

Bilder der Finanzkrise

Interventionen des Dokumentarfilms

Jens Eder

Weltweit leiden Millionen Menschen unter den Folgen der Finanzkrise und der anschließenden Wirtschafts- und Staatsschuldenkrise: unter Verarmung, Arbeits- und Wohnungslosigkeit, unter Kürzungen an Sozial-, Gesundheits- und Bildungssystemen. Die Probleme, die zur Krise führten, sind keineswegs gelöst. Die Korrekturen des Wirtschaftssystems, die viele mit überzeugenden Argumenten fordern (vgl. etwa Harvey 2010; Roubini/Mihm 2010; Turner 2012), werden von den Regierungen nicht konsequent umgesetzt. Weiterhin profitieren Reiche auf Kosten der Armen, folgen Unternehmen dem Prinzip des *moral hazard*, begünstigt der deregulierte Kapitalismus riskante Finanzoperationen und drängt Privatleute, Unternehmen und Staaten in die nächste Schuldenblase. Möglich ist dies auch deshalb, weil die Öffentlichkeit auf Wirtschaftsthemen meist mit Desinteresse oder Überforderung reagiert, sie für unverständlich hält und den Experten und Lobbyisten überlässt. Angesichts dessen ist die Medienwissenschaft aufgefordert, sich mit den Diskursen zu befassen, die den öffentlichen Umgang mit der Krise prägen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Frage, wie Medien ihre Adressaten für das Thema interessieren und zum Verständnis der Krise, ihrer Ursachen, Konsequenzen und Lösungsmöglichkeiten beitragen können. Im Folgenden werde ich zeigen, welchen wesentlichen Beitrag Dokumentarfilme in Kino, Fernsehen und Internet in diesem Zusammenhang leisten. Damit verbunden ist die Frage, ob sich bestimmte ästhetische Formen für das Ziel politischer Aufklärung besonders eignen.

Zur Beantwortung reicht es nicht, einzelne Filme oder bevorzugte Motive zu analysieren, vielmehr müssen sie im Kontext des ein-

schlägigen Filmangebots und des Mediendiskurses zur Finanzkrise betrachtet werden. Dieser Diskurs gibt kein gutes Bild ab. Mehreren Studien zufolge übte der Print- und Fernsehjournalismus bis mindestens 2010 kaum konstruktive Kritik (vgl. Cetin 2012; Bach/Weber/Quiring 2012; Picard/Selva/Bironzo 2014), manche werfen ihm Versagen oder «Econotainment» vor (Arlt/Storz 2010; Metz/Seeblen 2012). Auch die Spielfilmproduktion enttäuscht: Die meisten Hollywoodfilme individualisieren – wie etwa *WALL STREET: MONEY NEVER SLEEPS* (Oliver Stone, USA 2010) – die Konflikte der Krise und schlagen statt politischer Lösungen die Familie als Rückzugsort vor (vgl. Kinkle/Toscano 2011, 44). Fachbücher bieten zwar differenzierte Analysen, erreichen jedoch nur eine begrenzte Leserschaft. In diesem diskursiven Kontext schließen Dokumentarfilme eine Lücke. Aus einer politischen Perspektive stellen sie Werkzeuge zur Bewusstseinsveränderung dar, indem sie Argumente liefern, Zusammenhänge aufzeigen, Ausgeblendetes sichtbar machen, Marginalisierten eine Stimme geben, Emotionen und Empathie auslösen, zum Handeln aufrufen, soziale Bindungen und Identitäten stiften. Im Vergleich zum Journalismus entstehen sie unter geringerem Zeitdruck aus umfassenderen Recherchen, sind Redaktions- und Formatzwängen weniger unterworfen. Sie sind ausführlicher als Kurzberichte, doch nicht so zeitaufwändig wie Sachbuch-Lektüren. Vor allem aber erzwingt ihre audiovisuelle Form Konkretheit, Anschaulichkeit und Prägnanz. Ihr Wissen von der Finanzkrise vermögen sie in konkreter Evidenz zu inszenieren und verkörperte Argumente zu entwickeln, indem sie Akteure und deren Lebensumstände im Detail zeigen und soziale Verhältnisse durch ästhetische Formen zur Anschauung bringen.

Dieser Vorteil ist allerdings zugleich mit Schwierigkeiten verbunden. Wie zeigt man die Finanzkrise, ihre Ursachen und Folgen im Bild? Wie erfasst man eine Wirklichkeit, die «in die Funktionale gerutscht» ist (Brecht 1992 [1930], 469), in audiovisuellen Medien, die auf Komplexitätsreduktion, Narration und Konkretion besonders angewiesen sind? «I don't know how you show a credit default swap on the screen», so klagte Oliver Stone (Nocera 2010). Die Welt der Finanzwirtschaft erscheint visuell eintönig, mathematisch abstrakt, ihre Funktionsweise undurchschaubar. Ihre entscheidenden Handlungen vollziehen sich mittels Fachtermini, Formeln, Algorithmen und sind nur mittels Medien, Telefongesprächen, Computermonitoren wahrnehmbar (vgl. Meissner 2012). Gehandelt werden komplexe Wetten von verschachtelter Zeitlichkeit: Längst vergangene Fehleinschätzungen führen zu falschen Erwartungen an zukünftige Wertentwicklungen.

gen. Die Folgen der Transaktionen bleiben zunächst latent, virtuell, erst viel später stellen sich derart vielfältige Konsequenzen ein, dass diese nur schwer als Auswirkungen derselben Ursache begriffen werden können. Gerade deshalb sind Dokumentarfilme und ihre ästhetischen Möglichkeiten der Veranschaulichung und Konkretisierung relevant und fordern zur Beschäftigung mit drei Fragenkomplexen heraus:

1. Wie entwickelte sich das *Angebot* der Dokumentarfilme zur Finanzkrise? Welche Filme waren besonders einflussreich, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede weisen sie auf, und wie sind sie in das Mediensystem eingebettet?
2. Welche *Diskurspositionen* vertreten die Filme? Welche Ursachen und Folgen, Täter und Opfer, Bewertungen und Lösungen thematisieren sie? Welche Erkenntnisse bringen sie hervor, welche Handlungsappelle richten sie an die Zuschauer?
3. Welche *rhetorischen und ästhetischen Strategien* verfolgen sie? Welche Formen der audiovisuellen Gestaltung verwenden sie? Entwickeln sie spezifische Ästhetiken der Finanzkrise? Und wenn ja: Wie sind diese einzuschätzen?

Das Filmangebot und vier Beispielfilme

Der folgenden Untersuchung liegt eine Zusammenstellung aller auffindbaren Kino-, Fernseh- und Internet-Produktionen ab 30 Minuten Länge zu Grunde, die sich der aktuellen Finanzkrise als einem Hauptthema widmeten und in Europa auf Deutsch oder Englisch (synchronisiert oder untertitelt) zugänglich waren. Die Liste ist online verfügbar (Eder 2014). Zwischen 2006 und 2012 wurden mindestens 93 solcher Filme produziert, davon 29 für das Kino, 45 für das Fernsehen und 19 für den Online- oder DVD-Vertrieb.¹ Der größere Teil der Kino- und Internetfilme stammt aus den USA, der erfassten Fernsehproduktionen dagegen aus Europa. Anzahl, Art und Thematik der Filme wandeln sich im Verlauf der Krise. Die Filmemacher reagieren häufig auf Krisenereignisse, doch führt die Produktionsdauer zu zeitlichen Verschiebungen. 2006 wuchs die Immobilienblase in den USA und andernorts noch weitgehend unbemerkt. In diesem und dem folgenden Jahr warnten nur vereinzelte Filme vor Überschuldung und

1 Die Zuordnung zu den Medien ist allerdings teils unsicher, und es gibt sicherlich weitere Filme mit geringer Verbreitung.

dem Platzen der Blase. Als dies geschah und die Kurse stürzten, griffen weitere Filme das Thema schnell auf. 2008 kulminierte die Bankenkrise im Zusammenbruch großer Finanzinstitute, bis 2009 wurden staatliche Rettungs- und Konjunkturprogramme auf den Weg gebracht, die während der folgenden Rezession zu Staatsschuldenkrisen beitrugen. In dieser Zeit, 2008–2010, entstanden jährlich 4–7 Filme für das Kino, 7–12 für das Fernsehen. Seit 2011, während der andauernden Eurokrise, sinkt die Zahl der Kinofilme, allerdings finden sich mehr Online-Videos. Die ab 2012 entstandenen Produktionen widmen sich meist spezifischeren Themen, individuellen Erfahrungen oder bestimmten Ländern.

