Urs Stäheli / Dirk Verdicchio

Das Unsichtbare sichtbar machen:

Hans Richters Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage

source: https://doi.org/10.7892/boris.90503 | downloaded: 12.10.2024

Hans Richter, 1888 in Berlin geboren und 1976 in Minusio/CH verstorben, gehört zu den großen Figuren der europäischen Avantgardebewegung. Als Maler und Filmemacher war er vom Expressionismus, Kubismus und nach seinem Anschluss an die Zürcher Dada-Bewegung vom Dadaismus und Konstruktivismus geprägt. Wie andere Filmemacher der Avantgarde hat Richter aber auch immer wieder Werbefilme unter anderem für Philips, Ovomaltine, S. R. Geigy SA gedreht und war von 1937 bis zu seinem Wechsel zur Frobenius Film AG in Basel Produktionsleiter für Werbefilme bei der Central-Film AG in Zürich (Tode 1984ff., B12). Diese Gebrauchsfilme boten im Exil nicht nur eine gewisse finanzielle Sicherheit, sondern waren auch Experimentierstätten für neue Techniken. In seinem Film Die Börse oder, wie der erweiterte Titel lautet, Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage (CH 1939), der als Auftragsarbeit für die Züricher Börse entstand und von Frobenius produziert wurde, arbeitet Richter insbesondere mit der Intermedialität von Malerei, Grafik und Film. Ziel dieser Produktion war, die Schweizer Bevölkerung über die Wichtigkeit der Finanzökonomie aufzuklären, um Vorbehalte gegenüber dem Aktienhandel abzubauen (Tode 1984ff, B13). Solche PR-Aktionen, die Grundlagenwissen popularisieren und zugleich das Ansehen der Börse in der Öffentlichkeit heben sollten, fanden zehn Jahre nach dem Schwarzen Freitag und zu Beginn des Zweiten Weltkriegs nicht nur in der Schweiz, sondern auch andernorts statt, beispielsweise in den USA.

Auf den ersten Blick scheint es verwunderlich, dass ausgerechnet Richter als einer der wichtigsten Vertreter der Avantgarde einen Film schreibt, dreht und schneidet, der über die positiven Effekte der Finanzökonomie belehrt. Zumal er in seinem Film Inflation (D 1928), der im Englischen den Untertitel A Counterpoint of Declining People and Growing Zeros trägt, schon einmal die Ökonomie zum Thema gemacht und dabei ein ebenso ironisches wie anklagendes Bild der Börsenspekulation gezeichnet hatte. In Inflation verdrängen stetig anwachsende Nullen die Menschen, was schließlich sogar zum Zusammenbruch eines Börsengebäudes führt. Der als «formal triumph» gefei-

erte Film (von Hofacker 1998, 229) verbindet auf ingeniöse Weise Kapitalismuskritik mit avantgardistischen Experimenten.

Richter bezeichnet Die Börse und Inflation (1923) als besonders gute Beispiele für das von ihm entwickelte Konzept des Filmessays. Die Gattung des Filmessays bricht mit einem einfachen, chronologisch linearen Aufbau, um der Komplexität der modernen Gesellschaft gerecht zu werden: «Auch das, was an sich unsichtbar ist, muß sichtbar gemacht werden» (Richter 1992, 197). In diesem Zusammenhang stellt die Börse eine besondere Herausforderung dar, da sie der Schauplatz einer weitgehend entmaterialisierten Ökonomie ist, die sich nicht einfach abfotografieren lässt (vgl. Richter 1992, 196f).

Die Herausforderung wird dadurch verstärkt, dass Richter eine Kontinuitätslinie von der Produktion und den frühesten Formen des Warentauschs bis hin zu den immateriellen Geldströmen der Finanzökonomie zu entwickeln sucht. Die Börse muss zwei eng verbundene, aber dennoch unterschiedliche Aufgaben lösen: Zum einen gilt es, ein Narrativ zu entwerfen, das im Sinne des Auftraggebers – der Züricher Börse – den Gegensatz zwischen Produktion und Finanzspekulation entschärft. Zu vermeiden ist beispielsweise eine Darstellung der Börse als Parasit der Produktionsökonomie, wie sie in der zeitgenössischen Börsenkritik häufig anzutreffen war. Das Narrativ muss die Entstehung der Finanzökonomie erklären sowie den Nutzen, den das Wirtschaftssystem als Ganzes von ihr hat. Zum anderen aber – und hier handelt es sich um die ästhetische Herausforderung, die uns in erster Linie interessiert – muss sie zwei unterschiedliche Modi von Sichtbarkeiten möglichst bruchlos miteinander verbinden: die Sichtbarkeit einer auf Produktion und Waren beruhenden Ökonomie und die weitgehende Unsichtbarkeit der Finanzökonomie, die sich von ihren ursprünglichen Referenten entfernt hat und zu einer abstrakten Second-Order-Ökonomie geworden ist (vgl. Luhmann 1988; Baecker 1999; Piel 2003).

