gekreuzigten zu kommt als zu einem Stillstand. In einer weniger zwingenden Nebenbewegung leitet das rote Gewand des Johannes wie ein reminiszierendes Seitenmotiv zurück zu dem der ersten Kauernden, dem es farblich entspricht und mit dem es – zusammengehalten und getrennt durch das herabhängende Kopftuch der Frau – räumlich verbunden ist; schließlich aber ist der Sog des ganz rechts stehenden Ritters so groß, dass der Blick der Hauptlinie folgt.

Dieser Ritter ist nicht nur wegen seiner Rüstung weitgehend statisch; er wirkt eher wie ein Kommentar zur Szene als wie ihr Teil. Der rechte Rand ist erreicht, ohne dass das eigentliche Thema des Bildes aufgetaucht wäre; die Bewegung kommt zu einer langen Fermate. Die erhobene Hand und der auf den Gekreuzigten gerichtete Blick könnten die Bewegung weiter und nun endgültig ins Zentrum lenken, wirken aber eigentümlich gehemmt. Zusätzlich dazu finden sich zwischen Kopf und Hand des Ritters die geschriebenen Worte «vere filius dei erat ille» (Wahrlich ein Sohn Gottes ist jener gewesen), die den Blick auf ganz andere Weise beschäftigen und die Kommentarfunktion bestätigen.

Wenn wir nun aber doch der durch Augen und Hand des Ritters vorgegebenen Linie folgen, kommen wir tatsächlich direkt zum zur Seite gebeugt hängenden Kopf Christi, der die Richtung der Linie aufgreift. Andererseits ist der Ritter so wenig Teil der Szene, dass die Bewegung auf eigentümliche Weise unplausibel erscheint und sich überdies nicht zur Frontalität des gekreuzigten Körpers aufrichten kann. Schließlich gleitet sie ab und wird auf den dunklen Hintergrund gelenkt. Jetzt erst kommen wir zu den von Sebald beschriebenen Hügeln, auf denen – zumindest nach Sebalds Interpretation – die kaum klar zu erkennende Szenerie der Vorgeschichte der Kreuzigung stattfindet. Der bisher eher flache Bildraum öffnet sich in die Tiefe, wobei sich Freys Feststellung bewährt, dass «[d]as räumlich Ferne [...] zugleich ein zeitlich Fernes» [16] ist. Dabei liegt vor uns hier gerade nicht die Zukunft, und die «Flucht des Raumes», von der Sebald spricht, geht in die andere Richtung – nämlich zurück zur eigentlichen Szene des Bildes.

Derjenige, dessen Rücken das Hinten der Vergangenheit markiert, ist Christus selbst, und die sich überstürzende Zeit führt den Blick, der eben noch mit dem Entziffern der Vorgeschichte beschäftigt ist, über die wüste und leere Ebene dazwischen in einer crescendierenden Beschleunigung zurück zur Kreuzigung, die wie ein düster strahlender Schlussakkord den Abschluss bildet, den wir schließlich frontal im Blick haben. Von hier aus führt erst einmal kein weiterer Weg, weder nach unten ins Grab noch zur Seite in die Welt noch gar nach oben in den Himmel, und dieselben Figuren, die vorher die Bewegung getragen haben, sind jetzt Nebentöne in jenem Akkord. Dabei ist das Gesicht des toten Christus genau der Maria zugewandt, womit es eine schwache Verbindung gibt, die zurück zum Ausgangspunkt führt – aber erst, wenn man das so sagen kann, nach längerer Zeit, wenn die innere Zeit des Bildes bis zum Ende durchlaufen ist.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass der Versuch einer Bildbetrachtung unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus nicht auf eine Reduktion auf eine einzige Dimension hinausläuft, als wäre Rhythmus nichts als eine Folge von Schlägen oder könnte angemessen «im Sinne einer oder mehrerer aus der Klangfolge abstrahierten zeitlichen Strukturen»^[17] beschrieben werden. Die brauchbaren musikalischen Rhythmustheorien weisen diese geläufige Reduktion zurück, so dass Rhythmus eher als Betrachtungsweise denn als isolierbare Dimension künstlerischer Gestaltungen aufgefasst werden muss. Ein wichtiges Moment aber wurde bisher weitgehend vernachlässigt: Als Vermittlung von Kontinuität und Diskontinuität hat ein rhythmisches Geschehen immer die Möglichkeit des Ab- oder Einbruchs oder, weniger drastisch ausgedrückt, des Wechsels. Um sie soll es im letzten Abschnitt gehen.

3.

Das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität wurde bisher nicht eigens thematisiert, auch wenn es gerade für eine Theorie musikalischer, aber auch bildlicher Rhythmen wichtig ist. Es kann hier nur im Hinblick auf die Frage ereignishafter Diskontinuität angerissen werden. Betrachtet man die Musik aus der Nähe, so erscheint sie als Folge diskontinuierlicher Einzelereignisse: Töne, Klänge, Schläge. Die tatsächliche akustische Kontinuität ist die Ausnahme, und die klangliche und zeitliche Diskretisierung in Einzeltöne ist das entscheidende Mittel zur Herstellung von Differenziertheit und Komplexität. Für die gegenseitige Absetzung von Linien, Farben und Figuren in der bildenden Kunst gilt im Prinzip das Gleiche. Auf der anderen Seite ist eine Form der Kontinuität notwendig, um diese Elemente zusammenzuhalten und nicht in ein bloßes Nach- und Nebeneinander auseinanderfallen zu lassen. Diese Kontinuität würde ich als gestisch beschreiben, denn ohne eine elementare Gestizität des (Nach- oder Mit-)Vollzugs zerfällt noch die einfachste rhythmische Figur in ein mechanisches Nacheinander. ^[18]

Dies sollte nicht als normatives Votum für harmonische oder organische Zusammenhänge verstanden werden, sondern als elementare Beschreibung dessen, was es bedarf, damit überhaupt Zusammenhang entsteht. Durch die nicht weniger konstitutive Diskontinuität aber ist dieser Zusammenhang jederzeit prekär. Die Rekonstruktion des Rhythmus als gerichtete Spannung, mit der seine Zeitlichkeit ernstgenommen werden soll, ist ohnehin weit von einem bloßen «Und so weiter» entfernt. In diesem Sinne Kuhn: «Da das diskontinuierlich Folgende aus dem Vorhergehenden nicht abgeleitet, sondern unvorhergesehen, wie aus dem Nichts folgt, ist es Ereignis.» [19] Unvorhergesehen im strengen Sinne ist natürlich nichts auf dem Bild, da es in der Überschau zumindest in groben Zügen vorweg aufgefasst worden ist. Im Sinne der prozesshaften Realisierung kann dennoch von Unvorhersehbarkeiten und Überraschungen gesprochen werden, insofern man auch vom bereits Gesehenen als im Verlauf Auftauchendem noch unvorbereitet getroffen werden kann.

Der Begriff des Ereignisses, den Kuhn bemüht, ist in den vergangenen Jahren zu einem vielbeschworenen Motiv geworden, das nicht überstrapaziert werden sollte. Es wird hier ganz als innerbildliche Kategorie eingesetzt, im Sinne einer Plötzlichkeit, die in die gestisch-kontinuierliche Betrachtung einbricht und nur nachträglich eingefangen, aber nicht neutralisiert werden kann. Man ist nicht darauf gefasst gewesen – insofern die Zukunft wirklich offen ist, ist man nie auf das gefasst, was kommt, denn es gibt keine vollständige Vorbereitung. Wenn diese Offenheit zusammenbricht, verliert sich auch die rhythmische Spannung und das Bild als solches bricht zusammen, wird als spannungslos vorliegendes schal und uninteressant.

Will man in der Beschreibung nun aber nicht alle Katzen grau werden lassen, sollten manifeste, als solche aufgefasste Diskontinuitäten noch einmal davon abgehoben werden, und sie sind es auch, die Kuhn im Auge hat. In diesem Sinne kann auch der Gekreuzigte bei Grünewald als Ereignis in der rhythmischen Folge der Figuren im Vordergrund verstanden werden, als plötzlich Einbrechendes, das sich aber gleichzeitig noch zurückhält und seine nach oben gerichtete Bewegung nicht entfaltet. Ein zweites Mal in einem ganz anderen Sinne ist die Figur Ereignis, wenn der Betrachter aus der Vergangenheit des Hintergrundes zu ihr zurückkehrt (nach Sebald: stürzt) und sie nun in ihrer ganzen kaum zu ertragenden Präsenz in seinen Blick explodiert.

Um einen Kontrapunkt zum Grünewald und auch zur Fixierung auf dramatische Brüche zu setzen, hat mein Hauptbeispiel hier aber einen ganz anderen Charakter. Es ist ein denkbar stilles Bild: eine jener einfachen Kreidezeichnungen, die Paul Klee in seinem letzten Lebensjahr angefertigt hat, und die er *Eidola* nannte – exemplarische Bildchen, deren abschiedlicher Charakter sich auf die Motive, aber auch auf die Bildlichkeit selbst erstreckt. Es geht um das Blatt *weiland was? (nur noch Schemen)*.



Abb: 2 >

Zu sehen sind zwei nur skizzierte Figuren, die mit geschlossenen Augen die Köpfe aneinander lehnen, wobei der rechte Arm der linken Figur die rechte an der Schulter berührt. Hinter den Köpfen der beiden ragt ein steil erhobener Arm hervor, der nicht recht zugeordnet werden kann: Er kann nur der rechten Figur gehören, passt aber weder anatomisch noch vom Gestus so recht zum Rest. Er könnte als das zuerst auffallende Moment von Ereignishaftigkeit gelten; ohne Richtung und im Grunde ohne Bewegung verwandelt sich seine Plötzlichkeit allerdings schnell in bloße Anwesenheit. Ebenso prominent wie die Figuren sind aber die Linien, aus denen sie bestehen. Dem ersten Blick könnte es scheinen, als ob die ganze Zeichnung aus einer durchgehenden Linie bestünde. Sieht man genauer hin, stellt man schnell fest, dass das nicht so ist, aber der Eindruck bleibt bedeutsam:

Er weist auf den in sich verschlungenen oder verschachtelten Charakter der Darstellung insgesamt, bei dem ein Teil der Linien keinem Dargestellten klar zuzuordnen ist.