Die meisten Filme erreichten nicht sehr viele Zuschauer, doch gilt dies keineswegs für alle. Da es mir um die Möglichkeiten politischer Aufklärung durch Dokumentarfilme geht, konzentriere ich mich im Folgenden auf die vier meistgesehenen Filme der Krisenjahre 2008 bis 2011: *LET'S MAKE MONEY* (Erwin Wagenhofer, Österreich 2008), *CAPITALISM – A LOVE STORY* (Michael Moore, USA 2009), *INSIDE JOB* (Charles H. Ferguson, USA 2010) und *DEBTOCRACY* (Χρεοκρατία; Katerina Kitidi/Aris Chatzistefanou, Griechenland 2011).² Sämtliche Länder und Medien zusammengenommen (also inklusive Fernsehausstrahlungen, DVD-Vorführungen und Internet-Downloads), dürfte die Zuschauerzahl dieser Filme jeweils im Millionenbereich liegen, wobei die beiden US-Filme deutlich mehr Zuschauer erreichten als die europäischen.³ In der Reihenfolge ihres Erscheinens bildet sich die Entwicklung der Krise und des dokumentarischen Diskurses ab: von der Spekulationsblase (*LET'S MAKE MONEY*, 2008) über den *Bailout* (*CAPITALISM*, 2009) und die Forderung nach Konsequenzen (*INSIDE JOB*, 2010) bis zur europäischen Schuldenkrise (*DEBTOCRACY*, 2011).

Alle vier Filme gehören zum Typus des *committed documentary* (vgl. Waugh 2011, 6), vertreten also explizit widerständige politische Posi-

2 Eine womöglich noch größere Reichweite erzielten die Online-Videos der ZEITGEIST-Reihe (Peter Joseph, USA 2007; 2008; 2011), die zum Auslöser einer kultähnlichen Bewegung wurden. Sie bedürften einer eigenen Diskussion, werden hier aber nicht behandelt, weil sie die Finanzkrise nur im Kontext abstruser Verschwörungstheorien behandeln und grundlegenden Kriterien seriöser Recherche und rationaler Argumentation nicht genügen (vgl. Goldberg 2011).

3 Anhaltspunkte dafür bieten bei *CAPITALISM* und *INSIDE JOB* die weltweiten Kinoeinspielergebnisse (17.436.509 bzw. 7.871.522 Dollar lt. Box Office Mojo), bei *LET'S MAKE MONEY* die Zuschauerstatistik (2008 jeweils etwa 200.000 Zuschauer in österreichischen und deutschen Kinos; vgl. Binter 2009; <http://www.spio.de/index.asp?SeitID=376&TID=3>), bei *DEBTOCRACY* die auf Viewcounts beruhenden Eigenangaben der Produzenten (s. folgende Fußnote).

tionen und versuchen, in aktuelle politische Prozesse einzugreifen. In dieser Hinsicht legen sie auch eine Kritik verbreiteter Positionen zur politischen Ästhetik nahe. Bekanntlich erkennen manche einflussreichen Theorien nur solche Werke als wirklich politisch an, die einer anti-konventionellen, anti-mimetischen oder anti-identifikatorischen Ästhetik des Dissenses, der Verfremdung, Selbstreflexivität oder De-konstruktion entsprechen (vgl. etwa Comolli/Narboni 1969; Wollen 1972; Rancière 2010). Die vorgestellten Filme verdeutlichen demgegenüber das politische Potenzial und die ästhetische Vielfalt populärer Filmformen, die auf Emotion und Identifikation zielen (und bestätigen damit Argumentationen wie jene von Smaill 2009 oder Kozloff 2013). Darüber hinaus zeigt ihre Analyse, warum Ansätze zur politischen Ästhetik fehlschlagen müssen, wenn sie auf Einzelwerke fixiert bleiben und das diskursive und transmediale Zusammenspiel verschiedener Werke und Ästhetiken nicht berücksichtigen.

Ich stelle die vier Filme zunächst kurz vor, um einen Eindruck von ihrer Thematik und Konzeption zu vermitteln, und gehe dann auf ihre rhetorischen, ästhetischen und transmedialen Strategien ein.

Der erste erfolgreiche Finanzkrisen-Film kam 2008 aus Österreich und wurde 2009 mit dem Deutschen Dokumentarfilmpreis ausgezeichnet. *LET'S MAKE MONEY* von Erwin Wagenhofer schildert eine umfassende Problematik: Um für Investoren (alle, die Geld auf der Bank haben) Profite zu erwirtschaften, beuten westliche Manager die Menschen in ärmeren Ländern skrupellos aus. Dabei stützen sie sich auf eine neoliberale Wirtschaftspolitik, unfaire Subventionen, die instrumentalisierte Weltbank und Erpressung durch Kredite. Aber auch innerhalb der reichen Länder findet eine Umverteilung von unten nach oben und eine Privatisierung öffentlicher Güter statt. Löhne geraten durch die Globalisierung unter Druck, Profiteure schleusen ihr Geld auf Steueroasen, das Finanzsystem führt zu einer riskanten Immobilienblase. Wenn dieser Entwicklung nicht entgegen gesteuert wird, drohen laut Gewährsleuten wie dem SPD-Politiker Hermann Scheer Wirtschaftskrisen und Kriege.

LET'S MAKE MONEY handelt also allgemein von den globalen Folgen eines ungerechten Wirtschafts- und Finanzsystems. Der Film war als Warnung vor der Krise gedacht, die zu seiner Premiere dann bereits ausgebrochen war. Seine Argumentation entfaltet sich über zwölf Kapitel, in denen heterogene Orte und Vorgänge auf der ganzen Welt miteinander vernetzt, parallelisiert und vor allem kontrastiert werden: Goldminen in Ghana, Slums in Indien, Banken in Singapur und London, Baumwollfelder in Burkina Faso, die Weltbank in den

USA, Privatisierungen in Österreich, Neoliberalismus in der Schweiz, Investitionsruinen in Spanien, englische Steueroasen, der Reichstag in Berlin. Diese heterogenen Orte verknüpft die Filmerzählung durch einen roten Faden, der von Ausbeutungssituationen über ihre Ursachen und Folgen bis zum warnenden Schlussappell führt. Die Rhetorik ist gekennzeichnet durch analytische Beobachtung, kausale Vernetzung, Synekdochen und kontrastive Enthymeme. Der Film verzichtet auf eine erklärende Voice-over und besteht fast ausschließlich aus beobachtenden Sequenzen und zwanglos wirkenden Interviews. Drei Gruppen von Akteuren werden beobachtet und befragt: Profiteure, Opfer und Kritiker des Systems. Lange Einstellungen lassen das Gezeigte für sich selbst sprechen. Eine Kommentierung erfolgt nur durch knappe Zwischentitel, symbolische Bilder, vor allem aber durch die Selbstdemontage plaudernder Profiteure und durch eine kontrastive Montage. Nachdem etwa ein afrikanischer Baumwollhändler auf die verheerenden Auswirkungen westlicher Subventionen auf die Lebensbedingungen in seinem Land hingewiesen hat, zeigt eine lange Sequenz, wie Frauen und Kinder im Steinbruch schufteten. Von Staub und Geiern wird geschnitten auf Tauben und Goldrahmen in einem Genfer Luxushotel, wo der Wirtschaftsredakteur der *NZZ* erklärt, dass Geld und Güter sich weltweit frei bewegen sollten, Menschen aber nicht. Derartige Kontraste zwischen Orten, Bildern und Aussagen machen den Kern des Films aus. Bild- und Tongestaltung sind betont nüchtern und kühl gehalten, die Zuschauer sollen ihre Schlüsse selbst ziehen. Auf Musik und Dramatisierung wird verzichtet, gerade diese Nüchternheit soll die Empörung verstärken.

Völlig gegensätzlich verfährt der erfolgreichste Film des Jahres 2009 (und des gesamten Angebots): Michael Moores *CAPITALISM – A LOVE STORY*. Über Moore ist schon viel gesagt und geschrieben worden (vgl. etwa Bernstein 2010), und in *CAPITALISM* finden sich die Charakteristika seiner früheren Filme wieder. Wo Wagenhofer auf Seriosität, Minimalismus und die Eigenaktivität der Zuschauer setzt, verfolgt Moore eine Strategie des Populismus, der Provokation und Polemik, der Unterhaltung und Emotionalisierung, der humoristischen Vereinfachung und satirischen Überspitzung. Wo Wagenhofer als Regisseur in den Hintergrund tritt, inszeniert sich Moore als Ich-Erzähler und Performance-Star seines Films, als bauernschlauer Durchschnitts-Amerikaner, der sich auf die Suche nach den Ursachen der US-Krise begibt und in der Interaktion mit Tätern und Opfern ständig in Bewegung ist. Und während *LET'S MAKE MONEY* die globale Vernetzung des gegenwärtigen Wirtschaftssystems darlegt, erzählt Moores Film die histo-

rische Entwicklung der USA vom «guten» zum entfesselten, zerstörerischen Kapitalismus, die mit Reagans Deregulierungspolitik beginnt und in *Credit Crunch* und *Bailout* kulminiert. Die zentrale Aussage des Films lautet schlicht: «The banks and corporations had a simple plan: to remake America to serve them» (so Moores Voice-over).