In anderen Worten: Eine Ordnung der Sichtbarkeit ökonomischer Produktion und Warentausch muss mit der Unsichtbarkeit finanzökonomischer Prozesse verbunden werden. Der Film thematisiert zwei unterschiedliche Dimensionen dieses Verhältnisses. Zunächst einmal geht es um die erwähnte Entwicklung vom Warentausch zum Wechselgeschäft. Vor allem der letzte Teil thematisiert aber auch den klassischen Gegensatz zwischen Produktion und Zirkulation, indem rauchende Fabrikschornsteine mit Bildern des Börsentausches konfrontiert werden.

Uns interessiert im Folgenden in erster Linie, mit welchen visuellen Mitteln die Transformation des Tauschverhältnisses inszeniert wird. Die Darstellung der Finanzökonomie bedarf neuer ästhetischer Mittel, um deren mangelnde Sichtbarkeit überhaupt zu durchdringen. Gerade einem avantgardistischen

Künstler bietet der Umgang mit diesem Problem die Möglichkeit, neue visuelle Techniken – insbesondere neue Tricktechniken – auszuprobieren. Finanzökonomie und avantgardistische Gestaltung geraten auf diese Weise in überraschende Nähe zueinander.

Die Börse: Ein filmischer Essay über den Tausch

Die ästhetische Herausforderung durch die abstrakte Finanzökonomie zwingt Richter also nachgerade zum Einsatz innovativer Techniken. Dass hier nicht die üblichen Schaubilder und Börsenkurven gezeigt und Begriffserklärungen geliefert werden, unterscheidet Die Börse deutlich von anderen Gebrauchsfilmen, aber auch von Spielfilmen zu diesem Thema. Für Richter scheint nur die komplexe Form des Filmessays der Aufgabe gerecht zu werden, das Unsichtbare der Finanzökonomie sichtbar zu machen (Richter 1992).

Der knapp 20 Minuten währende Film besteht aus drei Teilen. In einem langen einführenden Teil wird eine Genealogie des Tauschs vom alten Ägypten bis zur Entstehung der Börse entwickelt. Er beginnt mit dem Warentausch und beschreibt die zunehmende Rationalisierung und Spezialisierung des Tauschhandels im Zusammenhang mit sozialen und technischen Entwicklungen. So wird die Zunahme des Wertpapierhandels im 18. und 19. Jahrhundert mit der Entwicklung der Dampfmaschine und der beginnenden Industrialisierung erklärt. Diese bedingte technisch-industrielle Großprojekte, deren Finanzierung und Risiko nicht mehr von einzelnen Personen oder Firmen getragen werden konnten, so dass sie nur durch den Wertpapierhandel realisierbar waren. Insgesamt betont der Film die stringente und bruchlose Evolution des Ökonomischen, wobei er besonders hervorhebt, dass die zunehmende Rationalisierung des Tauschhandels Voraussetzung der Moderne gewesen sei.

Im zweiten, ungefähr siebenminütigen Teil zeigt der Film exemplarisch ein Tauschgeschäft an der Börse, wechselt also von der Makro- in die Mikroperspektive. Ein Bankkunde möchte Nestléaktien verkaufen und den Erlös in Wehranleihen anlegen.Bei der Auftragsvergabe nimmt die Off-Stimme ausnahmsweise eine personale Erzählhaltung ein. Der Film folgt dem Auftrag vom Schalter der Bank über ein Telefonzimmer der Börse zu den Ringen in Genf und Zürich, dann über die Clearingstelle der Nationalbank wieder zurück an den Schalter, wo die Anleihen dem Kunden überreicht werden.

Der letzte Teil der Films thematisiert die Globalität der Finanzökonomie und erläutert die Regeln der Kursbildung. Er geht hier noch einmal auf die Verschränkung von Finanz- und Produktionsökonomie ein und führt Beispiele für

diesen Zusammenhang auf. Im Resümee der Off-Stimme wird auch das Barometer aus dem erweiterten Titel erwähnt, das bereits in verschiedener Form zu sehen war:

> Auf alles dies reagiert die Börse wie ein feines Instrument. Das Publikum verleiht seinen Hoffnungen und Befürchtungen, seinem Vertrauen und Misstrauen durch Käufe und Verkäufe von Wertpapieren sichtbaren Ausdruck. All dies spiegelt sich in den Kursen wider. Weil günstige Erträgnisse, oder mögliche Verluste in den Kursen eskomptiert werden, wird die Börse – und zwar mit Recht – als das Barometer der Wirtschaftslage bezeichnet.