Die Suche nach einem Einstieg ins Bild findet diesmal keinen rechten Ansatzpunkt. Eine Möglichkeit wäre die linke Hand der linken Figur, aber sie ist zu wenig bestimmt und führt auch nirgends hin; das Hauptgeschehen spielt sich in der Mitte des Blattes ab, aber zu ihm findet man keinen unmittelbaren Zugang; die beiden Köpfe sind die Hauptträger der Darstellung, scheinen aber eher ein späterer Ruhe – als ein Einstiegspunkt. Es bleibt nur, an irgendeiner dieser Stellen ins Bild einzusteigen und es von dort her aufzubauen. Die Vorstellung einer folgerichtigen Interpretation wird man dabei aufgeben müssen, da eine solche zwingende oder zumindest plausibel überzeugende Folge nicht erkennbar ist. Dennoch kann man auch hier von einem Rhythmus reden, einem Rhythmus aber, der nicht auf die gleiche stringente Weise vollzogen werden kann wie beim ersten Beispiel. Er ist bestimmt von einer großen Ruhe, die dem melancholischen Grundzug des Bildes entspricht. Selbst schnelle Bewegungen werden durch diesen Zug in Schach gehalten und gedämpft.

Intern aber ist das rhythmische Geschehen alles andere als gleichmäßig. Die am klarsten den Figuren zuzuordnenden und auch in ihrem Verlauf unproblematischsten Linien finden sich außen an der Doppelfigur. Sie können in einem ruhigen gestischen Verlauf nachvollzogen werden, werden aber schließlich unvermeidlich mit nicht Assimilierbarem konfrontiert, das ihnen entgegensteht, namentlich die vage rechteckige, nach oben offene Form in der Mitte, die rätselhaft bleibt und jede Kontinuität subvertiert. So stößt die Außenlinie der rechten Figur auf eine in ihren Hals ragende Fläche, die nicht zuzuordnen ist, und der Blick vollzieht einen Umschlag von der Linie zur Fläche. Der Versuch, dieser zu folgen, findet sich wiederum zurück zur Linie gezwungen, weil die Fläche sich nach unten hin auflöst. Fährt man nachholend ihre Begrenzungslinie zurück nach oben, wird man in den Verlauf der Rechteckform verwickelt, die aber schließlich nach einigen Wendungen auch im Nichts endet und den Blick zurück in die Fläche zwingt. Diese nach oben verfolgend stößt man auf den Arm, der von einer Linie durchschnitten wird, die oben noch seine eigene Begrenzungslinie war, nun ihre darstellende Funktion verliert und den Betrachter in die Ratlosigkeit entlässt.

Auf diese Weise wird man durch das Bild geschickt auf einem Weg, der immer wieder aus- und neu ansetzt, der umschlägt zwischen Linie und Fläche und zwischen Figürlichem und rein Linearem, ins Leere läuft oder auf harte Barrieren stößt. Es ist ganz offensichtlich, dass sich all dies einer Überschau nicht erschließt, ja dass der Gesamteindruck von großer Ruhe in eine ganz andere Richtung weist.

Auf der anderen Seite sind die ereignishaften Momente – Abbruch, Hinübergleiten, Umschlagen – durch diesen Gesamteindruck gleichsam gebändigt und werden von der Zartheit des Ganzen aufgefangen. Der Rhythmus des Bildes ist ziemlich komplex und uneinheitlich, geprägt von Wechseln und Neuansätzen; an ihm lässt sich die Unabschließbarkeit der Realisierung beobachten, die letztlich auch für das Kreuzigungsbild gilt. Gewahrt bleibt dabei der Gesamtcharakter einer ruhigen Harmonie des in sich vollständig Heterogenen, wie es vielleicht nur im Moment seines Abschieds erscheint. Das Bild ruft in seiner einfach scheinenden, aber doch komplexen inneren Gestaltung nach einer Betrachtung, die seine Zeitlichkeit einbezieht und in ihrer Gliederung beschreibbar macht. Eher als ein Beispiel ist es eine Instanz rhythmischer Gestaltung, und nur an solchen Instanzen kann ein Begriff bildlicher Rhythmik entwickelt werden. [20]

Fussnoten

Seite 149 / [1]

W. G. Sebald, Nach der Natur. Ein Elementargedicht, Frankfurt a.M. 1995, S. 26.

Seite 150 / [2]

Vgl. Karin v. Maur (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1985, darin besonders die Einleitung der Herausgeberin; zur gegenseitigen Befruchtung vgl. Peter Vergo, The Music of Painting. Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage, Berlin 2010.

Seite 150 / [3]

Vgl. etwa Erwin Panofsky, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Leipzig 1926, S. 136-192, jetzt in: ders., Deutschsprachige Aufsätze I, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, S. 390-474; Rudolf Kuhn, Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin u. New York 1980; Lorenz Dittmann, Probleme der Bildrhythmik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 29, 2, 1984, S. 192-213; ders., Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 89-124.

Seite 150 / [4]

Eintrag Rhythmus, in: Lexikon der Kunst, Bd. VI, Leipzig 1994, S. 144-145, hier 144.

Seite 150 / [5]

Émile Benveniste, Der Begriff des «Rhythmus» und sein sprachlicher Ausdruck, in: ders., Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974, S. 363-374, hier 370f.

Seite 150 / [6]

Vgl. Lorenz Dittmann, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19: Anschauung als ästhetische Kategorie, 1980, S. 131-150; Gottfried Boehm, Das Werk als Prozeß, gefolgt vom Protokoll der Diskussion, in: Willi Oelmüller (Hg.), Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 3: Das Kunstwerk, Paderborn 1983, S. 326-359.

Seite 150 / [7]

Ebd., S. 330.

Die Nähe zu Cezannes Vorstellung der Malerei als *réalisation* ist offensichtlich, auch wenn ich einen weniger emphatischen Begriff von Realisierung im Sinn habe – als Entfaltung des Kunstwerks in der Rezeption, die ebenfalls ein unabschließbarer, immer wieder neu anzugehender Prozess ist.

Boehm, Das Werk als Prozess (Anm. 4), S. 332. Damit ist er nahe bei Adorno, dessen emphatische Berufung auf das erfahrende Subjekt mit dessen radikaler Depotenzierung einhergeht. Vgl. dazu Christian Grüny, Theodor W. Adorno – Soma und Sensorium, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, ders. u. Tobias Klass (Hg.) *Leiblichkeit. Zur Geschichte und Aktualität des Begriffs*, Tübingen 2012, S. 245-259.

Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)* (Husserliana Bd. X), Den Haag 1966, S. 23.

John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1988, S. 208. Dagobert Frey grenzt zwar Symmetrie (die er wesentlich als Balance deutet) als «statisch-räumliches Ordnungssystem» (Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst, in: ders., *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, S. 236-259, hier 239) deutlich von Rhythmus als Ordnung im Nacheinander ab, seine eigenen Analysen können aber als Beispiele einer zeitlichen Entfaltung jener Symmetrieverhältnisse gelten.

Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Anm. 11), S. 199, 200.

Vgl. Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, Oxford 1997.

Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation – Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961, S. 38f.

Heinrich Wölfflin, Über das Rechts und Links im Bilde, in: ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1947, S. 82-90, hier 83.

Frey, *Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst* (Anm. 9), S. 250.

Martin Pfeiderer, Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik, Bielefeld 2006, S. 37.

Vgl. dazu Christian Grüny, Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik, Weilerswist 2013 (i.E.), Kap. 3: Geste und Rhythmus.

Kuhn, Komposition und Rhythmus (Anm. 2), S. 114.

Claus Volkenandt sei für seine hilfreichen Hinweise gedankt.

Abbildungen

Seite 149 / Abb. 1

Matthias Grünewald, Kreuzigung, Kunstmuseum Basel. Foto: Mediathek des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel.

Seite 159 / Abb. 2

Paul Klee, Eidola: weiland was? (nur noch Schemen), 1940, 91 (V11), Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Gebr. König Postkartenverlag Köln. Foto: Christian Grüny.

Diagrammatisch

SYBILLE KRÄMER

1. Prolog

Kunstabilder führen ein elitäres Dasein. Sie nötigen uns zu Respekt, fast zeitlos berührt ihre Aura. Was so nahe vor Augen steht, ist zugleich entrückt, anfassen ist untersagt. Gemälde betrachtend wissen wir zumindest eines: so etwas hätten *wir* niemals gekonnt; künstlerische Bildproduktion ist mühevoll, zumeist von unnachahmlicher Kunstfertigkeit. Wie anders erscheint da die Sprache. Als Muttersprache kinderleicht erworben, ist sie uns meist flüssig zu Diensten. Kaum etwas bedarf eines geringeren Equipments; kaum etwas ist einfacher zu ›handhaben‹, kaum etwas ist nützlicher. Wer sonst auch wenig Kompetenzen zeigt: reden geht immer!

Solche Aufgabelung zwischen kunstfertigem Bildvermögen und leichtfertigem Sprachvermögen produziert – natürlich! - eine Schieflage. Auch die Sprache kennt hochartifizielle Kunstwerke. Sollte es dann – im Umkehrschluss – nicht beim Bildermachen auch eine nützliche und allseits zuhandene Alltagsform der Bildlichkeit geben?