Der chronologische Bogen der Geschichte des US-Kapitalismus ist auf komplexe Weise durchwoben von Moores persönlichen Erinnerungen und diversen Digressionen über Zwangsräumungen, Privatisierung, Wirtschaftskriminalität, Stellenstreichungen, Streiks, Verarmung oder Religion – ein Patchwork der Kapitalismuskritik. Wie bei Wagenhofer bildet die kontrastierende Montage von Interviews mit Profiteuren, Opfern und Kritikern ein wesentliches rhetorisches Prinzip, doch Moores Interviewtechnik ist eine völlig andere. Den Zuschauern gibt er die Bewertungen vor: Emotionalisierende Musik begleitet die Befragungs- und Beobachtungssequenzen, Opfer werden mit dramatischer Empathie dargestellt, Autoritäten respektvoll behandelt, gegnerische Politiker und Manager scharf attackiert oder lächerlich gemacht. Eine enorme Vielfalt weiteren Bildmaterials sorgt für Abwechslung, darunter Fotos, Grafiken, Textauszüge, Animationen, Überwachungskamera-Aufnahmen, Amateurvideos, Ausschnitte aus Fernsehsendungen, Spiel- und Lehrfilmen. Um die Finanzkrise zu veranschaulichen, ist der Film gespickt mit rhetorischen Tropen, mit audiovisuellen Absurditäten, Hyperbeln, Metaphern und Allegorien: Bankmanager werden mit Bankräubern verglichen, die USA mit dem dekadenten Rom. Raffinierte und brachiale Darstellungsweisen folgen unvermittelt aufeinander, bis Moores Queste in einer symbolischen Donquichotterie gipfelt: Als Ein-Mann-Armee belagert er die Bürotürme von Finanzunternehmen, um von diesen die Steuergelder der Bankenrettung zurückzuverlangen. Im Anschluss werden erfolgreiche Streiks und Proteste von Arbeitern vorgestellt, und die Obama-Regierung erscheint als neue Hoffnung, bevor der Film mit einem Appell zum politischen Handeln endet.

Im folgenden Jahr 2010 erschien *INSIDE JOB*, der mit dem Academy Award für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde und sich sowohl von Wagenhofers als auch von Moores Filmen erheblich unterscheidet. Während in diesen die Finanzkrise als bedrohlicher Auswuchs eines *insgesamt* dysfunktionalen Wirtschaftssystems erscheint, ist der Blickwinkel bei Ferguson enger gefasst: Nach einem Prolog zum faktischen Staatsbankrott Islands konzentriert er sich auf die Ursachen der Immobilienkrise in den USA. Mittels investigativer Recherchen verorten Ferguson und sein Team die Schuldigen innerhalb eines korrump-

ten Geflechts von Finanzindustrie, Politik und Wirtschaftswissenschaft. In fünf weitgehend chronologisch angeordneten Kapiteln zeichnet *INSIDE JOB* detaillierter als die früheren Filme nach, wie die Krise durch das Zusammenwirken zahlreicher Faktoren entstand: durch politische Deregulierung, unternehmerischen Leichtsinns, riskante Finanzprodukte, gekaufte Ratings und Gutachten, Täuschung der Käufer, Versagen der Kontrolleure. Wie Moore prangert Ferguson die fehlende Strafverfolgung an, sieht jedoch in der Obama-Regierung keine Rettung, weil dort auf entscheidenden Posten Mitschuldige saßen: «It's a Wall Street government», so das Urteil des Juristen Robert Gnaizda. Gezielter als in den anderen Filmen werden individuelle Schuldige auf höchster Ebene benannt, z.B. Finanzmanager und Politiker wie Timothy Geithner oder käufliche Ökonomen wie Glenn Hubbard.

Noch stärker als die früheren Filme stützt sich Ferguson in seiner Beweisführung auf eine Vielzahl von Interviews, diesmal jedoch nicht mit Opfern der Krise. Vielmehr konzentriert sich der ehemalige Politikberater und Unternehmer auf hochrangige Akteure aus Finanzindustrie, Politik, Recht und Wissenschaft und nutzt seinen Zugang zu einflussreichen Persönlichkeiten wie Christine Lagarde oder Nouriel Roubini. Seine Interviewpartner lässt er weder zwanglos erzählen wie Wagenhofer noch provoziert er sie durch Naivität wie Moore; er stellt ihnen präzise Fragen und treibt sie gegebenenfalls aus einer überlegenen Wissensposition in die Enge. Verknüpft durch die allwissende Voice-over des Hollywood-Stars Matt Damon entsteht aus der Kombination der Interviews mit Archivmaterial, Textdokumenten, Grafiken, Animationen und erklärenden Zwischentiteln eine Geschichte der Krise. Gelegentliche Sex-and-Crime-Motive, spektakuläre Panoramaaufnahmen, Musik und Montagesequenzen sollen die Erzählung auflockern; der gesamte Film ist von der Hochglanzoptik perfekt ausgeleuchteter, «cleaner», «crisper» Bilder geprägt. Bereits die Titelsequenz – ein Kameraflug über New Yorks Skyscrapers, begleitet von Peter Gabriels Song «Big Time» («I'll be a big noise with all the big boys / There's so much stuff I will own») – erinnert an Konventionen des Hollywoodkinos. Trotz der hohen Dichte finanztechnischer Detailinformationen wird insgesamt der Eindruck vermittelt, die Grundprinzipien der Entwicklung seien so klar und einfach, dass auch Laien die Finanzkrise verstehen und eine politische Meinung zu ihr entwickeln können. Wie die anderen Filme mündet *INSIDE JOB* in den Appell, zu handeln und die Verantwortlichen zur Rechenschaft zu ziehen.

Die erfolgreichste Krisendokumentation des Jahres 2011 ist kein großer Kinofilm, sondern eine Low-Budget-Produktion für das Inter-

net, die von den griechischen Rundfunkjournalisten Aris Chatzistefanou und Katerina Kitidi initiiert und mittels Crowdfunding finanziert wurde (Budget: 8000 Euro). Der in sechs Sprachen untertitelte Film DEBTOCRACY (Χρεοκρατία) wurde über YouTube und eine eigene Website kostenlos verbreitet, erreichte nach Eigenangaben der Filmemacher über zwei Millionen Zuschauer und wurde daraufhin auch in Kinos ausgewertet.⁴ Anders als die früheren Filme widmet sich DEBTOCRACY einer bestimmten Folge der Finanzkrise, und zwar der Schuldenkrise im Euro-Raum und hier der ‚Schuldenherrschaft‘ und Sparpolitik in Griechenland. Der Film präsentiert Argumente dafür, dass nicht Griechenland seine Schulden zu verantworten habe, sondern das krisenhafte System des Kapitalismus, die Finanzwirtschaft, das ungerechte Steuersystem, die steuerfinanzierte Bankenrettung und der unfaire Wettbewerb in Europa. Die externe Finanzkontrolle halten die Filmemacher – wie im Fall Argentiniens – für zerstörerisch und Griechenlands Schulden für illegitim, da sie als *odious debts* auf undemokratische Weise zu Stande gekommen seien. Nach dem Vorbild Ecuadors könnte eine Kommission dies nachweisen und entscheiden, dass die Schulden nicht zurückgezahlt werden müssen. Damit vertritt der Film eine Position, die in den seinerzeit zur Diffamierung ‚der Griechen‘ neigenden deutschen Massenmedien kaum auftauchte.

Die Struktur des Films folgt in etwa diesem Argumentationsgang und nutzt dabei diverse audiovisuelle Materialien, etwa Außenaufnahmen und Ausschnitte aus Internet-Videos, Dokumentar- und Zeichentrickfilmen. Wieder bilden Interviews den Kern, diesmal ausschließlich mit Experten. Neben griechischen Wissenschaftlern und Politikern analysieren prominente Linke wie David Harvey, Eric Toussaint, Alain Badiou und Sahra Wagenknecht die Situation; die gegnerische Seite kommt lediglich in Fernsehmitschnitten zu Wort und wird durch die Montage bloßgestellt. In seiner losen Struktur und seiner Mischung vielfältigen Bildmaterials ähnelt DEBTOCRACY streckenweise Moores CAPITALISM. Die Produktionsmittel sind jedoch erkennbar bescheidener, und an die Stelle der dramatisch-kommentierenden Präsenz des Medienstars treten die nüchtern-aktorialen Voice-over einer Frau und eines Mannes (vermutlich der Filmemacher). Der Film zielt auf eine Revolte gegen die griechische Regierung und das Diktat der Troika: «We should stop paying the debt, exit the eurozone, and

4 Die ursprüngliche Site www.debtocracy.gr ist nicht mehr zugänglich; die neue Site <http://infowarproductions.com/> enthält nicht mehr alle Informationen, diese finden sich jedoch in diversen Zeitschriftenartikeln wieder (etwa Chakraborty 2011).

nationalize the banking system», so Chatzistefanou in einem Interview (2011). 2012 setzten die Filmemacher ihre politische Agitation mit *CATASTROIKA* fort, einem Film über die Folgen der Austeritätspolitik.