Das auffallendste stilistische Element findet sich in der Verwendung und Anordnung des visuellen Materials. Wie schon in Die Neue Wohnung (1930) setzt Richter in Die Börse neben Kamerabildern auch Holzschnitte, Grafiken, Gemälde und Zeichnungen ein. Der oftmals schnelle Wechsel zwischen diesen Bildmedien, die häufigen Horizontalschwenks der Kamera, die die statischen Bilder abtastet und dynamisiert, die Vertikalschwenks, mit denen sie Gebäude hinabfährt, die Überblendung von statischen mit bewegten Einstellungen und der Umstand, dass die Kamera gelegentlich gekippt wird, erzielen einen Rhythmus, der mit den von der Off-Stimme erzählten Inhalten korrespondiert. Auffällig sind auch die Gegensatzpaare, mit denen Richter arbeitet. Sowohl sprachlich als auch visuell kontrastiert er das Große mit dem Kleinen, das Einzelne mit der Menge.

Im Vergleich mit der amerikanischen und ebenso der deutschen Börsendiskussion zu Beginn des 20. Jahrhunderts fällt auf, dass zwei wichtige Topoi bei Richter nicht vorkommen: Zum einen finden sich keinerlei Abgrenzungen der Spekulation vom Spiel. Gerade der Kampf um diese Unterscheidung hat jedoch die amerikanischen Spekulationssemantiken geprägt: Die Börsenspekulation musste sich ihre Legitimität durch eine deutliche Kritik am Spiel erkaufen (vgl. Stäheli 2006; de Goede 2005). Auch eine zweite Abgrenzung ist für Richters Filmessay nicht relevant: Die Börse wird von börsenfreundlichen Positionen häufig dem Sozialismus, insbesondere der sozialistischen Planwirtschaft als ein ingeniöser und unsichtbarer Regulierungsmechanismus gegenübergestellt. Im Film dagegen findet sich weder die Distanzierung gegenüber dem Sozialismus noch die emphatische Beschreibung der Börse als steuernde und vorausschauende Instanz des Kapitalismus. Beides wäre Richter, der sich immer wieder für radikale politische und künstlerische Bewegungen engagiert hat, sicherlich schwer gefallen. Viel nüchterner wird die Börse hier als Instrument beschrieben, das die Schaffung der großen industriellen Werke überhaupt erst ermöglicht.

Tausch und Hand: Stationen eines Motivs

Der Frage nach der Kontinuität und den Brüchen in Richters Versuch, die Finanzökonomie zu visualisieren, möchten wir durch eine Analyse von Handinszenierungen nachgehen, da wir vermuten, dass die Hand zum privilegierten Schauplatz für die Verbindung der beiden ökonomischen Visualitäten wird. Richter hatte sich bereits in dem Kurzfilm Die Hände (1929) mit diesem Motiv auseinandergesetzt; dort verselbstständigen sich die Hände und beginnen losgelöst von ihren ‹Besitzern› zu tanzen – ein Interesse an Verselbständigungsprozessen, das auch andere vom Surrealismus beeinflusste Arbeiten Richters auszeichnet.

Der Zusammenhang zwischen der Hand, dem Handel und der Produktivität des Menschen ergibt sich bereits aus der Etymologie der Wörter *Hand* und *handeln*. Laut Grimmschem Wörterbuch taucht *Handel* erst im Mittelhochdeutschen auf und bezeichnet im Allgemeinen alles, «was mit den Händen betrieben und ausgerichtet wird». Das Wort *handeln* ist etwas älter und meint «mit den Händen berühren, betasten» und «mit den Händen etwas arbeiten, Handarbeit verrichten». Die Hand wird anthropologisch zu einem besonders interessanten Organ, weil sie einen spezifischen Weltbezug – z.B. zeigen – ermöglicht und zum technischen Handeln ermächtigt (Gebauer 1997; Popitz 1995, 44ff). Ihre Verselbständigung stellt damit auch grundlegende Eigenschaften des Menschen in Frage – nicht zuletzt seine Bestimmung durch seine Arbeitsfähigkeit. Die Hand ist ein Mittel, das für unterschiedlichste Ziele eingesetzt werden kann; sie ist das «Werkzeug der Werkzeuge» (Becker 2003, 33). Jedoch ist sie nicht nur körperliches Werkzeug, sondern fungiert auch als Ort, an dem sich Körper und dingliches Werkzeug miteinander verbinden. Der Griff ist jene Geste, in der die Hand mit ihrem Werkzeug verschmilzt (Becker 2003, 34f). Auf diese Weise wird schon früh eine ökonomische Bestimmung des Menschen in das Handmotiv eingeschrieben: Durch die Hand findet eine Auseinandersetzung mit der Natur statt; erst durch sie wird der Mensch zum produktiven Wesen.