Was also bedeutet es Eigenart und Rolle des Bildlichen von seinem ›Sitz im Leben‹ und seiner Verankerung im Gewöhnlichen her zu reflektieren? Nicht vom spektakulären Bild, von künstlerischer Meisterschaft, von einzigartiger ästhetischer Erfahrung auszugehen, vielmehr vom Selbstverständlichen eines alltäglichen Umgangs mit dem Bildlichen, in welchem es brauchbar oder auch überflüssig wird und überdies veralten kann? Was bedeutet es, wenn Emphase und Poesie der Sichtbarkeit und Visualität des Bildes als einer Feier des Augensinnes von der Prosa einer taktilen Handhabbarkeit, mobilen Zugänglichkeit und operativen Transformierbarkeit überlagert wird? Was also kann es heißen, das Bildliche *vor* dem Bild zu bedenken? Die Erörterung von Diagrammen und dem Diagrammatischen soll darauf eine – von übrigens vielen möglichen – Antworten geben.

2. Sternenbilder

Folgen wir einem Sternenbild, folgen wir dem Orion! [Abb. 1]



Abb: 1 >

Als Sternenkundige erkennen wir den Orion am Winterhimmel über Europa. <Erkennen>? Wir identifizieren in der unüberblickbaren und auch chaotischen Vielzahl funkelnder Punkte ein Muster. Doch das Muster, das wir dort oben finden, haben wir zuvor hier unten in mannigfachen Formen auf Buchseiten, Bildern, Beschreibungen vorgefunden. Ja, *vorgefunden* und zugleich wissen wir, dass dieses Muster eine von alters her geprägte artifizielle Konstellation ist. Sie besteht aus Punkten und Strichen, mit denen unglaublich weit entfernte Sterne (beim Orion z.B. Betelgeuse und Bellatrix) durch eine kurze Verbindungslinie auf einer Bildfläche in nachbarschaftliche Nähe gerückt werden.

Sternenkonstellationen sind keine Naturphänomene, sondern Bildwerke. Sie sind Projektionen aufgezeichneter Gestalten auf ein <Himmelsgewölbe>, das dadurch seine Tiefe verliert, um seine Krümmung und Räumlichkeit gebracht wird. Mit herrscherlicher Geste wird Ordnung im Chaos des Sternenmeers gestiftet, indem stabile Anordnungen hergestellt werden. Jedes Sternbild, das eine Kultur als bedeutsame Konstellation auszeichnet, wird stets in einer Pluralität variabler Skizzen, diagrammatischer und mimetischer Zeichnungen und mythologisch-literarischer Beschreibungen überliefert und kanonisiert. Doch eine Struktur muss in der Vielzahl der unterschiedlichen Visualisierungen eines einzelnen Sternbildes erkennbar sein. Was wir auf den Himmel projizieren, ist nicht ein einzelnes gezeichnetes Bild des Orion, sondern es ist das Orion-Schema, ein Muster, das in der Variabilität von Visualisierungen stets durchzuscheinen hat.

Und überdies: Es gibt gar kein singuläres Sternbild; dieses existiert stets als Teil einer Gruppe. Sternbilder können hinzugefügt werden und auch wieder verschwinden. Kaum eine Kultur aber kommt ohne eine solche Sortierung am Himmel aus; und das hat seinen guten Grund. Sternbilder haben einen Sinn; das Wort <Sinn> übrigens – daran erinnert noch der Uhrzeigersinn – bedeutet etymologisch <Richtung>. Denn Sternbilder dienen der Orientierung und Lokalisierung und das in einer interessanten Verbindung von Räumlichem und Zeitlichem: Anhand eines Sternbildes ist die *räumliche* Lage auf Erden zu orten, wenn zugleich kundig die *zeitliche* Bewegung des Bildes am Himmel in Rechnung gestellt wird. Über lange Epochen sind Sternbilder – zusammengefasst in Sternbild-Katalogen – unersetzliche Hilfsmittel der Navigation, die Richtungen gerade auf einem markierungslosen Ozean aufzeigen können und einzuhalten erlauben. Und für Laien, die sich am Himmel mit bloßem Auge auskennen, am Himmel also die Himmelskarte entdecken wollen, sind sie unentbehrliche Markierungspunkte.

So interessant Sternbilder als volkstümliches Wissen kulturgeschichtlich sein mögen, als wissenschaftliche, gar astronomische Visualisierung sind sie wenig bedeutend. Und doch lässt sich ausgehend vom Sternbild eine ›kleine Grammatik der Diagrammatik‹ gewinnen. Wir meinen – hier, an dieser Stelle – mit der ›Grammatik der Diagrammatik‹ nicht mehr, als eine lose Aneinanderreihung von Attributen, die charakteristisch sind für Diagramme im Gebrauch. Und wir werden das anhand von drei unterschiedlichen Bildszenarien tun: Sternbildern, Zahlenbildern und Beweisbildern. Doch beginnen wir mit dem Orion, von dem ausgehend wir sechs Attribute herausstellen wollen: (1) Flächigkeit, (2) Graphismus, (3) Relation, (4) phänomenaler Leibbezug, (5) Bild/Text Synthesen, (6) praktische und/oder theoretische Nützlichkeit.

1. Flächigkeit. Aus der unendlichen Tiefe des Weltalls *machen* Sternbilder eine Fläche. So selbstverständlich übrigens ist das Vorkommnis bebildeter und beschrifteter Flächen in unserer dreidimensionalen Lebenswelt, dass uns kaum mehr auffällt, welche Sonderform von Räumlichkeit da vorliegt. Bei Flächen ist ein Dahinter oder Darunter eliminiert, einer Oberfläche wurde die Tiefe ›geraubt‹ und alles was es zu sehen gibt, bietet sich in der Simultaneität einer Synopsis dar. Die ordnende Matrix ist das Nebeneinander und das Untereinander. Der Betrachter ist in die Vogelflugperspektive versetzt; er gewinnt, was wir sonst kaum haben: *Überblick* und *Übersicht*. Allerdings: realiter und also empirisch gibt es keine Flächen, vielmehr behandeln wir etwas *als* Fläche und zwar genau dadurch, dass alleine zählt, was der Fläche aufgezeichnet oder eingezeichnet ist. Bebilderungen und Einschreibungen lösen eine Metamorphose aus: Eine reale Oberfläche verwandelt sich in eine virtuelle Fläche, in ein Potenzial und einen Möglichkeitsraum für Inskriptionen.

2. Graphismus: Die Interaktion von Punkt, Strich und Fläche in deren Vollzug einer Oberfläche etwas eingraviert oder aufgetragen wird, entfaltet das Kraftfeld des Graphismus. Bedeutsam ist dieser für ästhetische und kognitive Erfahrung; der Graphismus ist die Wurzel der Zeichnung wie der Schrift. Als Verbindungs- oder als Grenzlinie kommt dem Strich eine besondere Bedeutung zu. Es ist der artifizielle Linienzug, der eine Verbindung zwischen Sternen konstruiert und eine Gestalt, die am Himmel nicht existiert, als Sternkonstellation hervorbringt. Es ist auch der Linienzug, der abgrenzt, welche Sterne zur Figur gehören. Als Praxis der Einzeichnung führt der Strich übrigens ein Doppelleben: Er kann etwas wissenschaftlich exakt oder künstlerisch stilisiert abbilden; er kann aber auch in völliger Ungebundenheit im freien Spiel der Linienführung erzeugen, was noch nicht ist, oder niemals sein wird.

Dieses Doppelleben von Abbild und Entwurf ist das Geheimnis der Schöpferkraft der Linie: Alles was ist und auch was nicht ist kann der Metamorphose des Linienförmigen unter<zogen> und also auf die eine oder anderen Weise dargestellt werden; sogar das, was logisch widersprüchlich ist. Der Graphismus gleicht einer zweiten Form von <Sprache>, kehrt deren Modalitäten jedoch um: nicht einfach Sequenzen, sondern eine Simultaneität erzeugend, nicht sich verflüchtigend, sondern fixierend, nicht primär zeitlich, sondern räumlich in figurativer Anordnung organisiert.

3. Relation: Ein Linienzug stiftet Verbindung und damit Zusammenhang. Relationen zu zeigen, ist das <Heimspiel> des Diagramms. Nicht einzelne Gegenstände, sondern ein *Verhältnis* zwischen Gegenständen wird sichtbar gemacht. Was ist dieses <Verhältnis>? Im Sternenbild ist das einfach: wie immer der kulturelle Horizont beschaffen ist, der <seine>Sternenbilder hervorbringt: Die Zusammenfügung der Sterne zur Figur ist willkürlich; ihr entspricht kein realer Zusammenhang; *wir* haben diese Verbindung erschaffen. Doch wie verhält es sich beim Zahlenstrahl: links am Anfang die 0, dann in gleichen Abständen die Zahlen folgend... Auch hier ist die Linie Verbindung, sie zeigt die rationalen Zahlen als Aufeinanderfolge und Kontinuum. Doch sie kann dabei nicht willkürlich verfahren, die 7 kommt nach der 6 und nicht vorher.

Ein Sternenbild zeigt kein Sternengesetz, aber ein Zahlenstrahl zeigt ein Zahlengesetz. Und doch: wieso <steht> die Zahl 7 in der Zahlenstrahlvisualisierung *rechts* von der 6 oder, wenn es um negative Zahl -7 geht, *links* von -6? Eine Verräumlichung ist am Werk, welche die zeitliche Sukzession des Zählens in eine flächige Anordnung übersetzt, die einer spezifischen Richtung folgt. Linien sind nicht nur visuell, sie haben auch eine Ausrichtung, die an Formatierungsvorgaben und an unsere leibliche Organisation gebunden ist. Rechts oder links ist eine räumliche Orientierung, eine auf die Asymmetrie unserer Händigkeit bezogene Konvention, die mit Arithmetik zunächst einmal nichts zu tun hat.

Wir sehen also: wenn die durch den Linienzug vollzogene Verbindung nicht willkürlich ist, weil ihr etwas außerhalb der Linie in der wirklichen oder der begrifflichen Welt <entspricht>, dann homogenisiert die Linie die Elemente der Relation auf eine Weise, durch die sichergestellt ist, dass diese dem Ordnungsgesetz der Lineatur als einem Bezugssystem unterworfen werden können. Dieses Ordnungsgesetz ist der Spielraum von Differenzen, die durch zweidimensionale, räumliche Beziehungen sichtbar zu machen sind. Ist es ein Zufall, dass Spiele, diese differenzsetzende Praxis par excellence, auf die diagrammatische Markierung von Spielfeldern so häufig angewiesen sind?