Rhetorik, Ästhetik und Affekt

In den vier erfolgreichsten Filmen zur Finanzkrise zeichnet sich exemplarisch die Entwicklung eines umfassenderen dokumentarischen Diskurses ab, welcher der politisch-ökonomischen Entwicklung leicht verzögert folgt: Die thematischen Schwerpunkte verschieben sich von Warnungen im Jahr 2008 zu Anklagen 2009, Ursachenforschung 2010 und politischen Positionierungen 2011, die dann auch Folgen wie die Staatsschuldenkrise betreffen. Die amerikanischen Erfolgsfilme beschränken sich dabei weitgehend auf die USA, während die europäischen eine internationale Perspektive einnehmen. Der inhaltliche Fokus ist ebenfalls unterschiedlich, er richtet sich auf die globale Ausbeutung (*LET'S MAKE MONEY*), den US-Kapitalismus (*CAPITALISM*), die deregulierte Finanzindustrie (*INSIDE JOB*) und die griechische Staatsverschuldung (*DEBTOCRACY*).

Dabei folgen die Filme in ihrer Auseinandersetzung mit der komplexen, abstrakten Finanzthematik sehr unterschiedlichen Strategien und bilden geradezu konträre Ästhetiken aus. *LET'S MAKE MONEY* ist langsam, leise, zurückhaltend und verlangt ein Weiterdenken. *CAPITALISM* dagegen ist schnell, laut, bunt, durch Vereinfachung und humoristische Übertreibung leicht verständlich. *INSIDE JOB* pflegt einen coolen, perfekten Look und vermittelt durch harte Interviews investigatives Detailwissen über die Finanzwirtschaft in hoher Informationsdichte. *DEBTOCRACY* bedient sich der Voice-over und des Archivmaterials, um mit begrenzten Mitteln für eine marginalisierte Diskursposition zu argumentieren. Bei genauerer Betrachtung der Filme zeigen sich auf drei Ebenen tiefgreifende Unterschiede: hinsichtlich der dokumentarischen Modi, der rhetorischen Strukturen und des audiovisuellen Stils.

Auf der abstraktesten Beschreibungsebene lassen sich die Filme verschiedenen dokumentarischen Grundformen oder Modi zuordnen, die durch charakteristische Haltungen zum Gezeigten gekennzeichnet sind: durch eine Haltung der neutralen Beobachtung, der Einmischung, der subjektiven Meinungsäußerung, der autoritativen Wissensvermittlung, des Ästhetizismus oder der Selbstreflexion (vgl. Nichols 2010, 142–172). Hierin unterscheiden sich die vier Filme auffällig. *LET'S MAKE MONEY* gleicht dem Direct Cinema in seinem Gestus

einer möglichst zurückhaltenden, «objektiven» Beobachtung des Geschehens. CAPITALISM verbindet dagegen «performative», «partizipatorische» und «reflexive» Momente des postmodernen Dokumentarfilms: Moore übernimmt nicht nur die Rolle des Ich-Erzählers, sondern tritt als Performer mit anderen Akteuren in Interaktion und stellt dabei seine wertenden und emotionalen Reaktionen auf das Geschehen aus. DEBTOCRACY folgt wiederum dem klassischen expositorischen Modus: Im Stil der Grierson-Schule erläutern Kommentarstimmen die Sachverhalte mit dem Gestus wissender Autorität. INSIDE JOB wird ebenfalls durch diesen Modus dominiert, doch will der Regisseur durch investigative Interviews auch neue Fakten zu Tage fördern. Mit diesen Ansätzen verbinden sich spezifische Positionierungen der Filmemacher: Wagenhofer übt sich in Zurückhaltung; Moore wirft sich als Stellvertreter der «einfachen Leute» ins Geschehen; Ferguson rekonstruiert die Ereignisse als überlegene Autorität; Kitidi und Chatzistefanou treten hinter unpersönliche Stimmen zurück.

Etwas konkreter lassen sich die Unterschiede zwischen den Filmen anhand ihrer narrativen und rhetorischen Strukturen aufzeigen, also hinsichtlich der Frage, wie sie ihr Material zu Geschichten und Argumenten organisieren. Die möglichen Organisationsformen sind vielfältig (vgl. Bordwell/Thompson 2001, 114–144), zu den Mustern gehören etwa die Argumentation für eine These, die Beantwortung einer Frage, die Lösung eines Problems, die assoziative Verknüpfung, die Reihung von Beispielen oder das Pyramidenmodell journalistischer Berichte (das Wichtigste zuerst). Die Gretchenfrage lautet allerdings, wie es Dokumentarfilme mit dem «Storytelling» halten: in welchem Maße sie das Beobachtete in die Wirkungsstrukturen populärer Dramaturgie einpassen und einfache, geschlossene Geschichten erzählen, in denen ein sympathischer Protagonist sein klares Ziel über wachsende Hindernisse hinweg erreicht (vgl. Eder 1999). Der Zwang zum Storytelling, zu Personalisierung und Emotionalisierung, führt oft dazu, dass Dokumentarfilme ihren Gegenständen nicht gerecht werden oder an Authentizität verlieren.

Unter den vier Finanzfilmen folgt keiner dem kanonischen Story-Schema. Zwar nutzen sie alle die affektive Kraft des Erzählens, kombinieren dies jedoch in unterschiedlicher Ausprägung mit anderen der oben erwähnten Organisationsformen, so dass komplexe Strukturen entstehen. Einer konventionellen Geschichte am nächsten kommt noch CAPITALISM: Der Dokumentarfilmstar ermittelt als Detektiv, was im Wirtschaftssystem der USA falsch läuft, und kämpft heldenhaft gegen kapitalistische Auswüchse. Doch setzt seine mäandernde Pikareske

letztlich eine Frage-Antwort-Struktur um (Was sind die Ursachen der gegenwärtigen Probleme, und was kann man gegen sie tun?) und dient als Aufhänger für unzählige Digressionen mit wechselnden Akteuren. Die längste der eingebetteten Erzählungen handelt von der Kollektivgeschichte des US-Kapitalismus, zahlreiche Individualgeschichten illustrieren als Beispielreihe dessen Versagen. So dünn ist der narrative Faden, so lose die Episodenstruktur, dass sich kein linearer Spannungsbogen ergibt, sondern ein multiperspektivisches Patchwork.

Bei den anderen Filmen zeigt sich ebenfalls eine je spezifische Kombination aus Frage-Antwort-Schema, Problem-Lösungs-Muster, Argumentation und Narration. Jeder der Filme geht von einer Frage aus, die in seinem Verlauf beantwortet wird: «Was macht die Bank mit unserem Geld?» (so die Tagline von LET'S MAKE MONEY). Was sind die Ursachen der Finanzkrise in den USA (INSIDE JOB)? Wodurch kam es zur griechischen Schuldenkrise (DEBTOCRACY)? Die Antworten benennen lösungsbedürftige Probleme: Bankinvestitionen wirken sich zerstörerisch aus (LET'S MAKE MONEY), die Ursachen der Finanzkrise sind weiterhin am Werk (INSIDE JOB), Griechenland ist das Opfer eines dysfunktionalen Wirtschaftssystems (DEBTOCRACY). Indem die Filme diese Probleme und ihre Lösungswege darstellen, formulieren oder bekräftigen sie zugleich ihre zentralen Thesen; die Beantwortung ihrer Ausgangsfragen kann zugleich als Argumentation für diese Thesen verstanden werden. Deren Begründung erfolgt wiederum zum großen Teil in narrativer Form, so dass sich folgendes Grundmuster ergibt: (1) Ausgangsfrage (z.T. mit thesenhafter Antwort), (2) ausführliche Beantwortung der Frage (zugleich Begründung der folgenden These), (3) These: Problembestimmung und Lösungsvorschlag, (4) Aufforderung zum Handeln.