Allerdings beschränkt sich das Motiv nicht auf diese anthropologische Bestimmung; vielmehr dient die Hand auch als Metapher für höchst abstrakte ökonomische Mechanismen. So beschreibt die «invisible hand» auch jene unsichtbare und kaum fassbare Instanz, die selbst auf chaotisch anmutenden Märkten Ordnung schafft und daher zum Fundament ökonomischer Gleichgewichtsmodelle geworden ist. Auch wenn in Tauschgeschäften jeder nur die eigenen Interessen verfolgt, so entsteht auf kollektiver Ebene ein Nutzen, der sich nicht aus solchem Eigeninteresse ableiten lässt. Die «unsichtbare Hand» bezeichnet den unfassbaren Mechanismus, durch den individuelle Nutzen-

orientierung sich in ein höheres gemeinsames Gut verwandelt. Diese Metapher spielt für Börsensemantiken eine wichtige Rolle, denn die Börse gilt häufig als reinste Form des Marktes; Gustav Schmoller zum Beispiel hat sie als «Markt der Märkte» beschrieben (1904, Bd. 2, 488f). Auch Richter interessiert sich für die Abstraktion des Tauschprozesses, wenn er in seinem Film schon frühe Märkte als Universalmärkte beschreibt. Die Börse ist jener Ort, an dem sich individuelle Nutzenkalküle idealtypisch so miteinander verschränken, dass ein unentbehrliches kollektives Gut entsteht: die Bildung von Preisen.

Die Hand – so viel haben die knappen Bemerkungen zur anthropologischen und ökonomischen Bedeutung des Motivs gezeigt – taucht in zwei ganz unterschiedlichen ökonomischen Bereichen als zentrale Metapher auf. Sie tritt einerseits als konkrete *Arbeiter-* oder *Bauernhand* in Erscheinung, die sich durch Ergreifen eines Werkzeugs und durch Schwielen auszeichnet, sowie als konkrete *Tauschhand*, mit Hilfe derer ein Handel bewerkstelligt wird. Andererseits verliert sie ihre Konkretheit und wird zur abstrakten und *unsichtbaren Hand* des Marktes, welche die kollektive Logik von Tauschprozessen verkörpert. Es ist also diese merkwürdige Doppelbedeutung der Hand als sichtbare und unsichtbare, die für unsere Fragestellung zentral wird: Auf welche Weise verbindet Richters Börsenfilm diese beiden Hände? Wie kommt es zum Handschlag zwischen einer an Waren orientierten Ökonomie erster und der Börse als Ökonomie zweiter Ordnung?

Die Hand im Warentausch

Die erste ökonomische Hand-Geste im Film erfolgt beim Warentausch, bei dem eine Hand der anderen Waren überreicht und im Gegenzug Waren entgegen nimmt. Inszeniert ist die Übergabe entweder so, dass beide Hände die Ware zur gleichen Zeit festhalten (z.B. ein Bund Möhren) oder dass Waren simultan getauscht werden (z.B. Fisch gegen Brot). Dabei sieht man jeweils nur Hände und Waren ohne die dazugehörigen Gesichter oder Körper der Personen. Die Hände berühren sich zwar nicht, der Kontakt ist aber durch die Übergabe der Waren vermittelt, die als Medien fungieren, die die Präsenz des Anderen voraussetzen (Abb.1). Die Off-Stimme verweist bei den Tauschszenen bereits auf den Universalmarkt, der als Jahrmarkt auch ein Ort der Geselligkeit und des Vergnügens ist. So stehen die kreisenden Bewegungen des Karussells zugleich für den Kreislauf der Waren.

Als weiteres Symbol für den Warenmarkt fungiert die Handwaage. Sie ist hier kein losgelöstes Instrument, sondern wird von Händen gehalten (Abb. 2).

Abb. 1

Abb. 2

Obwohl die Waage sonst ein Symbol für Ausgeglichenheit und Gerechtigkeit ist, impliziert die Hand an der Waage auch Manipulationsmöglichkeiten und damit einen potenziellen Eingriff in den Äquivalenzmechanismus des Tauschs. Dennoch verdeutlicht sie, dass der Wert der Objekte beim Warentausch in ihrer Beschaffenheit und ihrem materiellen Gewicht liegt und auf relativ festen Konventionen beruht, während er bei der Finanzökonomie durch die Erwartung zukünftiger Gewinne bestimmt wird.

Die Hand im geldvermittelten Warentausch

Die zweite ökonomische Handgeste bezieht sich nicht mehr unmittelbar auf eine greifbare Ware, die Hand umfasst nun nur noch das ökonomische Medium Geld. Sie wird zur Tauschhand, zu einem Mittel, das ein weiteres Mittel umgreift. Das Geldmedium funktioniert hier zugleich als Kontaktmedium: Die beiden Hände, deren Besitzer man nicht sieht, berühren sich im Zuge der Münzenübergabe (Abb. 3). Ihre Berührung gleicht einem Ineinandergreifen, sie verschränken sich fast wie beim Handschlag. Damit wird eine weitere wichtige Dimension der Metapher aufgenommen: Die Hand als Berührungsorgan steht für den Kontakt – und zwar nicht nur den physischen, sondern zuallererst den sozialen. Die Berührung findet stets in einem sozialen und