Dass Diagramme Relationen zeigen ist nicht das allein Entscheidende, sondern wie sie das tun. Sie sind das Medium von topographischen Anordnungen, innerhalb derer räumliche oder nicht-räumliche, willkürliche oder regelhafte Verhältnisse zwischen Gegenständen sichtbar und dadurch handhabbar gemacht werden.

4. Phänomenaler Leibbezug. Im Orion-Bild ist klar: der Stern namens Rigel ist unten, Bellatrix ist die rechte «Schulter», Betelgeuse die linke. Inskribierte Flächen zehren in ihrem Ordnungspotenzial davon, dass die durch unsere Leiblichkeit gestiftete dreifache Matrix von oben/unten, vorne/hinten, rechts/links (das sind – wie Kant schon bemerkte – die drei rechtwinklig aufeinander stehenden Schnittflächen unseres Körpers) als Formatierungsraster auf die Fläche projiziert wird, jedoch – und das ist entscheidend – unter Annullierung des vorne/hinten. Eine Verbindung zwischen zwei Punkten ist dann nicht nur eine Relation, sondern die Relation hat eine Richtung; und diese Richtung ist nicht unabhängig vom Betrachter und seiner Leiblichkeit. Diagramme sind in ihrer Anordnung auf die leibliche Verfassung ihrer Nutzer bezogen.

5. Bild/Text-Synthesen: Wären Eigennamen von Sternen nicht verzeichnet, stünden Sternbilder nicht in einem kommentierten Katalog oder wären sie nicht in einen Text eingebettet, wie genau in diesem Glossar, würden Diagramme ihre Bedeutung verlieren. Diagramme sind Bild/Text-Spiele; schematisierende Zeichnung und geschriebenes Wort gehen darin eine Verbindung ein. Signifikant ist dabei, dass das geschriebene Wort eben nicht nur Wort, sondern vor allem ein *Geschriebenes* ist.

Die Schrift teilt mit der Zeichnung den Graphismus, die Nutzung der Zweidimensionalität der Fläche und den auf die Leser/Betrachter orientierten Richtungssinn; gerade weil Schriften nicht einfach Sprache sind, vielmehr in ihrer Schriftbildlichkeit elementare bildlich-visuelle Momente bergen, können sie sich so trefflich mit der Zeichnung vereinigen. Dabei geht es nicht nur um Textuelles innerhalb des Diagramms, sondern auch um den Text um das Diagramm herum. Diagramme sind – unter nahezu allen Umständen – eingebettet in und angewiesen auf Erklärungen. Wenn der Begriff «Kontext» buchstäblich Sinn macht, dann im Falle von Diagrammen. Diagramme finden ihren genuinen Ort im sie begleitenden, sie umgebenden Text.

6. Nützlichkeit: Selbst Sternbilder haben eine Aufgabe: sie räumen den Himmel durch Gruppenbildung auf und verhelfen dem Sternkundigen zur Selbstlokalisierung und Navigation. Diagramme sind von Nutzen. Anders als bei Kunstbildern ist nicht Selbstreferenz, sondern Fremdreferenz ihr Merkmal: Diagramme zeigen primär nicht sich, sondern sie zeigen *etwas*.

Indem Sternenkarten durch Figurierung und Anordnung ein Stück Himmel zeigen, eröffnen sie Bewegungsmöglichkeiten auf Erden, ebenso, wie Stadtpläne oder Wanderkarten Bewegungen von Akteuren im unbekannten Terrain möglich machen. Die Himmelskarte wird zum Navigationsinstrument auf Erden. Der Gebrauch von Diagrammen nimmt dabei vielfältige Formen an: Er kann – als gesteigerte Form von Nützlichkeit – auch als Operativität spezifiziert werden. Und *«Operativität»* heißt: Indem wir mit dem Diagramm etwas machen, gewinnen wir, was ohne Diagramm nur schwer oder gar nicht zu haben wäre. Um zu verstehen wie das gemeint ist, sei ein anderes Diagramm angeführt. Wir greifen dabei nicht mehr nach den Sternen, sondern den Zahlen. Nach den Zahlen *«greifen»*, wie das?

3. Zahlenbilder

Stellen wir uns einen Zahlenstrahl vor, der links negative Zahlen und rechts die positiven aufzeichnet. In der Grundschule kann man am Zahlenstrahl das Addieren und Subtrahieren lernen. Die Addition *« $5+2=7$ »* wird realisiert, indem von der 5 aus zwei Schritte nach rechts zu *«gehen»* ist; dort *«findet»* sich die gesuchte Zahl; die Subtraktion vollzieht die *«Bewegung»* in die entgegen gesetzte Richtung: *« $7-2=5$ »* heißt von der Sieben aus zwei Schritte nach links zu gehen. Doch der Zahlenstrahl dokumentiert auch, was das Rechnen mit Anzahlen abzählbarer konkreter Einheiten nicht vermag: wir können von fünf Nüssen nicht acht wegnehmen, doch wir können *« $5-8=-3$ »* am Zahlenstrahl *«abschreiten»*. Solche Simplifizierung im Rechnen scheint vernachlässigbar zu sein; es ist nicht mehr als die unterste Stufe der Leiter des arithmetischen Elementarunterrichts. Und doch: müssen wir nicht staunen über diesen Kunstgriff der *Verräumlichung*? Eine geistige Tätigkeit wird in eine mechanische, *«raumabtastende»* Bewegung entlang einer sichtbaren Linie umgepolt, welche die Abfolge von Zahlen nicht einfach repräsentiert, sondern so präsent macht, dass wir mit Zahlen sogar etwas *tun* können.

Eine Zahl hat noch nie jemand zu Gesicht bekommen. Zahlen sind begriffliche Entitäten, unsichtbar, unkörperlich und selbstverständlich raumlos. Im Verbund mit der Bezeichnung von Zahlen durch Ziffern bannt der Zahlenstrahl jedoch die ephemere Existenz der Zahlen auf ein Blatt Papier, gibt arithmetischen Gesetzen eine anschauliche und handhabbare Gestalt. Ein sinnlich zugänglicher Zahlenraum ist entstanden, welcher Zahlen nicht nur visualisiert sondern *adressiert*, ihnen also einen wohlbestimmten Ort (auf dem Zahlenstrahl) verleiht und es daher möglich macht, Zahlenprobleme durch *«handgreifliche Tätigkeiten im Zahlenraum»* zu lösen. Diagramme verwandeln sich dabei in Instrumente zum Problemlösen.

Führen wir uns den Zusammenhang von Verräumlichung und Operativität am Beispiel eines etwas komplexeren Zahlenraums vor Augen, welcher durch drei Zahlengeraden aufgespannt ist und die Multiplikation im Kleinen Einmaleins als mechanische Prozedur eröffnet (Abb. 2).

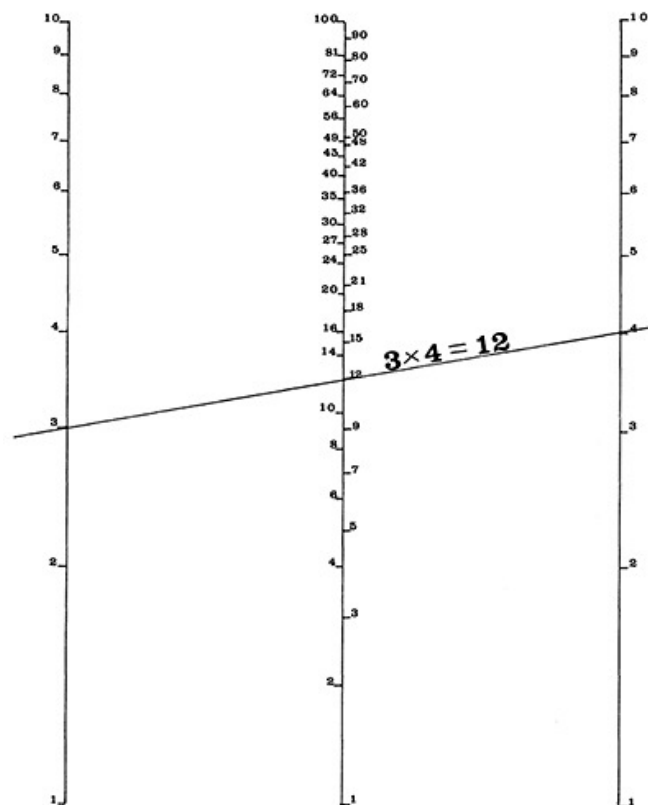


Abb. 2 >

Dieses Diagramm zur Multiplikation (auch <Nomogramm> genannt, weil es ein Gesetz visualisiert) funktioniert so: Zwischen den zu multiplizierenden Zahlen, die auf den beiden äußeren Zahlengeraden lokalisiert sind, wird eine Gerade gezogen, wird ein Faden gespannt oder eine Lineal angelegt. Da, wo diese Operations-Linie den mittlere Zahlenstrahl kreuzt, ist die gesuchte Zahl; hier illustriert anhand der Gleichung $3 \times 4 = 12$. Ein Papierwerkzeug ist entstanden. Vervollständigen wir angesichts dieses Zahlenbildes unsere <Grammatik der Diagrammatik>.

7. Unterschiedlicher Funktionswert von Linien: Die Linien erfüllen hier, wie zumeist in Diagrammen, zwei unterscheidbare Rollen. Die drei Zahlengeraden bilden *Hilfslinien*, sie konstruieren den visuellen Zahlenraum, indem sie die Fläche <ausrichten>, so dass – ebenso wie beim einfachen Zahlenstrahl der Addition und Subtraktion – nun alle Operationen auf der Fläche eine Richtung bekommen.