Dabei ist jedoch der Hauptteil (2) der Filme sehr unterschiedlich strukturiert. CAPITALISM erzählt von Moores Suche nach Antworten, darin eingebettet sind die Historie des US-Kapitalismus und viele kürzere Geschichten, die als Beispielreihe dessen Verfall veranschaulichen. LET'S MAKE MONEY entwickelt dagegen ein Netzwerk narrativer und deskriptiver Episoden, in deren Mittelpunkt mal Einzelne stehen (z.B. ein Investor), mal Kollektive (z.B. afrikanische Minenarbeiter) und die auf übergeordneter Ebene kausal verbunden sind. Bei INSIDE JOB setzt sich die Geschichte der amerikanischen Finanzkrise aus den Teilerzählungen vieler Interviewpartner zusammen, die jeweils Einzelfaktoren des komplexen Gesamtgeschehens schildern. DEBTOCRACY erklärt die Entwicklung von Griechenlands Schuldenkrise nicht durch das Handeln von Individuen, sondern von Kollektiven und Institutionen: Ländern, Banken, Unternehmen, Protestbewegungen.

Die Narrationen der Filme entsprechen also nicht dem Muster populärer Dramaturgie: Sie entfalten sich episodisch oder netzförmig, bleiben oft fragmentarisch und haben einen hohen Anteil nicht-personaler, kollektiver Akteure. Doch ist unübersehbar, dass die Filme die affektiven Potenziale des Erzählens nutzen: die emotionale Anteilnahme und Empathie mit Akteuren und Erzählern, die Erzeugung von Spannung, Neugierde und Überraschung, die Befriedigung durch Sinn und Orientierung. In ihrer abschließenden Handlungsaufforderung werden die Zuschauer als mögliche Protagonisten einer noch offenen Geschichte einbezogen, um deren Happy End sie selbst kämpfen sollen. Es zeigt sich also, dass keiner der Filme eine anti-mimetische Strategie der Dekonstruktion, Ent-Emotionalisierung oder Verfremdung wählt. Und das ist auch kein Wunder: Die Finanzkrise ist eben nichts Alltägliches, Selbstverständliches, das verfremdet werden müsste; sie entspricht nicht verkrusteten Denk- oder Wahrnehmungsmustern, die aufgebrochen und dekonstruiert werden müssten. Vielmehr ist sie für die meisten Zuschauer ein großes Fragezeichen: etwas Ungreifbares, Unverstandenes, Abstraktes, das es überhaupt erst einmal fassbar zu machen und mit Emotionen in Verbindung zu bringen gilt.

Wie dies im Einzelnen geschieht, lässt sich auf der Ebene des audiovisuellen Stils beschreiben (Mise en Scène, Kameraarbeit, Ton, Montage). Auf die unterschiedlichen Strategien der Audiovisualisierung, derer sich die Filme bedienen, um die Abläufe der Finanzkrise verständlich und sinnlich-anschaulich zu machen, kann hier nur exemplarisch eingegangen werden. Um mit dem Nächstliegenden zu beginnen: Bei allen Filmen bilden Interviews mit Insidern und Betroffenen den wichtigsten Zugang zum Verständnis der Krise, die dadurch nicht als abstrakte, unfassbare Entwicklung erscheint, sondern als Ergebnis individueller Interessen und Ursache konkreten Leids. Die (Körper-) Sprache der beobachteten und befragten Akteure bildet ein entscheidendes Moment der Konkretisierung, einer Semantik der Sinne: Ihre Gesichtsausdrücke, Bewegungen, Kleidungsstile und Stimmen lassen auf Charaktermerkmale und Emotionen schließen, auf Verzweiflung, Wut oder Angst der Opfer, auf Kälte, Arroganz oder Schuldgefühle der Täter. Doch reichen die filmischen Verfahren weit über diesen naheliegenden Aspekt hinaus. So nutzen die Filme das gesamte Spektrum rhetorischer Tropen, darunter vor allem audiovisuelle Formen der *evidentia*, des *pars pro toto*, des Symbols, der Metapher und der Metonymie.⁵

5 Im Fall von *pars pro toto* und *evidentia* führen konkrete Beispiele komplexe Sachverhalte exemplarisch vor (einzelne Investmentbanker stehen für die Praktiken einer

Diese Verfahren werden auf Zuschauerseite eher erlebt und gefühlt als bewusst erkannt und reflektiert.

Besonders deutlich zeigen sich die Strategien der Filme im Umgang mit Räumlichkeit, anhand der verschiedenen Weisen, in denen sie konkrete Lebens- und Handlungsräume nutzen, um virtuelle, hochkomplexe Prozesse der Wirtschaft darzustellen. Miriam Meissner (2012) hat in diesem Zusammenhang auf verschiedene Bildmotive aufmerksam gemacht, die sich in Spiel- und Dokumentarfilmen zur Krise wiederholen und oft symbolischen oder metaphorischen Charakter haben: Großstadtpanoramen führen die Machtlosigkeit winziger Stadtbewohner vor Augen, setzen die Trennung zwischen den Wissenenden oben in den Hochhaustürmen und den Ahnungslosen unten auf der Straße ins Bild. Die Hochhäuser selbst fungieren als Symbole des Exzesses, der Hybris und Macht von Institutionen, ihre spiegelnden Oberflächen konnotieren die Intransparenz des Finanzwesens. Die im Inneren allgegenwärtigen Börsenmonitore und Indexkurven zeigen nicht nur Finanzentwicklungen an, sondern auch deren Abhängigkeit von Computermedien sowie die mediale Distanz, in die solche Transaktionen selbst für die Akteure, die Banker und Broker rücken. Deren Handeln und die unsichtbare Hand des Marktes werden gelegentlich auch in visuelle Handmetaphern übersetzt, der Fluss des Geldes in einen Bilderstrom (vgl. Stäheli/Verdicchio 2006). Weitere gängige Bilder zeigen die Börse metaphorisch als Wettspiel oder die Börsenpanik als Tumult von Menschen zwischen Monitoren, wobei der aus aufsichtiger Totale eingefangene Kollektivaffekt mit der vorgeblichen Kontrolliertheit des *homo oeconomicus* kontrastiert.

Die hier untersuchten Filme enthalten solche verbreiteten Motive ebenfalls, beschränken sich aber nicht auf sie. Durch die spezifische Art, Anordnung und Inszenierung ihrer Räume entwerfen die Filme je eigene Auffassungen der Finanzkrise. So vermittelt LET'S MAKE MONEY sinnlich-anschauliches Wissen über Räume der wirtschaftlichen Macht (Finanzzentren, Luxushotels, Steueroasen) und Räume der Ausbeutung (Slums, Baumwollfelder, Minen). In langen, geduldigen Einstellungen zeigt der Film, wie Menschen dort leben und arbeiten, konfrontiert ihre jeweiligen Lebensräume multiperspektivisch miteinander und betont zugleich ihre Vernetzung. Durch den

ganzen Branche). Infografiken und Animationen verbildlichen abstrakte Zahlen und Konzepte (etwa Kreditkonstrukte der Banken). Metonymische Bilder zeigen prägnante Indizien, die auf allgemeine Prozesse und ihre Ursachen verweisen (z. B. geschlossene Geschäfte auf die Rezession).

Konflikt zwischen sonst «unsichtbaren» Extrempunkten des Luxus und der Armut macht die Montage zugleich die schuldhafte Verstrickung der Reichen sichtbar, einschließlich der westlichen Zuschauer.⁶

Wie *LET'S MAKE MONEY* stellt auch *CAPITALISM* die Räume der Mächtigen und ihrer Opfer einander gegenüber. Doch bleibt die Sicht beschränkt auf die USA nach der Krise, durchbrochen von nostalgischen Blicken in Räume der Vergangenheit, in florierende Fabriken und idyllische Heime. Die Gegenwart sieht anders aus, wüster. Schon durch die Heterogenität des oft «dreckigen» *Found Footage*, das die Montage aufeinander prallen lässt, erscheint die Krise als Chaos. Moores eigene Bilder stellen vor allem drei Arten unterschiedlich inszenierter Krisen-Räume einander gegenüber: die Räume der Krisenopfer, der Verantwortlichen und der Öffentlichkeit. Die privaten oder beruflichen Räume der Opfer zeigt die Kamera aus der Innenperspektive, wenn Wohnungen zwangsgeräumt, Werkshallen geschlossen werden. Die verspiegelten Bürotürme der Finanzwelt, Festungen des Kapitals, können dagegen nur von außen belagert werden: Sicherheitspersonal verwehrt den Zutritt. Die Zuschauer sollen die Belagerung fortsetzen. Gegen Ende tut sich hoffnungsvoll der öffentliche Raum der Straße auf, die Kamera mischt sich solidarisch unter Streikende und Demonstranten.