Abb. 3

kulturellen Raum statt, und es ist dieser Raum, der jede einfache Einheit der sich berührenden Hände verunmöglicht. Dieser Zwischenraum ist immer schon durch eine «hetero-affection» geprägt (Derrida in O'Byrne 2002, 175). Eine der Hetero-Affektionen, welche den reinen Händedruck – den Händedruck einer bleibenden Fusion – stört, ist das Dazwischentreten des Geldmediums. Es lässt zwar ihren Kontakt zu, nimmt diesem aber die Besonderheit des freundschaftlichen Händedrucks. Jede Hand könnte im Rahmen einer Münzenübergabe von einer anderen berührt werden. Der Händedruck wird zur flüchtigen Geste, die zwar noch an die Kommunikation als Berührung erinnert, dem Händedruck aber seine Schwere genommen hat, sich gleichsam schwerelos vollzieht.

Die Hand im Geldgeschäft

Der dritte Typ manueller Gesten bezieht sich auf das Geldgeschäft, das zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Royal Exchange, der ersten Londoner Börse, die 1566 gegründet wurde, Erwähnung findet. Wie die Off-Stimme erläutert, nahm das Wechselgeschäft wegen der verschiedenen Geldsorten, mit denen gehandelt wurde, großen Raum ein. Das Medium Geld wird nun selbst zur Ware, die gewogen und deren Wert berechnet werden muss. Auch das Wechselgeschäft vollzieht sich über die Hände: Man sieht in Nahaufnahme eine Menge ungleicher Münzen, die von den Händen zweier Personen, die sich gegenüber sitzen, bewegt werden. Der Kontakt zwischen ihnen erfolgt auch hier über das Medium Geld, allerdings berühren sich die Hände nicht und greifen nicht ineinander, der Kontakt vermittelt sich ausschließlich über die Münzen (Abb. 4). Die Hände orientieren sich dabei nicht am Gegenüber wie bei der Geldübergabe, sondern ausschließlich an den Münzen, die sortiert und bewegt werden. Die Entlastung des Ökonomischen von den Regeln und Bedingungen des sozialen Kontaktes, die sich in den flüchtigen Gesten der Geldübergabe bereits andeutete, setzt sich hier vollends durch. Das Geld wird zum Medium und zur Botschaft der ökonomischen Kommunikation. In Richters Darstellung des Geldgeschäfts stoßen die Hände diese Kommunikation zwar an, teilen aber selbst nichts mehr mit.

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Die unsichtbare Hand

Nach den unterschiedlichen ökonomischen Handgesten, vom Warentausch bis zum Geldgeschäft, werden wir nach dem ersten Drittel des Films mit einer neuartigen Hand konfrontiert: Die konkrete Tauschhand ist verschwunden, taucht aber als Unsichtbare wieder auf. Ihr Erscheinen geht mit einem Wechsel der Erzählperspektive einher. Waren wir im ersten Teil mit einem historischen Abriss konfrontiert, welcher die unterschiedlichen Tausch- (und damit auch Hand-)Konfigurationen aus der Interaktion zweier ökonomischer Subjekte ableitete, so interessiert sich der Film nun für entsubjektivierte Geldströme. Es geht nicht mehr um die Konfiguration von Händen, um deren Berührung oder die Vermeidung einer Berührung, sondern um einen autonomen Kreislauf des Geldes. Die Geld-Hand (Station 3) hatte die Grenzen dessen vorgeführt, was mit der Ikonographie der klassischen Tauschhand gerade noch darstellbar ist: den durch das Geldmedium ermöglichten Verzicht auf eine direkte physische Berührung. Mit der Tauschhand ist aber die selbstbezügliche Bewegung der Geldströme nicht darstellbar; für die Spekulation als ökonomische Kommunikation zweiter Ordnung muss das Handmotiv neu konfiguriert werden. Auch für die Filmerzählung schafft diese neue, abstrakte Ökonomie Probleme: Indem sie sich von ihrer interaktionistischen Tauscherzählung löst, muss sie einen Perspektivwechsel vornehmen. Der Erzähler beschäftigt sich nun nicht mehr mit dem Zwischen zweier Tauschpartner, sondern mit dem Geldstrom. Dieser kann z.B. «einfrieren», wenn Darlehen nicht zurückbezahlt werden. Zumindest für den ökonomischen Laien schafft dieser Perspektivwechsel zunächst Verständnisschwierigkeiten.

Die Geldströme werden mit Hilfe einfacher Tricktechniken als Münzen dargestellt, die sich eigenmächtig zu bewegen scheinen (Abb. 5 und 6). Im Gegen-

satz zur Geld-Hand ist die Hand, welche die Münzen bewegt, unsichtbar geworden. Die Münzen verschwinden und erscheinen selbsttätig, womit gleichzeitig eine Objektivierung der Tauschhandlung stattfindet, da sich das Geldmedium von allem anderen – und natürlich auch von den Händen – losgelöst hat.