In dem auf dem Papier entstandenen Zahlenraum, steigen die größeren Zahlen an: <je größer, je höher platziert>. Durch räumliche Anordnung wird eine universelle arithmetische Regel instantiiert.

Anders dagegen die *Operationslinie*. Ob eingezeichnet oder mit Faden und Lineal nur angelegt, sie ist ein stets neu justierbares Werkzeug zur linearen Verbindung zwischen den bekannten Zahlen, welche zugleich die unbekannte Zahl zwingend markiert und also ermittelt. Die Operationslinie vollzieht die Anwendung der in der Anordnung der Zahlenstrahlen zuvor verkörpert Multiplikationsregel für eine konkrete Problemstellung. Ein *universales* arithmetisches Gesetz wird so dargestellt, das dessen *partikuläre* Anwendung dabei operativ ausgeführt werden kann: Visualität, Taktilität und Operativität verschwistern sich auf der inskribierten Fläche. Wir denken nicht nur mithilfe der Fläche, wir denken *auf* der Fläche.

8. Übersetzbarkeit: Die hier vorgestellte graphische Multiplikation ist durch eine Fülle alternativer Rechenverfahren realisierbar: Mit Perlenschnüren des Abakus, mit Kolumnen des Rechenbretts, in mannigfaltigen Formen von Multiplikationstabellen und -tafeln, als schriftliches Rechnen mit Dezimalziffern, Rechenschiebern und schließlich mit mechanischen und elektronischen Rechenmaschinen. So unterschiedlich diese Verfahren auch sind: in ihren Ergebnissen stimmen sie überein – oder sollten das zumindest tun.

Die Existenz einer unübersehbaren Vielfalt dieser Rechenverfahren führt uns drastisch vor Augen: Diagramme sind Bilder, die *übersetzbar* und ohne Informationsverlust ineinander transformierbar sind. Und zwar nicht nur von einer graphischen Form in eine andere, so, etwa wie wir eine Figur durch eine Formel, eine Formel durch verschiedene Notationssysteme realisieren können. Vielmehr kann mit der Übersetzbarkeit von Diagrammen auch eine ontologische Differenz überbrückt werden: Aus einer symbolischen Form kann ein technisches Artefakt werden: Die Programmierung ist dafür ein wirkmächtiges Beispiel. Denkzeug und Werkzeug können einander korrespondieren. Nichts ist so gut zu übertragen wie ein Diagramm. Es ist der ihm eigene Schematismus, der solche Übersetzbarkeit und Übertragbarkeit zu einem Konstituens des Diagrammatischen macht.

9. Faden und Stab bilden die kulturtechnischen Vorläufer der Linie: Anders als die stabilen, fixierten Hilfslinien im Multiplikationsdiagramm ist die Operationslinie ein bewegliches Element: eben wie ein Faden oder ein Lineal. Beide sind leicht auf der Fläche zu bewegen und wieder zu entfernen; anderenfalls würde die Multiplikationstafel durch häufige Benutzung unbrauchbar.

Das scheint trivial. Und doch enthüllt sich in diesem Zusammenwirken der stabilen mit beweglichen Linien eine originäre Verwandtschaft der graphischen Linie mit dem Stab bzw. dem Faden. Das Formenrepertoire der geraden und gekrümmten Linie, mithin die ›Syntax der Lineatur‹ ergibt sich genau dann, wenn wir uns fragen, welche elementaren Operationen mithilfe von Stab (gerade Linie) und Faden (gekrümmte Linie) auf einer Fläche ausführbar sind. Stab und Faden bilden die material-körperlichen, kulturtechnischen Grundlagen der epistemischen Kraft von Linien. Der antike ›Gnomon‹, der ›Schattenstab‹ der Sonnenuhr, ist Instrument der Zeitmessung durch Verräumlichung der Zeit qua Sonnenbewegung im Schattenwurf; ›Gnomon‹ heißt aber auch der Winkelmesser des Handwerkers und ›Gnomon‹ mutiert im Rahmen der pythagoreischen *psephoi*-Arithmetik zum Zahlenwinkel, mit dem regelhaft figurierte Zahlen so auszulegen sind, dass an ihnen arithmetische Zusammenhänge *einsehbar* werden. Handwerk und Denkzeug, Graphismus und Technik gehen auseinander hervor und verweisen aufeinander.

Die operative Rolle, die Diagramme beim Rechnen erfüllen, dechiffriert das Rechnen als eine geistige Tätigkeit, bei welcher der Geist geradezu zum Verschwinden gebracht wird, um einer mechanisch auszuübenden Bewegung auf dem Papier zu weichen. Ein Wunderwerk und Kunstgriff dieser Art von operativen Bildern besteht genau in dieser Umwandlung von Geist in Nichtgeist, in die Form einer Operation, welche ein Wissen, sowie Interpretation und Reflexion gar nicht voraussetzt. Als ›Zahlenkunst‹ oder ›intellektuelles Tun‹ ist das kaum anzusprechen. So wollen wir uns in einem letzten Schritt operativ wirksamen Diagrammen zuwenden, die ein ganz und gar intellektuelles Vermögen befriedigen: Einsichten zu gewinnen und dadurch auch Erkenntnisse zu rechtfertigen.

4. Beweisbilder

Das Wort ›Diagramm‹ kommt aus dem Griechischen (διάγραμμα : *diágramma*) und bezieht sich auf die Umrisslinie einer Gestalt, wie sie klassisch in geometrischen Figuren Euklids gegeben ist – wiewohl schon aus der griechischen Antike uns eine mehrfache Bedeutung von ›Diagramm‹ auch im Sinne von Bauvorschriften, Regeln, Schemata aller Art überliefert ist. Es ist Immanuel Kant, der uns ein instruktives auf Euklid zurückgehendes geometrisches Beispiel liefert, hier bestens geeignet unsere Liste zur ›Grammatik der Diagrammatik‹ fort zu schreiben.

Kant interessiert sich für die Eigenarten des mathematischen Wissens, welches für ihn gerade nicht auf Begriffen und logischem Schlussfolgern beruht – also diskursiv ist – sondern in der (reinen) Anschauung gründet. [1]

Als Nachweis für den Anschauungsbezug der Geometrie stellt er die Frage, wie sich die Summe der Winkel im Dreieck zum rechten Winkel verhalte. Euklid hat in seinen *Elementen* in Lehrsatz 32 festgehalten, dass die Winkelsumme im Dreieck einem gestreckten Winkel (180°) entspreche. Kant bemerkt nun: Mit der Ausgangsfrage konfrontiert kann ein Philosoph durch Analyse des Begriffs 'Dreieck' keine Antwort finden, anders dagegen der Geometer, der ein Dreieck anschaulich konstruiert und dann anhand der Zeichnung aufweisen kann: die Winkelsumme im Dreieck entspricht zwei rechten Winkeln, quantitativ ausgedrückt: 180° .

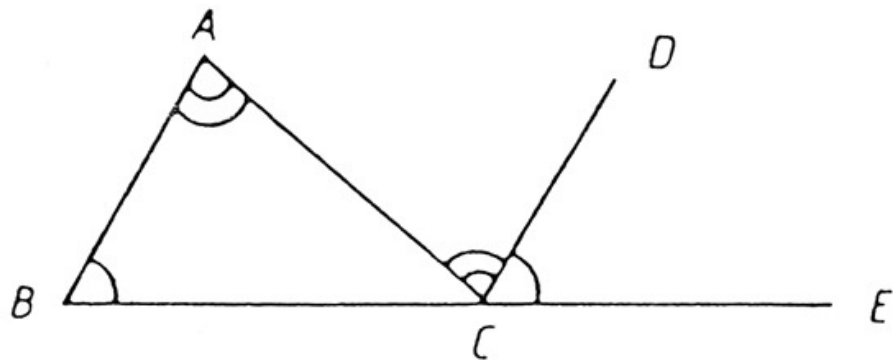


Abb: 3 >

Folgen wir also dem Geometer: Er zeichnet ein Dreieck ABC und ergänzt dieses durch zwei zusätzlich eingezeichnete Linien: die eine Linie verlängert die Strecke BC bis nach E; die andere zieht zu BA eine Parallele, ausgehend von C. Anhand der dadurch entstandenen Zeichnung ist zu *ersehen*, dass die Winkelsumme im Dreieck gleich den drei in C nebeneinander liegenden Winkeln ist, also zwei rechten Winkeln bzw. einem gestreckten Winkel ($=180^\circ$) entspricht. Doch was heißt hier: das ist der Zeichnung zu *ersehen*? Zwar ist auch dem unbefangenen Betrachter klar, dass bei C ein gestreckter Winkel vorliegt, doch wieso sind die drei Winkel, die den gestreckten Winkel (180°) in C bilden, gleich den drei Winkeln *innerhalb* des Dreiecks? Diese Frage ist entscheidend, denn es wird klar, dass die Hilfskonstruktion des Geometers seinerseits von einer anderen anschaulichen Einsicht zehrt, mit der Euklid in Theorem 29 gezeigt hat, dass dann, wenn zwei Parallelen von einer Gerade gekreuzt werden, die entstehenden Wechselwinkel *gleich* sind.

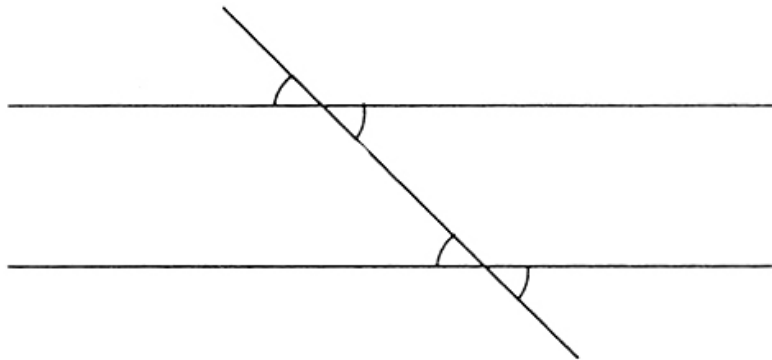


Abb: 4 >

Nur kraft der *Einsicht* der Existenz der Wechselwinkel anhand der letzteren Zeichnung ist zu ersehen, dass in der Dreieckszeichnung die beiden inneren Winkel ABC und CAB außerhalb des Dreiecks in C wieder auftauchen bzw. noch einmal abgebildet werden, so dass dann tatsächlich plausibel wird, wieso die Winkelsumme gleich dem gestreckten Winkel oder zwei rechten Winkeln entspricht.