Geradezu konträr verfährt *INSIDE JOB*: Während Moore von außen an den Türen der Banken rüttelt, bewegt sich Ferguson als Kenner des Systems souverän im Innersten der Macht, in Glas-Stahl-Gebäuden und nüchternen Büros mit weitem Blick über die Wall Street. Die abstrakten Flächen der Diagramme und Animationen, die Hochglanzoptik der schwerelosen Kameraflüge über Manhattans Straßennaster tragen dazu bei, dass die Finanzwelt im Gegensatz zu *CAPITALISM* als klar, rational, überschaubar und beherrschbar erscheint. Solche Bilder suggerieren zum einen, dass die Krise keineswegs aufgrund von Fehlern und Versehen eintrat, sondern Ergebnis der verbrecherischen Manipulationen von Profiteuren ist, die für den Missbrauch ihrer Rollen als Kreditgeber, Gutachter, Politiker oder Kontrolleure zur Verantwortung gezogen werden müssen. Zum anderen präsentiert der Film genießerisch seine privilegierte Perspektive, seine Innen- und Aufsicht, sein souveränes Verfügen über die Macht des Wissens, die er besonders auskostet, wenn er Vertreter der Wirtschaftselite in Nahaufnahmen buchstäblich in die Ecke treibt.

6 Manche Räume fungieren auch unmittelbar symbolisch, etwa die Plexiglassäule einer Fernsehshow, in der Kandidaten durcheinanderwirbelnde Geldscheine zu erhaschen versuchen.

In starkem Kontrast wiederum zu *INSIDE JOB* zeigt schließlich *DEBTOCRACY* – von den Interviews abgesehen – fast ausschließlich Außenräume, und zwar überwiegend die Straßen und Plätze der Hauptstadt Athen, in denen sich die Zeichen des Konflikts zwischen Staat (vertreten durch Polizei und paradierende Soldaten) und Bevölkerung (vertreten durch Passanten, Obdachlose und Demonstrierende) mehren. Statt Bankgebäude wie in den anderen Filmen bestimmen hier Regierungsgebäude das Bild; mehr noch als die Banker erscheinen die Politiker als Schuldige für den Verfall, der sich an Stadtruinen und geschlossenen Geschäften abzeichnet und durch allgegenwärtige Graffitis angeprangert wird. In diesem öffentlichen Raum werden die Folgen der Krise ausgefochten, und hier positioniert der Film seine Zuschauer: Sie gehören zur *multitude*, sollen die unwirtliche Umwelt für sich zurückerobern und neu gestalten.

Wie die Filme *Kapital und Macht*, *Marginalisierung und Ausbeutung*, *Widerstand* und *Formen des Miteinanders* inszenieren, wäre im Einzelnen zu untersuchen. An dieser Stelle möchte ich mich jedoch auf die wesentliche Frage konzentrieren, inwiefern ihre unterschiedliche Rhetorik und Ästhetik zu einer ebenso unterschiedlichen Affektlenkung beiträgt. Die sozialen Konflikte der Finanzkrise sind mit starken Affekten verbunden, insbesondere mit moralischen Emotionen wie Empörung, Sorge oder Mitgefühl, die politisches (und dokumentarisches) Handeln antreiben (vgl. Haidt/Kesebir 2010, Hoggett/Thompson 2012). Die Filme rufen diese und weitere Emotionen auf, nutzen, lenken und formen sie je unterschiedlich. Von zentraler Bedeutung sind hier ihre audiovisuellen Ausdrucksbewegungen (vgl. Kappelhoff 2007) – also das expressive Zusammenspiel der Bewegungen von Akteuren, Objekten, Kamera und Montage im Fluss der Bewegtbilder – sowie das komplexe Netzwerk affektiver Verhältnisse zwischen Zuschauern, dargestellten Akteuren, Erzählinstanzen und Filmemachern (vgl. Eder 2008, 561–706). An dieser Stelle kann ich nur knapp auf die wichtigsten intendierten Leitaffekte hinweisen. So folgt *LET'S MAKE MONEY* auf den ersten Blick einem *discourse of sobriety*, zielt jedoch zugleich auf Mitgefühl mit den Opfern, Zorn über die Täter und im Gegensatz zu den anderen Filmen auch auf Schuldgefühle der Zuschauer. *CAPITALISM* setzt dagegen offen auf Emotionalisierung und Entertainment, zudem stärker als die anderen Filme auf Mitleid, aber auch auf Wut, Komik und Nostalgie, während Erkenntniserlebnisse eine geringere Rolle spielen. Bei *INSIDE JOB* wiederum ist Mitgefühl mit Betroffenen kaum von Bedeutung – der Film intendiert vor allem Empörung über die Verantwortlichen und lustvolle Erkennt-

niserfahrungen, unterstützt durch die beruhigende Klarheit der Bilder und auktorialen Aussagen. DEBTOCRACY schließlich lenkt die Zuschauerempfindungen weniger auf individuelle Täter oder Opfer als vielmehr auf Staaten und Institutionen. Zum affektiven Potenzial des Films gehört die Bestätigung Marginalisierter, die ihre Position in den Massenmedien sonst kaum wiederfinden, Gefühle der Zugehörigkeit zu einer sozialen Bewegung, der Selbstaufwertung und der Entlastung von Schuld bei Griechen, auch Gefühle der Mitschuld bei deutschen Zuschauern.

Die Filme unterscheiden sich also hinsichtlich ihrer emotionalen Intensität (involviert oder distanziert), ihrer auf Empathie oder Erkenntnis gerichteten Leitemotionen, ihres Fokus auf bestimmte Akteure (Empörung über Täter oder Mitgefühl mit Opfern) und ihrer zeitlichen Orientierung (Wut über die Vergangenheit oder Angst vor der Zukunft). Ein weiterer Unterschied besteht in ihrem Umgang mit Humor: Bei CAPITALISM spielt Komik eine zentrale Rolle, etwa Formen der Satire, der Typenkomödie, des Witzes, der Parodie, der Übertölpelung und des drastischen Spottes. Die scheinbare Nüchternheit von INSIDE JOB und LET'S MAKE MONEY ist von Sarkasmus durchtränkt. DEBTOCRACY verzichtet dagegen weitgehend auf Komik. Doch hat auch dieser Film mit den anderen einen oft ironischen Ton gemeinsam: Die Ironie vermittelt erleichternde Überlegenheitsgefühle gegenüber den Gegnern, deren Machenschaften man durchschaut hat. Auch teilen alle Filme einen Appell an *civic love*, an die Sorge um die Gemeinschaft (vgl. Smail 2010, 114–134). Sie münden in die Aufforderung zu handeln: Betroffene zu entlasten, Schuldige zur Verantwortung zu ziehen, politische und ökonomische Veränderungen durchzusetzen. Sämtlich vermitteln sie den Eindruck, dass auch Laien die Grundprinzipien der Finanzkrise verstehen und eine politische Meinung zu ihr entwickeln können, Entscheidungen also nicht allein Experten aus Wirtschaft und Politik überlassen müssen. Ihr Ziel erfüllt sich nicht darin, die Krise begreiflich zu machen, sondern sie wollen zugleich den Zuschauern Handlungsmacht zurückgeben und sie zum Handeln bewegen.

Diskurspositionen, Mediendispositive und politische Transmedialität

Angesichts des politischen Handlungsappells der Filme ist von entscheidender Bedeutung, dass sie trotz ihrer unterschiedlichen Rhetorik und Ästhetik wesentliche inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen. In zentralen Hinsichten vertreten sie ähnliche Diskurspositionen oder *frames* (vgl. Entman 1993, 53), ähnliche Auffassungen zur Krise,

zu ihren Ursachen, Folgen und zum Handlungsbedarf. Diese sollen im Folgenden zumindest durch Stichworte umrissen werden. Als Krisenfolgen thematisieren die Filme Arbeitslosigkeit, Insolvenzen, Verarmung, Wohnungsverlust, Einbuße von Steuergeldern, Rezession, Inflation, Privatisierungen – eine Umverteilung von unten nach oben. Solche Folgen werden in LET'S MAKE MONEY und CAPITALISM besonders breit dargestellt, während INSIDE JOB und DEBTOCRACY sich vorwiegend den Ursachen der Krise widmen. Diese Ursachen sehen alle Filme im Zusammenwirken mehrerer Faktoren: neoliberale Wirtschaftsideologien, dysfunktionale Strukturen der deregulierten Finanzindustrie, Überkomplexität der Finanztransaktionen, Gier und Überforderung, Versagen der Kontrollinstanzen und der Justiz sowie eine korrupte Verflechtung der Finanzwirtschaft mit der Politik. Geläufige Ursachenbehauptungen der Boulevardpresse, etwa die angebliche «Faulheit» verschuldeter Nationen, werden dagegen ignoriert oder bestritten.