Das sich selbst bewegende Geld stellt das Moment der Objektivität der Tauschhandlungen gleichsam in reiner Abgelöstheit und selbständiger Verkörperung dar, da es von allen einseitigen Qualifikationen der tauschbaren Einzeldinge frei ist und deshalb von sich aus zu keiner wirtschaftlichen Subjektivität ein entschiedeneres Verhältnis hat als zu einer anderen (Simmel 1900, 488).

In der ökonomischen Semantik fungiert diese «Objektivität der Tauschhandlung» als ideale Form des Tausches. Deutlich wird bereits hier, wie weit sich dieses Ideal von jenem entfernt hat, das die ersten beiden Stationen unserer Hand-Geschichte kennzeichnet. Das Kontaktmedium Geld stellt nicht einmal mehr eine vermittelte Berührung zwischen Händen dar. Die Hand dient nun als unsichtbarer Beweger der Geldströme; es ist keine Interaktion zwischen den Händen mehr vorgesehen. Ihr Verschwinden gestaltet sich daher nicht nur als Prozess des Unsichtbarwerdens, sondern zugleich als Reduktion der Vielfalt von Händen. Damit fällt auch der von Richter immer wieder betonte Nexus von Markt und Geselligkeit weg. Das selbsttätige Verschwinden und Wiedererscheinen der Münzen funktioniert jenseits jeder Berührung – das Geldmedium, welches den Zwischenraum der sich berührenden Hände auffüllte, hat die Hände nicht überflüssig gemacht, sie aber als einzelne Hand in die Position des unsichtbaren Bewegers geschoben.

Das Kommen und Gehen des Geldes findet seine visuelle Analogie in einer Sequenz, in der ein Industriekomplex, der zuvor bereits zu sehen war, verschwindet und wieder erscheint. Den narrativen Kontext dieses Vorgangs bildet die Erklärung dessen, was eine Aktie ist. Während dies erläutert wird, wehen immer mehr rechteckige Teile des Bildes, das den Industriekomplex zeigt, aus dem Blickfeld und kehren anschließend wieder zurück, wodurch der Eindruck entsteht, das Bild löse sich in seine Bestandteile auf und materialisiere sich wieder. Was zunächst als solide Gebäudegruppe erscheint, wird plötzlich wie Blätter vom Winde verweht, um sich wie von Zauberhand wieder zusammenzufügen (Abb. 7–9).

Die Sequenz visualisiert einerseits, dass sich bei Aktiengesellschaften das Gesamtkapital aus den einzelnen Anteilen zusammensetzt, wobei jedes Rechteck eine Aktie symbolisiert. Die Unsichtbarkeit der Finanzökonomie ist hier in die Bewegung der (Bild-)Anteile übersetzt. Zugleich wird mit dem Bild der Fabrik, die aus den vielen kleinen Anteilen besteht, die Verbindung von Finanz- und

Abb. 7–9

Produktionsökonomie sowie die Wichtigkeit der Beteiligung des «kleinen Mannes» bei der Industrialisierung deutlich. Die Spekulation, so betont der Film, ist eine notwendige Infrastruktur der Moderne. Ohne sie hätte man die enormen Summen, die für die industriellen Großprojekte nötig waren, nicht aufbringen können.

Diese Inszenierung dessen, was die Moderne vorantreibt und charakterisiert, erinnert stark an Chelovek S Kinoapparatom / Der Mann mit der Kamera (UdSSR 1929) von Dziga Vertov, mit dem Richter befreundet war (vgl. Tode 1984ff, B6). Richter zeigt Bilder von sich bewegenden Maschinen, Zügen, Autos, Flugzeugen, Menschenmassen, während die Off-Stimme über die Entdeckung immer neuer Energiequellen und immer schnellerer Transportmittel berichtet. Wie Bertolt Brechts Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* (1928) betont auch der Film, dass die «großen Werke» ohne den «kleinen Mann» gar nicht möglich gewesen wären. Letzterer wird mit einem Vertikalschwenk eingeführt: Der Blick der Kamera gleitet an der Fassade eines imposanten Börsengebäudes hinab und entdeckt ihn unten, wie er das Gebäude betritt.

Andererseits verweist die Sequenz auch auf das Imaginäre dessen, was sich aus den Aktienanteilen zusammensetzt. Was der Film hier zeigt, ist nicht nur das Bild eines Industriekomplexes, es ist vielmehr das *Bild eines Bildes*. Nachdem es einmal in einzelne (An-)Teile zerschnitten war, bleiben die Spuren dieser Schnitte auch nach dem Zusammensetzen noch sichtbar. In einer Ökonomie, in der sich sowohl das primäre Produktionsmittel – die Hand – als auch das

Medium – das Geld – entmaterialisiert haben, wird auch der Gegenstand des Handelns – die Ware – zunehmend fiktiv. So sehr die Fiktivität und das Unsichtbarwerden der Finanzökonomie Gegenstand von Richters impliziter Kritik ist, so sehr scheint es ihn jedoch als filmische Herausforderung zu faszinieren, der er mit seiner experimentellen essayistischen Darstellung und intensiven Rhythmisierung begegnet.