Wenn wir uns fragen, wieso die zeichnerische Konstruktion von Objekten zu Erkenntnissen führt, die der Begriff dieses Objektes nicht bereits enthält – jedenfalls sieht Kant dies so – dann wird klar: Der informative Überschuss des Diagramms gegenüber dem Begriff gründet darin, dass in seine Konstruktionsanweisung (die als Instruktionsvorschrift deckungsgleich ist mit dem Begriff) genau das nicht enthalten ist, was dann der Zeichnung entnommen werden kann. Dieser epistemische Mehrwert hat mit einer bildlichen Operation, mit einem *Aspektwechsel* zu tun. Der Geometer sieht in der einen Seite des Dreiecks AC (in der ersten Zeichnung = Euklids Theorem 32) eine die Parallelen schneidenden Gerade (in der zweiten Zeichnung = Euklids Theorem 29).

Ein Schenkel des Dreiecks im <Beweisbild> fungiert *zugleich* als eine Linie, die Parallelen schneidet, so dass dadurch Wechselwinkel entstehen und lokalisierbar sind, die zu identifizieren wiederum für die Beweiskraft unerlässlich sind. Das Element einer Konstruktionszeichnung fungiert in einer jeweils anderen Rolle und dieser Rollenwechsel bildet das anschauliche Fundament des Beweisganges, der – natürlich – nicht auf die Zeichnung reduzierbar ist, sondern auf der Interaktion von Diagramm und Text und zwar in mehreren Schritten beruht.

Eine letzte Frage drängt sich auf: wenn beim geometrischen Konstruieren einzelne, reale Zeichnungen entstehen, wie gelingt es dem Mathematiker das Paradoxon zu ›lösen‹, dass ein für *alle* Dreiecke notwendig geltender Sachverhalt anhand einer *einzelnen*, empirischen Zeichnung dargelegt wird? Auch darauf hat Kant eine Antwort: die Wahrnehmung, von der im geometrischen Beweis Gebrauch gemacht wird, ist keine empirische Anschauung, sondern sie ist eine Anschauung a priori, eine Anschauung, die sich also immer, wenn ein Dreieck gezeichnet wird, einstellen muss. Dieses ›müssen‹, dieses ›a priori‹ aber heißt nur soviel wie: Beim Zeichnen einer Figur folgen wir einer Regel, etwa, das ein Dreieck nicht etwa so «<<<» sondern mit drei Ecken in ganz bestimmter Anordnung gezeichnet wird. Nicht die drei Ecken, sondern die Art ihrer Verbindung ist entscheidend. Es kommt dann weder auf die Größe, noch auf die Exaktheit der Zeichnung an, es genügt, wenn die *Anordnung des Dreiecks* vom Viereck oder Fünfeck, von Kreis und Ellipse zu unterscheiden ist.

Das Dreieck gilt nicht in seiner ästhetischen Fülle als reale Zeichnung, sondern ›zählt‹ bloß als Verkörperung eines Dreieck-Schemas, wodurch ein ›entkörperteres Sehen‹ evoziert wird: Das Sehen des Dreiecks beinhaltet ein Absehen von allem, was nicht zum Dreieck-Schema gehört. Wohlgemerkt: das empirische Bild des Dreiecks ist nicht das Schema, sondern ›nur‹ dessen Realisierung. Denn das Schema liegt allein in der Handlung, genauer: in der Ordnung einer unbegrenzt oft wiederholbaren Konstruktionshandlung. Im Lichte des Schematismus als Handlungsoption können wir im einzelnen, realen, empirischen Dreieck das ideale, virtuelle, nichtempirische Dreieck sehen. Anders ausgedrückt: Wir sehen in der einzelnen Anschauung einen allgemeinen Begriff.

Vervollständigen wir nun unsere ›Grammatik der Diagrammatik‹ um zwei letzte Punkte.

10. Erzeugung von Wissen: Diagramme illustrieren nicht nur Sachverhalte, sie sind in ihrer epistemischen Rolle nicht auf Psychologie und Pädagogik zu beschränken, sondern erzeugen neues Wissen, welches in Entdeckungszusammenhängen aber auch in Beweisstrategien von Nutzen ist. Diese Produktion von Wissen qua Diagramm ist an drei Bedingungen gebunden: (i) *Schematismus*. Eine vorgegebene Konstruktionsregel kann als Ordnung von Handlungsschritten in der Visualisierung einer Konstruktion unbegrenzt oft wiederholt werden. (ii) *Surplus*: Die räumliche Konfiguration birgt Einsichten, die nicht schon in der Konstruktionsregel enthalten sind. Das Diagramm eines Objektes kann etwas zeigen, was der Begriff des Objektes nicht schon impliziert.

(iii) *Aspektwechsel*: Die neue Einsicht entsteht durch einen Wechsel im Funktionswert eines Elements der Konstruktionszeichnung; ein und dieselbe Linie spielt dann in zwei unterschiedlichen Diagrammen jeweils eine unterschiedliche Rolle und der Beweis macht Gebrauch von eben diesem Rollenwechsel.

11. Diagrammspiele: Das hier behandelte <Beweisbild> zum Nachweis der Größe der Innenwinkel fußt in seiner Demonstrationskraft auf einem bei Euklid früher entwickelten Beweisbild über die Entstehung von Wechselwinkel, immer dann, wenn eine Gerade Parallelen durchschneidet. Nicht nur sind die Diagramme selbst stets eine Kombination von sprachlichen und ikonischen Elementen, nicht nur sind sie eingebettet in Texte, damit also nicht selbsterklärend und nicht nur realisieren Diagramme gewisse <schweigenden Vorgaben> wie Zeichnungen gemäß gegebener Konventionen auszuführen und zu deuten sind, sondern überdies beziehen Diagramme sich zumeist auf andere, auf frühere Diagramme.

Wir können daraus schließen: Es gibt nicht <das Diagramm>. Diagramme bekommen ihre Rolle in <Diagrammspielen>, in denen auf komplexe Weise Ikonisches und Sprachliches, Sinn und Sinnlichkeit, Begriff und Anschauung, Historisches und Systematisches, Explizites und Implizites sich durchdringen. Eine Untersuchung von Diagrammen wird aufschlussreich nur als Untersuchung von historisch situierten diagrammatischen Praktiken, eben: von Diagrammspielen.

Fussnoten

Seite 170 / [1]

Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, B 744, 745; A 716,717.

Abbildungen

Seite 162 / Abb. 1

Vier Formen des Sternbildes <Orion>.

Seite 168 / Abb. 2

Diagramm der Multiplikationstabelle.

Seite 171 / Abb. 3

Kants Beispiel des Dreiecks.

Seite 172 / Abb. 4

Euklid, Lehrsatz 29, eine Gerade schneidet Parallelen und die Wechselwinkel sind gleich.

Alles zeigen wollen

CLAIRE HOFFMANN

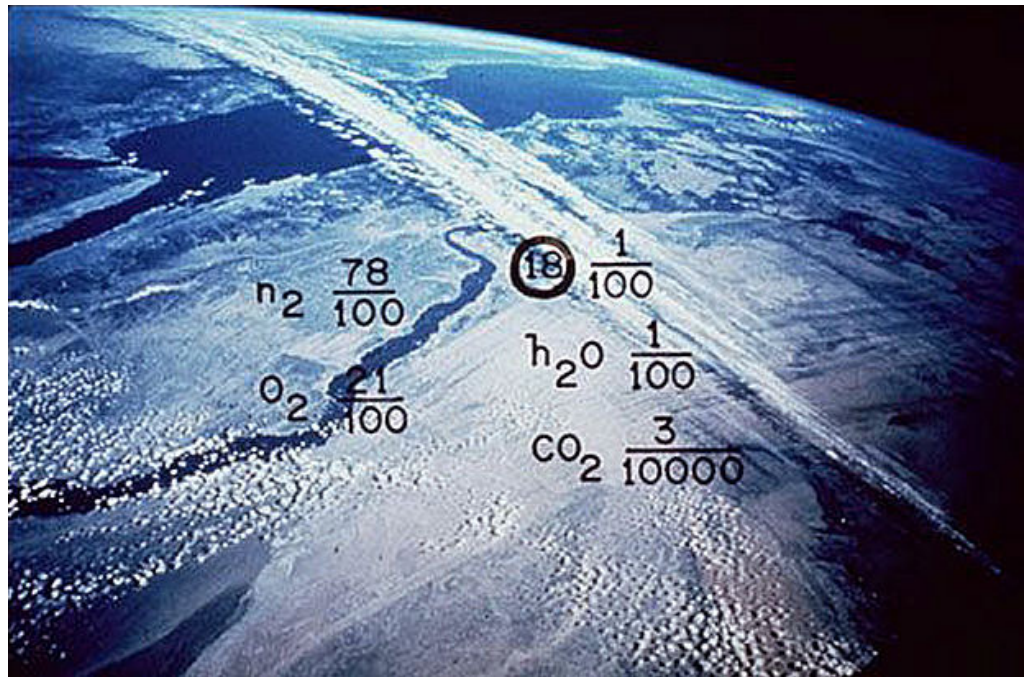


Abb: 1 >

Beobachtungen zu Steve M^cQueens Installation *Once Upon a Time* (2002)

*Sind Sie sicher, dass Sie die Erhaltung des Menschengeschlechts,
wenn Sie und alle Ihre Bekannten nicht mehr sind,
wirklich interessiert?* (Max Frisch) [1]

In einem dunklen, langgestreckten Raum hängt mittig eine Projektionsleinwand, auf der in ruhigem Rhythmus Dias in einander überblenden. Die Sequenz von 116 Bildern, deren Farbigkeit und Motive von der distinkten Ästhetik der 1970er-Jahre durchwirkt ist, scheint aus allen Bereichen des Lebens gegriffen. Sie setzt ein mit numerischen Formeln, Masstabellen und Gleichungen, um sich durch Aufnahmen des Kosmos und der Planeten der Erde zu nähern. Ein Sprung führt in den Mikrokosmos der Zellteilung, zu schematischen DNA-Strängen, Embryonen und anatomischen Darstellungen, um dann in die sozialen Gefüge des menschlichen Lebens überzuleiten. Fotografien von Landschaften, Flora und Fauna, Menschen unterschiedlicher Kulturen bei diversen Aktivitäten reihen sich an Ansichten von Verkehr, Technik und Industrie. Am Ende erscheint ein rotgetränkter Sonnenuntergang und – gleichsam stellvertretend für Kultur – ein Musikquartett und als Schlussbild eine Violine mit Partitur.