Erstaunliche Einigkeit herrscht auch über die erforderlichen politischen Konsequenzen. Zwar sind die Forderungen der Filme auf ihr jeweiliges Thema bezogen und von unterschiedlicher Radikalität (so schlägt nur DEBTOCRACY vor, dass Griechenlands Schulden nicht bedient werden sollen). Doch ist allen Filmen eine politische Position gemein, die links von der damaligen Haltung der Sozialdemokratie einzuordnen ist. In der Spannung des «demokratischen Kapitalismus» zwischen «freien» Märkten und Kapitalinteressen einerseits und den Rechten und Bedürfnissen der Wähler andererseits (vgl. Streeck 2011) schlagen sie sich klar auf die Seite der letzteren. Mit unterschiedlicher Akzentuierung legen sie nahe, dass der Kapitalismus systembedingt Krisen und Ungerechtigkeiten mit sich bringt und daher einer stärkeren staatlichen Regulierung bedarf. Diese Argumentation unterstützt bekannte Forderungen: Stärkung demokratischer Politik gegenüber der Finanzindustrie, Verzicht auf riskante Finanzinstrumente, Einführung von Trennbankensystemen, Finanztransaktions- und Vermögenssteuern, höhere Eigenverantwortung der Banken, Begrenzung von Managergehältern, striktere Überprüfungen, Verhinderung von Steuerflucht. Kurz: Die zentrale These aller vier Filme besteht darin, dass die Bevölkerung unwissentlich Komplize eines Systems irrationaler Deregulierung ist, in dem sich Wirtschaftseliten auf neoliberale Ideologeme stützen, um sich zum Schaden der Allgemeinheit zu bereichern. Die Lösung dieses Problems besteht in einer durchgreifenden politischen Kontrolle der Finanzwirtschaft. Damit vertreten die Filme eine Position, auf die sich selbst als «links» geltende Parteien erst deut-

lich später zubewegten und die bisher trotz der Bankenregulierungs-Reform (Basel III) kaum ansatzweise umgesetzt wurde.

Diese Position scheint innerhalb der Dokumentarfilmproduktion 2006–2012 insgesamt zu überwiegen (vgl. die Inhaltsangaben der Filme in Eder 2014), und sie deckt sich weitgehend mit den Vorschlägen vieler Sachbücher (etwa der eingangs genannten von Harvey, Rubini/Mihm und Turner). Innerhalb des zeitgenössischen Mediendiskurses, insbesondere des tagesaktuellen Journalismus, war sie jedoch absolut marginalisiert. Wie die Analysen zeigen, stärken die Dokumentarfilme zur Finanzkrise die verdrängte Diskursposition mithilfe aufwändiger Recherchen durch neue Fakten, sinnliche Evidenz und subtile Formen ästhetischer Argumentation. Der Dokumentarfilm erweist sich in diesem Fall also tatsächlich als Medium einer Gegenöffentlichkeit: als Korrektiv des Journalismus und als wichtiges Mittel der Gesellschaftskritik.

Der Einfluss der erfolgreichen Finanzfilme auf die öffentliche Meinung lässt sich nur schwer einschätzen, doch lassen sich Hinweise darauf aus einer Betrachtung der medialen Dispositive ihrer Verbreitung und Nutzung gewinnen. Ihre Zuschauer erreichten sie nicht nur über Kino und Fernsehen, sondern auch über weitere Medien. Die Zeit der Finanzkrise fällt mit einem gewaltigen Schub der digitalen «Medienkonvergenz» und medienübergreifender Strategien der Produktion, der Distribution und des Marketing zusammen (vgl. Eder 2015). Auch der Dokumentarfilm und die politische Kommunikation treten damit in eine neue Phase. Alle vier Filme sind Teil eines Medienverbundes und fungieren als Auslöser einer transmedialen Anschlusskommunikation, die über Websites, Videoplattformen, Social Media und Privatscreenings in die politische Praxis hineinwirkt. So erschienen nicht nur vertiefende Sachbücher zu *LET'S MAKE MONEY* und *DEBTOCRACY* (Dohmen 2008; Kitidi/Chatzistephanou/Vatikiotis 2011), die Filme verweisen im Abspann auch auf Websites mit weiterführendem Informationsmaterial.⁷ Zu *INSIDE JOB* konnte online ein *Study Guide* abgerufen werden (Partnoy 2011), der den Film und seine Thematik für den Schulunterricht didaktisch erschließt. Facebook-Seiten zu den Filmen (mit Ausnahme von *LET'S MAKE MONEY*) machen auf Möglichkeiten politischen Engagements aufmerksam. Über diesen Weg rief etwa Michael Moore zur Beteiligung an der Occupy-Bewegung

7 <http://www.sonyclassics.com/insidejob/>, <http://www.letsmakemoney.at/main.html>, <http://infowarproductions.com/>, <http://michaelmoore.com/books-films/capitalism-love-story> (letzter Zugriff am 07.05.2014).

auf; YouTube-Clips, Zeitungen und Blogs berichteten darüber, wie er vor Ort die Massen anzog. Bis heute kursieren die Filme im Kontext linker Bewegungen, werden immer wieder vorgeführt und diskutiert. INSIDE JOB nahm womöglich den direktesten Einfluss auf den politischen Prozess – sogar vom «INSIDE JOB-Effekt» war die Rede (vgl. Berrett 2011): Der «Oscar-prämierte Film wurde Obamas *Financial Crisis Inquiry Commission* vorgeführt, löste unter Finanzexperten eine Diskussion über ethische Regeln aus und trug dazu bei, dass die Interessenkonflikte von Wirtschaftswissenschaftlern strenger kontrolliert werden.

Die Filme fungieren also als transmediale Events mit weitreichender Wirkung. Diese politische Transmedialität nimmt im Verlauf der Krise zu und verlagert ihren Schwerpunkt zunehmend ins Internet: DEBTOCRACY und sein Sequel CATASTROIKA waren online so erfolgreich, dass ihnen der Sprung aus dem Netz in Kino-Vorführungen gelang, welche wiederum über Social Media beworben wurden. Zudem bilden sich im Netz eigene Formen der Auseinandersetzung mit der Krise heraus, etwa kurze Erklärvideos oder Websites wie *Reuters: Times of Crisis*. Hinsichtlich der Menge audiovisuellen Materials lassen Videoplattformen wie YouTube inzwischen Kino und Fernsehen weit hinter sich und bieten zahllose interessante Kurzfilme wie *RSA ANIMATE: DAVID HARVEY, CRISES OF CAPITALISM* (GB 2010). Der Wegfall von Gatekeepern erhöht dabei die Vielstimmigkeit und die Chancen unabhängiger Produktionen (allerdings auch die ungefilterte Verbreitung von Trash, PR und Verschwörungstheorien, etwa in der Reihe der ZEITGEIST-Videos). Es ist damit zu rechnen, dass sich die Produktion und Verbreitung politischer Dokumentarfilme im Netz weiterhin stark verändern wird – eine Entwicklung, die dringend der wissenschaftlichen Untersuchung bedarf, wie die gegenwärtigen Bilderkämpfe um Gaza, Syrien oder die Ukraine zeigen.

Die skizzierten Entwicklungen werfen erneut die Frage nach einer Ästhetik des politischen Dokumentarfilms auf – die vieldiskutierte Frage, ob bestimmte ästhetische Formen vorzuziehen oder abzulehnen seien. Noch immer stößt man in Film- und Kunsttheorie auf normative Positionen, die sich aus theoretischen Gründen auf eine bestimmte Ästhetik festlegen (meist eine Brechtianische der Verfremdung und Distanzierung) und andere Formen für politisch ungeeignet halten (zumeist populäre, emotionalisierende Formen). So greift etwa Jacques Rancière (2010) – dessen Konzept der Aufteilung des Sinnlichen im Übrigen für das Verständnis politischer Filme sehr hilfreich ist – das «mimetische» und das «archi-ethische» Paradigma der Ästhetik an, die beide auf emotionale Involvierung zielen, und stellt ihnen

das Paradigma der «ästhetischen Distanz» oder des «Dissenses» entgegen. Die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchung lassen indes eine solche Position dogmatisch, elitär und letztlich politisch kontraproduktiv erscheinen. Erstens erreichte kein einziger «distanzierender» Dokumentarfilm über die Finanzkrise ein größeres Publikum,⁸ und keiner der erfolgreichen Filme verzichtet auf Strategien der Involvement und Emotionalisierung.