Das Wiedererscheinen der Hände

Mit der Betonung des Verschwindens verwendet Richter ein Narrativ, das bis heute für die Kritik der neoklassischen Ökonomie wichtig geblieben ist. Insbesondere mit dem in den letzten Jahren erwachten Interesse an der Körperlichkeit ökonomischer Prozesse wurde eine Kritik möglich, welche in der Neoklassik eine Entkörperlichung der Ökonomie sieht. Hatte der Arbeiter noch in Auseinandersetzung mit der Natur ein Gut hergestellt oder wurden beim Warentausch in geselliger Atmosphäre Waren erfühlt und übergeben, so gilt der Kosten/Nutzen kalkulierende Homo oeconomicus als entkörperlichtes Konstrukt: «great disappearance acts» finden statt (Arjo Klamer zit. nach Ruccio/Amariglio 2004, 96). Doch eine derartige Kritikstrategie macht es sich zu einfach, da sie von einem letztlich romantischen Konzept des einheitlichen Körpers ausgeht. Denn der Körper – so David Ruccio und Jack Amariglio (2004) in ihrer Kritik der Entkörperlichungsthese – verschwindet nicht einfach, sondern findet sich sogar in der neoklassischen Ökonomie wieder. Nur handelt es sich nicht mehr um den einheitlichen Körper, sondern um ein desartikuliertes Netzwerk von Intensitäten und Körperteilen.

Eben diese Rückkehr der Körperlichkeit können wir auch in Richters Börsenfilm beobachten. Denn er schließt nicht mit dem Verschwinden der Hand, sondern inszeniert auch ihre Auferstehung – und zwar in doppelter Form. Zunächst taucht die Hand wieder in einer Interaktionssituation auf: Ein Kunde steht am Bankschalter, um einen Börsenauftrag zu erteilen. Doch im Gegensatz zu den Anfangsepisoden findet der Tausch vorerst ohne Gegenwert statt – die Hand des Kunden bleibt für eine Weile leer, die Aushändigung des Gegenwerts wird aufgeschoben. Erst am Ende des dritten Teils erhält der Kunde das bestellte Wertpapier.

Kurz vor dieser Schlussszene taucht die dem Tauschhandel enthobene Tauschhand ein weiteres Mal auf. Dazwischen hat ein aufwändiger, als mediales Spektakel inszenierter Transsubstantiationsprozess stattgefunden, der nachzeichnet, was mit dem Auftrag des Kunden geschieht, wenn er an die Börse

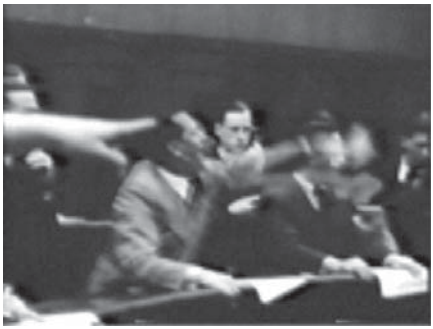

Abb. 10

transferiert und dort verarbeitet wird. Es ist denn auch die Börse, in der wir die zweite Auferstehung der Hand finden. Hier taucht sie jedoch nicht als wohlgeordneter Teil eines intakten Körpers auf, sondern wir sehen das wilde Gefuchtel der Börsenhändler am Ring, begleitet von ihrem Geschrei und ihren verzerrten Mienen (Abb. 10).

Auch diese Hände auf dem «Markt der Märkte» haben eine seltsame Transformation durchgemacht: Sie haben sich, was schon in den vorherigen Stationen angedeutet war, verselbständigt. Sie scheinen von einer geheimnisvollen und unsichtbaren Instanz gesteuert, die man als Ursache der chaotischen und hektischen Bewegungen vermutet. Der Ort des Unsichtbaren hat sich vertauscht: Schienen zuvor die Münzen von der Hand als unsichtbarem Beweger bewegt, so befinden sich die Hände nun selbst in wilder Bewegung und werden von fiktiven Geldern und Gütern gesteuert. Die Verhältnisse haben sich damit bereits wieder verkehrt: Die unsichtbare Hand ist verdrängt und aufersteht in einer Vielzahl fremdbewegter Hände. Vollständig verloren gegangen ist dabei die Idee eines Kontakts und Handschlages, welche die ersten Handszenen charakterisiert hatte. Die Hände bewegen sich nicht aufeinander zu, sondern agieren isoliert – Marionetten einer geheimnisvollen Instanz, nicht aber Tauschhände, die sich einen Gegenstand, und sei es nur eine Münze, zuschieben würden.