Gleichgültig, zu welchem Zeitpunkt des Loops man die Installation betritt, man wird in den Sog dieser Bilder gezogen, im Versuch, einen narrativen Nexus herauszulesen, und es drängt sich die Frage nach dem Kontext, Hintergrund und der Absicht dieser offensichtlich ursprünglich kunstfremden Sequenz auf.

Die einleitende Tabelle, welche das westliche Zahlensystem und die Masseinheiten auflistet, didaktische Bildfolgen (etwa Weinbauer im Rebberg / Konsumentin kauft im Supermarkt Trauben) sowie Inskriptionen direkt im Bild sollen offenbar den Informationsgehalt zusätzlich unterstützen. So sind beispielsweise in einer Satellitenaufnahme der Erdkugel die prozentualen Gasbestandteile der Atmosphäre verzeichnet. Diesem *tour d'horizon* der sichtbaren Welt scheint also eine Aufforderung inhärent, das Gesehene zu entschlüsseln und zu verstehen.

Steve McQueens digitalisierte Dia-Installation *Once Upon a Time* (2002) ist die Aneignung eines offiziellen Bilderkonvoluts, das ein Forschungsteam der NASA, unter der Leitung von Dr. Carl Sagan [2] 1977 für die Space Shuttle *Voyager I* und *II* zusammenstellte, um sie eingraviert auf einer goldbeschichteten Schallplatte, der sogenannten *Golden Record*, ins All zu senden. Das utopische Projekt verfolgte die Absicht, ein audiovisuelles Paket über das Dasein auf Erden an potentiell intelligente Lebensformen im All zu senden.

Die *Golden Record* weist aber auch mehrere signifikante Leerstellen auf, denn auf dem ‹offiziellen Gesicht der Erde› war weder Kunst vertreten, noch waren Krieg, Krankheit, Armut und Naturkatastrophen zugelassen. Nebst den Bildern waren Grussworte in 55 Sprachen, diverse Naturgeräusche und mehrere klassische Stücke und Musik unterschiedlicher kultureller Herkunft auf dem Datenträger zu finden.

Steve McQueens 70-minütige Projektion wird hingegen begleitet von einer dominanten Tonspur von rezitierenden Männer- und Frauenstimmen. Der in unterschiedlichen Intensitäten, Lautstärken und scheinbar diversen Sprachformen vorgetragene Redeschwall ist tatsächlich nur sprachähnlich. Es sind sinnfreie Lauthülsen von tranceartigem Sprechen, der sogenannten Glossolalie. Diese originalen, historischen Aufnahmen von ‹zungenredenden› [3] Menschen bilden einen unverständlichen Sprachteppich, der im Kontrast dazu die Bildfolge fast verständlich scheinen lässt. Mit dem hinzugefügten kryptischen Soundtrack wird die Frage nach dem Verstehen an sich gestellt, nach der Möglichkeit, überhaupt zu kommunizieren und menschliche Codes entschlüsseln zu können.

Diese Tonbeispiele eines unkontrollierten und unbewussten sprachlichen Mitteilungsbedürfnisses stehen im Gegensatz zur bewussten, zensierten Bildauswahl, die dem menschlichen Bedürfnis entsprechen, eine Spur zu hinterlassen: «a sort of psychological black box that provides evidence of our attempt to manage images and deny death». [4]

Die Paradoxie der Bildauswahl auf der *Golden Record* und der Anspruch an das Bild, der von diesem Projekt ausgeht, wird vielleicht gerade durch die Tonspur von *Once Upon a Time* augenfällig, welche nur vorgibt, bedeutsam zu sein und das Bilderkonvolut als Fassade enthüllt: «Just as the images can be seen to be a representational facade of sorts, it would appear that these voices are also a facade of meaning – a vessel, not unlike Voyager, for the transmission of ambivalent and paradoxical material.» [5] Die Fremdheit der Bilder und historische Distanz zu deren Entstehungszeit wird nur noch verstärkt durch die tatsächliche geografische Ferne. Die beiden *Voyager* sind die von der Erde bzw. dem Sonnensystem am weitesten entfernten menschengemachten Objekte (im März 2012 waren *Voyager I* 17.9 Milliarden Kilometer und *Voyager II* 14.7 Milliarden Kilometer von der Sonne entfernt).

Die Absurdität, sich selbst abbilden zu wollen, nicht als Individuum, sondern die Gesamtheit der Erdbewohner, resultiert gezwungenermaßen in einem verzerrten Selbstportrait. Die *Golden Record* verrät neben einem heute kaum mehr nachvollziehbaren Glauben an solche utopischen Projekte und holistische, anthropozentrische Vorstellungen auch ein unerschüttertes Verhältnis zum (fotografischen) Bild und dem Vertrauen auf dessen Fähigkeit zur absoluten Repräsentation. Auch scheinen moderne Sehgewohnheiten Voraussetzung für die Entschlüsselung der *Golden Record* zu sein: So unbekannt und unvorstellbar die potentiellen Empfänger im All für das Forschungsteam gewesen sein mögen, die Wahl der Medien zeugt von unausgesprochenen Prämissen: Die Adressaten wurde als menschenähnlich (zumindest mit Augen und Ohren ausgestattet), als Leser und Betrachter imaginiert.

Es wurde denn auch berechtigterweise bemerkt, dass die Auswahl weniger für die Aussenwirkung bestimmt war, als für die Rezeption auf der Erde: «a calming lullaby [...] designed to make us feel better about life on our planet». [6] In seiner Installation bringt Steve McQueen dieses Artefakt – das mittlerweile auch auf der NASA Website beinahe vollständig zugänglich gemacht wurde [7] – wieder zurück zu den janusköpfigen menschlichen Absendern/Empfängern.

Mit Sicht auf Steve M^cQueens Oeuvre im Allgemeinen tritt in *Once Upon a Time* nebst der Frage nach dem Verstehen und der (Un)Möglichkeit von Kommunikation das Abwesende und Ausgeschlossene ebenfalls in den Vordergrund. Tatsächlich, stellt T. J. Demos fest, liege ein wesentlicher Schlüssel zum Werk Steve M^cQueens in einem generellen Widerstand gegenüber dem Zugriff der Repräsentation, der sich auch als «the flickering presence of absence» [8] fassen liesse.

Was Demos für die in einer südafrikanischen Goldmine gefilmte Arbeit *Western Deep* (2002) aus demselben Jahr feststellt, [9] kann in gleichem Masse für die Übernahme der selektiven Bildfolge in *Once Upon a Time* gelten: Bezeichnend ist darin, was *nicht* gezeigt wird. Die Spannung zwischen der Repräsentation und die Auslotung ihrer Grenzen erreicht Steve M^cQueen bereits in seinen frühen Schwarzweissfilmen mit experimenteller Kameraführung und -position, Schnitten und Montagen. In seinen späteren narrativen, längeren Filmarbeiten geht dieser Widerstand vom Motiv selbst aus – sei es die Finsternis einer Goldmine, hunderte Meter unter Tage, oder wie in *Once Upon a Time*, ein Bildprojekt mit dem unerfüllbaren Anspruch <alles> zu zeigen.

Wenn Steve M^cQueen in seinen Arbeiten wiederholt die «limitations of the camera's power to represent» [10] untersucht, geht damit auch eine Verunsicherung und eine Verwischung zwischen Realem und Fiktionalem einher.

In der Verbindung einer wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit mit der fantastischen *Golden Record* fließen Fantasie und Realität ineinander über. Auch im märchenhaften Titel von Steve M^cQueens Installation klingt im «Es war einmal...» der sagenhafte Gehalt an. Das Projekt verkörpert auf überdeutliche Weise das Scheitern der Repräsentation. Als künstlerische Übernahme der *Golden Record* gliedert sich somit *Once Upon a Time* in Steve M^cQueens bildkritische Praxis ein.

Als erstaunliche Wiederkehr einer für das All bestimmten Bilderwahl könnte das jüngst vom US-Amerikanischen Künstler Trevor Paglen entwickelte Projekt *The Last Pictures* (2012) gelten. [11] Paglens Auswahl von 100 Bildern wurde auf eine Silikondisk in Goldhülle gespeichert (äusserlich der Platte der 1970er-Jahre verblüffend ähnlich) und mit einem Fernsehsatelliten in den Orbit gesendet, um in Erdumlaufbahn zu bleiben, bis das Leben auf Erden erlischt.

Für einen potentiellen zukünftigen Finder soll aus den kontextlosen Bildern hervorgehen, warum die menschliche Zivilisation durch Umweltverschmutzung, Krieg und Ungerechtigkeiten ihre eigene Auslöschung verursachte.