Zweitens hatten zumindest einige der populären Filme nachweislich politische Wirkungen – und empirische Theorien wie etwa jene des Agenda Setting, der Kultivierung oder des Lernens am Modell erklären auch, warum sie diese Wirkungen entfalten können. Drittens zeigt die Unterschiedlichkeit der hier untersuchten Filme, dass die Einteilung in große ästhetische Paradigmen die tatsächliche Vielfalt der Formen – auch innerhalb des «mimetischen» Modells – vernachlässigt. Und viertens verdeutlicht die Betrachtung des Mediendiskurses über die Finanzkrise, dass es für eine Bewertung von Ästhetiken nicht ausreicht, einzelne Werke isoliert zu untersuchen, sondern dass man sie vielmehr in ihrem diskursiven Kontext betrachten muss: Denn die analysierten Dokumentarfilme heben sich sowohl vom journalistischen Teildiskurs als auch voneinander deutlich ab. Sie entstehen in unterschiedlichen Phasen der Krise, treffen auf unterschiedliche Rezeptionssituationen und adressieren verschiedene Zuschauergruppen. Durch ihre Unterschiedlichkeit stehen sie nicht in Konkurrenz, sondern ergänzen einander und verschaffen ähnlichen Diskurspositionen gemeinsam eine größere Zuschauerschaft. All dies zeigt, dass normative Präferenzen für eine bestimmte Ästhetik höchst problematisch und begründungsbedürftig sind. Medienökologische und ästhetische Diversität, das Zusammenspiel verschiedener Filme und Formen innerhalb des Diskurses, können in politischer Hinsicht nur von Vorteil sein. In dieser Vielfalt machen die seit 2012 entstandenen Filme weiterhin darauf aufmerksam, dass die Finanz- und Wirtschaftskrise keineswegs überwunden ist, die Probleme fortbestehen und die verursachenden Mechanismen nach wie vor am Werk sind.

8 Mehrere solcher (innerhalb des Gesamtdiskurses eher rarer) Produktionen hätten größere Aufmerksamkeit verdient, etwa der metaphorische *IN FREE FALL* (Hito Steyerl, D 2011), der ausschließlich auf *talking heads* setzende *L'ENCERCLEMENT* (Richard Brouillette, CAN 2008) oder der semifiktionale *CLEVELAND VERSUS WALL STREET* (Jean-Stéphane Bron, F/CH 2010), der Techniken der Distanzierung und der Emotionalisierung miteinander verbindet.

Literatur

- Arlt, Hans-Jürgen/Storz, Wolfgang (2010) *Wirtschaftsjournalismus in der Krise. Zum massenmedialen Umgang mit Finanzmarktpolitik*. Frankfurt a.M.: Otto Brenner Stiftung.
- Bach, Thomas/Weber, Mathias/Quiring, Oliver (2012) Das Framing der Finanzkrise. Deutungsmuster und Inter-Media Frame Transfer im Krisenherbst 2008. In: *Studies in Communication/Media* 2,1, S. 193–224.
- Bernstein, Matthew H. (Hg.) (2010) *Michael Moore: Filmmaker, Newsmaker, Cultural Icon*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Berrett, Dan (2011) The INSIDE JOB Effect. In: *Inside Higher Education* v. 19.04.2011 [http://www.insidehighered.com/news/2011/04/19/economists_start_probing_their_own_ethics#ixzz1jtUerOFE (letzter Zugriff am 15.09.2014)].
- Binter, Julia S. (2009) Let's Make Money – Vom Wahnsinn, der Methode hat. In: Dies.: *We Shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*. Münster [usw.]: Lit, S. 136–142.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2001) *Film Art. An Introduction*. 6. Aufl. New York: McGraw-Hill.
- Brecht, Bertolt (1992) Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment [1930]. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21. Schriften 1. Berlin: Aufbau, S. 448–514.
- Cetin, Emel (2012) «Denn sie wissen nicht, was sie tun.» Eine Diskursanalyse über die Finanzkrise 2008 in deutschen Tageszeitungen. In: *Krise, Cash & Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien*. Hg. v. Anja Peltzer, Kathrin Lämmle & Andreas Wagenknecht. Konstanz: UVK, S. 95–110.
- Chakraborty, Aditya (2011) Debtocracy: The Samizdat of Greek Debt. In: *The Guardian* v. 09.06.2011 [http://www.theguardian.com/film/2011/jun/09/debtocracy-film (letzter Zugriff am 15.09.2014)].
- Chatzistefanou, Aris (2011) Campaigning Documentary DEBTOCRACY Released in English [Interview]. In: *Owni.eu*, 05.06.2011 [http://owni.eu/2011/05/06/exclusive-campaigning-documentary-debtocracy-released-in-english/ (letzter Zugriff am 15.09.2014)].
- Comolli, Jean-Louis/Narboni, Jean (1969) Cinéma/Idéologie/Critique. In: *Cahiers du cinéma* 216, S. 11–15.
- Dohmen, Caspar (2008) *LET'S MAKE MONEY – Was macht die Bank mit unserem Geld?* Freiburg: Orange Press.
- Eder, Jens (1999) *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: Lit.
- (2008) *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

- (2014) Documentaries about the Financial and Economic Crisis 2006–2014/Dokumentarfilme zur Finanz- und Wirtschaftskrise 2006–2014. In: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere* [in Vorb.].
 - (2015) Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms and Strategies. In: *The Politics of Adaptation*. Hg. v. Dan Hassler-Forest & Pascal Nicklas. Basingstoke: Palgrave Macmillan [in Vorb.].
- Entman, Robert M. (1993) Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication* 43,4, S. 51–58.
- Goldberg, Michelle (2011) Brave New World. In: *Tablet Magazine* v. 02.02.2011 [<http://www.tabletmag.com/jewish-news-and-politics/57732/brave-new-world> (letzter Zugriff am 15.09.2014)].
- Haidt, Jonathan/Kesebir, Selin (2010) Morality. In: *Handbook of Social Psychology*. 5. Aufl. Hg. v. Susan Fiske, David Gilbert & Lindzey Gardner. Hoboken, NJ: Wiley, S. 797–832.
- Harvey, David (2010) *The Enigma of Capital: And the Crises of Capitalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoggett, Paul/Thompson, Simon (Hg.) (2012) *Politics and the Emotions: The Affective Turn in Contemporary Political Studies*. London, New York: Continuum.
- Kappelhoff, Hermann (2007) Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. In: *Audiovisuelle Emotionen*. Hg. v. Anne Bartsch, Jens Eder & Kathrin Fahlenbrach. Köln: von Halem, S. 297–311.
- Kinkle, Jeff/Toscano, Alberto (2011) Filming the Crisis: A Survey. In: *Film Quarterly* 65,1, S. 39–51.
- Kitidi, Katerina/Chatzistephanou, Aris/Vatikiotis, Leonidas (2011) *Debtocracy/Chreokratia*. Athen: Ekdotikos Organismos Livane.
- Kozloff, Sarah (2013) Empathy and the Cinema of Engagement: Reevaluating the Politics of Film. In: *Projections: The Journal of Movies and Mind* 7,2, S. 1–40.
- Meissner, Miriam (2012) Portraying the Global Financial Crisis: Myth, Aesthetics, and the City. In: *Necsus* 1,1 [<http://www.necsus-ejms.org/portraying-the-global-financial-crisis-myth-aesthetics-and-the-city/> (letzter Zugriff am 15.09.2014)].
- Metz, Markus/Seeblen, Georg (2012) *Kapitalismus als Spektakel*. Berlin: Suhrkamp.
- Nichols, Bill (2010) *Introduction to Documentary* [2001]. 2. Aufl. Bloomington: Indiana University Press.
- Nocera, Joe (2010) When Did Gekko Get So Toothless? In: *The New York Times* v. 26.09.2010, S. AR1 [<http://www.nytimes.com/2010/09/26/movies/26wall.html?pagewanted=all&r=0> (letzter Zugriff 15.09.2014)].
- Partnoy, Frank (2011) *The Official Teacher's Guide to INSIDE JOB*. Sony Pictures Classics [http://www.sonyclassics.com/insidejob/_pdf/InsideJob_StudyGuide.pdf (letzter Zugriff am 07.05.2014)].

- Picard, Robert G./Selva, Meera/Bironzo, Diego (2014) Media Coverage of Banking and Financial News. In: *Reuters Institute of Journalism/Prime Research*, 04.2014 [<https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Media%20Coverage%20of%20Banking%20and%20Financial%20News.pdf> (letzter Zugriff 15.9.2014)].
- Rancière, Jacques (2010) Chapter Ten: The Paradoxes of Political Art. In: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum International Publishing, S. 134–151.
- Roubini, Nouriel/Mihm, Steven (2010) *Crisis Economics: A Crash Course in the Future of Finance*. London/New York: Penguin.
- Smaill, Belinda (2010) *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Stäheli, Urs/Verdicchio, Dirk (2006) Das Unsichtbare sichtbar machen. Hans Richters DIE BÖRSE ALS BAROMETER DER WIRTSCHAFTSLAGE. In: *Montage AV* 15,1, S. 108–122.
- Streeck, Wolfgang (2011) The Crises of Democratic Capitalism. In: *New Left Review* 71, S. 5–29.
- Turner, Adair (2012) *Economics after the Crisis. Objectives and Means*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Waugh, Thomas (2011) «Show us life»: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Wollen, Peter (1972) Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. In: *Afterimage* 4, S. 6–17.