Richter inszeniert das Gefuchtel der Hände und die Schreie der Händler auf eindrückliche Weise. Die Kamera gleitet über die Börsenhändler hinweg, um immer wieder einzelne Händler zu fokussieren. Diese schreien wild durcheinander und wedeln sich gegenseitig Zeichen zu, ohne dass man verstehen könnte, was vorgeht. Während dieser Sequenzen schweigt die Off-Stimme, der Film enthält sich jeglicher Erklärung. Der Zuschauer soll das offensichtlich strukturierte Chaos auf sich wirken lassen.

Erst in den nachfolgenden Szenen beginnt man die verborgene Ordnung des Spektakels zu verstehen. Die Hand ist nun entpersonalisiert und isoliert zugleich. Fast scheint es, als mache sie ein Geschäft mit sich selbst, für das sie des Kontakts mit anderen Händen nicht mehr bedarf. Nachdem das Durcheinander des Parketthandels wohlgeordnet in unterschiedliche Ledermappen sortiert worden ist, wird jeweils eine Mappe fest an die Hand des Ausläufers gekettet

(Abb. 11). Wir können weder Ware noch Geld oder Wertpapier sehen, nur identische Ledermappen, die sich selbst des Tausches enthalten müssen.

Abb. 11

Die Auferstehung der Hände hat sich als eindrücklicher Transformationsprozess gestaltet. Die Körperlichkeit der Hand ist nicht verschwunden, doch die klassische Ikonographie der Tauschhand wurde desartikuliert. Die Hände am Ende des Films sind nicht mehr die gleichen wie zu Beginn: Sie sind nun Körperteile, die einer unheimlichen Macht zu gehorchen scheinen. Mehr noch, diese Hände zitieren zwar noch das Tauschmotiv, an ihnen ist aber die weitgehende Desartikulation von Tausch und Hand zu beobachten: Es sind *isolierte* Hände, für die weder ein geselliger Handschlag noch der vermittelte Kontakt über eine Ware oder eine Münze denkbar ist.

Indem er die Figur der «unsichtbaren Hand» mit dem Bild ihrer Auferstehung verbindet, entgeht Richter einer allzu einfachen Entmaterialisierungsthese: Die Ökonomie-zweiter-Ordnung produziert eine eigene Körperlichkeit – eine Körperlichkeit jedoch, die auf das Bild eines homogenen und ganzheitlichen Körpers verzichtet und sich stattdessen vom Tanz der Hände faszinieren lässt. In den Rhythmus der ästhetischen und ökonomischen Abstraktion schreibt sich auf diese Weise die Körperlichkeit wieder ein.

Literatur

Baecker, Dirk (1999) Die Preisbildung an der Börse. In: *Soziale Systeme* 5, 2, S. 287–312.

Becker, Jörg (2003) Der Ausdruck der Hände. Ein filmischer Terminus. In: *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven.* Hg. von Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl. Berlin: Kadmos, S. 31–46.

Crary, Jonathan (1998) Modernizing Vision. In: Hal Foster (Hg.) *Vision and Visuality*. Seatle: Bay Press. S. 29–44.

de Goede, Marieke (2005) *Virtue, Fortune, and Faith: A Genealogy of Finance*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Frank, Thomas (2000) *One Market Under God. Extreme Capitalism, Market Populism, and the End of Economic Democracy*. New York: Random House.

Gebauer, Gunter (1997) Hand. In: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Hg. v. Christoph Wulf. Weinheim/Basel: Beltz, S. 479–488.

von Hofacker, Marion (1998) Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927–1941. In: Stephen C. Foster (Hg.) *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-garde.* Cambridge, MA: MIT Press, S. 122–159.

Luhmann, Niklas (1988) *Die Wirtschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

O'Byrne, Anne (2002) The Politics of Intrusion. In: *The New Centennial Review* 2, 3, S. 169–187.

Piel, Konstanze (2003) *Ökonomie des Nichtwissens. Aktienhype und Vertrauenskrise im Neuen Markt*. Frankfurt a.M.: Campus.

Popitz, Heinrich (1995) *Der Aufbruch zur artifiziellen Gesellschaft. Zur Anthropologie der Technik*. Tübingen: Mohr.

Richer, Hans (1992 [1940]) Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.) *Scheiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl. S. 195–198.

Ruccio, David/Jack Amariglio (2004) The Body and Neoclassical Economics. In: dies. (Hg.) *Postmodern Moments in Modern Economics*. Princeton: Princeton University Press, S. 92–136.

Schmoller, Gustav (1900/1904) *Grundriß der allgemeinen Volkswirtschaftslehre*. 2 Bde. Leipzig: Duncker & Humblot.

Smith, Adam (1976 [1776]) *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. 2 Bde. Oxford: Claredon Press.

Simmel, Georg (2000 [1900]) *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Stäheli, Urs (2006) *Spektakuläre Spekulation. Zum Populären der Ökonomie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Tode, Thomas (1984ff.) Hans Richter. Regisseur, Maler, Filmtheoretiker. In: *Cine-Graph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hg. v. Hans-Michael Bock. München: edition text + kritik.