Die mit ›Sphärenmusik‹ unterlegten Aussagen des Künstlers, der MIT-Forscher und Projektorganisatoren im Making-Off-Video von *The Last Pictures* mischen sich ironischerweise zu einer kuriosen utopisch-technophilen Doppelung des NASA-Projekts, obwohl sich Paglen mit seiner, wie er betont persönlichen Auswahl, vom universalen Anspruch der *Golden Record* distanziert. [12] Trotz Paglens Reflexion über die Verständlichkeit dieser Bilder und seiner Skepsis gegenüber dem Erfolg des Projekts, irritiert die Ernsthaftigkeit, mit der es vorgestellt und umgesetzt wurde.

Denn indem Paglen diese Auswahl über Jahre hinweg mit Experten herausarbeitete und als Ergänzung zu den Lücken der *Golden Record* konzipierte, wird der Anspruch auf Vollständigkeit und der Glaube an das Bild wieder affirmiert – trotz aller eingestandenen Relativierungen.

Das Projekt *The Last Pictures* steht vielleicht aber als Konsequenz zu Paglens hochspezialisierten Auseinandersetzung mit Systemen der Überwachung, Geheimhaltung und Unsichtbarmachung.

Der grösste Teil von Paglens Arbeit mit Fotografie weist nämlich eine hohe Sensibilität für die Fragen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf. In *Untitled (Drones)* (2010) oder *Limit Telephotography* (2012) fotografierte er mit astrologischen Teleobjektiven geheime militärischen Aktionen, Manöver und Stützpunkte der US-Amerikanischen Armee und bringt so das Verbotene und Versteckte des Militärs für den zivilen Betrachter ins Bild. Bei den verschwommenen, stark vergrösserten Fotografien geht der Bildinhalt mehr durch die Legende denn durch das Abgebildete hervor. Das Gegenstück zur offiziell zugelassenen sichtbar gemachten Welt erfüllt Paglen ja eigentlich in einer viel wuchtigeren Weise mit diesem politischen Aktivismus in Bildform als mit *The Last Pictures*.

In den zeitgenössischen Auseinandersetzungen beider Künstler mit diesen Bildern der Vergangenheit wird gewissermassen das Desiderat nach einer Bildkritik verarbeitet.

In Anbetracht des Zeitpunkts der Entstehung der *Golden Record*, 1977, wirkt das damalige unkritische Verhältnis gegenüber dem Bild und der Fotografie tatsächlich eklatant. [13] 1977 war das Jahr von Douglas Crimps folgereicher Ausstellung *Pictures*, die im *Artists Space* Künstler vereinigte, die eine skeptische Position gegenüber dem fotografischen Bild einnahmen.

Gemäss Crimps dazu entwickelter Bildtheorie könne dem postmodernen fotografischen Bild keine zugrundeliegende Realität mehr zugeordnet werden. Hinter dem Bild liege nur noch ein weiteres Bild. [14] Diese Leere oder Absenz einer greifbaren, realen Referenz wird bei beiden Projekten von Steve M^cQueen wie auch von Trevor Paglen thematisiert.

Paglens Projekt gesteht die fragile Verbindung von Abbild und Realität ein, ohne aber den Strang ganz zu durchtrennen. Steve M^cQueens *Once Upon a Time* führt ganz im Sinne der *Pictures-Generation* Störungen ins Bild und deckt die Unmöglichkeit eines greifbaren Originals auf. Wie schon die Worthülsen der Glossolalie sind auch die Bilder nur Fassade, die keine Entsprechung in der Realität finden.

Vor einem Bild

Alles zeigen wollen

Nicht zuletzt ist dies in der Installation räumlich erlebbar, wenn man um die freihängende Leinwand herum schreitet und die Bilder gespiegelt von hinten betrachtet, wo nichts zu finden ist, nur wiederum Bilder.

Claire Hoffmann

Fussnoten

Seite 175 / [1]

Max Frisch, Fragebogen, in: ders., Tagebuch. 1966–1971, Frankfurt a. M. 1979, S. 9.

Seite 176 / [2]

Carl Sagan war der Leiter des Projekts des Golden Records für die beiden Voyager und verfasste danach mit seinen Mitarbeitern ein Buch, in dem das Projekt beschrieben wird und alle auf der Platte abgespeicherten Informationen aufgelistet werden. Carl Sagan, et al., Murmurs of Earth. The Voyager Interstellar Record, Random House, 1978. Steve McQueen kam über dieses Buch zur Golden Record. Der Künstler arbeitete für Once Upon a Time mit William J. Clancey zusammen, NASA Forscher und Mitarbeiter des SETI (Search for Extra Terrestrial Intelligence).

Seite 177 / [3]

Steve McQueen hat dabei mit dem auf Glossolalie spezialisierten Linguisten William J. Samarin, emeritierter Professor an der University of Toronto, zusammen gearbeitet.

Seite 178 / [4]

Jerry Saltz, Mourning Glory, in: The Village Voice, 1. Februar 2005, unter: www.villagevoice.com/2005-02-01/art/mourning-glory [27.02.2013].

Seite 178 / [5]

Anthony Downey, Steve McQueen. Once Upon a Time, in: Journal of Visual Culture 5/1, S. 119-122, hier S. 122.

Seite 179 / [6]

Ebd., S. 119-120.

Seite 179 / [7]

NASA, Jet Propulsion Laboratory, California Institute of Technology, Voyager. the Interstellar Mission. Golden Record, Scenes from Earth, unter: voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/scenes.html [24.03.2013].

Seite 180 / [8]

T. J. Demos, The Art of Darkness. On Steve McQueen, in: October 114, Herbst 2005, S. 61-89, hier S. 62.

Ebd., S. 61.

Ebd., S. 79.

Ich danke Gavin Kroeber für diesen Hinweis.

Trevor Paglen, The Last Pictures Project Video, unter: paglen.com/lastpictures/main.php?m=overview&p= [24.02.2013]; George Pendle, Horror Vacui. Trevor Paglen and the final frontier, Frieze 152, Januar-Februar 2013, unter: www.frieze.com/issue/article/horror-vacui [27.02.2013]. Trevor Paglen: «All in all, I think we're right to be suspicious of representation right now. The days of believing that there's something out there in the word that can be transparently represented by a photograph or image are over.», zit. nach: Trevor Paglen/Julian Stallabrass, Negative Dialectics in the Google Era. A Conversation with Trevor Paglen, in: October 138, 29. November 2011, S. 3-14. Trevor Paglen, «Friends of Space, How Are You All?, Have You Eaten Yet?», Or, Why Talk to Aliens Even If We Can't?, in: Afterall 32, Spring 2013, online unter <http://www.afterall.org/journal/issue.32/friends-of-space-how-are-you-all-have-you-eaten-yet-or-why-talk-to-aliens-even-if-we-can-t> [13.03.2013]

Mark Godfrey, Steve McQueen. South London Gallery, in: Frieze 88, Februar 2005, S. 114.

Douglas Crimp, Pictures, October 8, Frühling 1979, S. 75-88, hier S. 87.

Abbildungen

Seite 175 / Abb. 1

Steve McQueen, *Once Upon a Time*, 2002, Abfolge von 116 35mm
Diapositiven, digitalisiert, Ton, 70 Minuten, Projektion auf Leinwand,
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen
Kunstsammlung Basel © Steve McQueen.

Impressum

Gesamtverantwortung

eikones
NFS Bildkritik
Rheinsprung 11
CH - 4051 Basel

www.eikones.ch

Konzept and Design

Equipo
Visuelle Kommunikation
Amerbachstrasse 53
CH - 4057 Basel

www.equipo.ch

Technische Umsetzung

Simplicity GmbH
Ringstrasse 39
CH - 4106 Therwil

www.simple.ch

Disclaimer

Haftungsausschluss

Trotz intensiver Recherchen und sorgfältiger Bemühungen ist es uns nicht in allen Fällen gelungen, die Rechtsinhaber der abgebildeten Werke zu ermitteln. Wir bitten um Kontaktaufnahme, sollten Rechtsansprüche Dritter berührt sein.

Eikones, NFS Bildkritik übernimmt keine Haftung für die Verwendung Informationen durch Dritte, die ihrer elektronischen Zeitschrift «Rheinsprung 11» entnommen sind. Artikel in dieser Ausgabe dürfen für wissenschaftliche Zwecke, Unterricht und privates Studium verwendet werden. Jede/r substantielle oder systematische Reproduktion, Wiederverwertung, Verkauf etc. jedweder Art und an jegliche Person sind ausdrücklich untersagt.

Disclaimer

Despite intensive research and diligent efforts on our part, we were unable to determine the holders of the rights of some of the works reproduced in this issue. Please contact us if third-party legal claims are affected.

Eikones, NCCR Iconic Criticism accepts no responsibility for any use made of the information it provides in its e-journal «Rheinsprung 11». Articles in this issue may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution or selling, etc. in any form to anyone is expressly forbidden.

Kontakt

Postanschrift / mail address / adresse postale

«Rheinsprung 11»
eikones NFS Bildkritik / NCCR Iconic Criticism
Rheinsprung 11
CH-4051 Basel / Bâle
Switzerland / Suisse

Allgemeiner Kontakt / general contact / contact général

[bildkritik\(at\)unibas.ch](mailto:bildkritik(at)unibas.ch)

einzelne Rubriken / individual sections / sections individuelles

Vor einem Bild

[antonia.schoening\(at\)unibas.ch](mailto:antonia.schoening(at)unibas.ch)

Bild.Geschichte

[mirco.melone\(at\)stud.unibas.ch](mailto:mirco.melone(at)stud.unibas.ch)

Dialog

[toni.hildebrandt\(at\)unibas.ch](mailto:toni.hildebrandt(at)unibas.ch)

Glossar

[emmanuel.alloa\(at\)unibas.ch](mailto:emmanuel.alloa(at)unibas.ch)

Kritik

[antonia.schoening\(at\)unibas.ch](mailto:antonia.schoening(at)unibas.ch)