

Rechtsgeschichte Legal History

www.rg.mpg.de

<http://www.rg-rechtsgeschichte.de/rg28>
Zitiervorschlag: Rechtsgeschichte – Legal History Rg 28 (2020)
<http://dx.doi.org/10.12946/rg28/232-243>

Rg **28** 2020 232 – 243

Jurij Murašov*

Jenseits der Erzählbarkeit. Die Finanzwirtschaft in der Literatur der 2000er Jahre (Don DeLillo, Elfriede Jelinek, Vladimir Sorokin)

[Beyond Narrativity. Financial Economics in Literature of the Early 2000s (Don DeLillo,
Elfriede Jelinek, Vladimir Sorokin)]

* University of Konstanz, jurij.murasov@uni-konstanz.de



Abstract

From the very beginning of writing culture, there has been a deep semiotic interrelationship between language and money, which has already been described from various perspectives by philosophy (Plato, Georg Simmel), linguistics (Ferdinand de Saussure) and media and communication studies (Marshal McLuhan, Niklas Luhmann). Hence, economy in literature not only plays a constitutive role in the plot, but also in the poetological structure of the text itself. An evident example of this semiotic connection between literature and economy is the evolution from coin to paper money, which is linked to an increased level of abstraction and semantic risk for textual structures.

A similar but much more complex interrelationship between the semiotics of money, on the one hand, and poetics, on the other, is present in contemporary literature dealing with postindustrial financial economics. In contrast to economic subjects dealt with in the 19th and early 20th centuries, financial economics based on algorithms and computerisation no longer have any semantic or narrative qualities. Three examples from different language cultures show how this loss of narrativity in financial economics is reflected in contemporary literature: Don DeLillo's *Cosmopolis* (2003), Elfriede Jelinek's *The Merchant's Contracts* (2006) and Vladimir Sorokin's *Capital* (2006). The volatility of the exchange market is emulated in the temporal structure of DeLillo's novel, the tragedy of Jelinek's work shows how financial technical rationality leads to a desemiotisation and a complete emptiness of linguistic sense, and Sorokin's drama shows how the technical maximisation of profit goes hand in hand with memory loss and atavistic rituals in the social sphere.

Keywords: comparative literature, semiotics of money, financial economics



Jurij Murašov

Jenseits der Erzählbarkeit. Die Finanzwirtschaft in der Literatur der 2000er Jahre (Don DeLillo, Elfriede Jelinek, Vladimir Sorokin)

I. Vorbemerkung: Literatur und Krise

Der Literatur und Kunst eignet von jeher eine spezifische Flexibilität im Umgang mit Paradoxien und Aporien, die durch den technologischen Fortschritt und die damit verbundenen Differenzierungsprozesse in den Wissenssystemen und Diskursen ständig und unvorhergesehen produziert werden und die von den betroffenen psychischen und sozialen Systemen kulturell bewältigt werden müssen. Dieses poetologische Krisenmanagement basiert dabei wesentlich auf der (durch das Medium Schrift ermöglichten) Selbstbezüglichkeit des literarischen Erzählens bzw. künstlerischen Darstellens, auf der – mit Immanuel Kant gesprochen – »inneren« Zweckmäßigkeit der ästhetischen Repräsentation. Dergestalt vermag die Literatur gegenstrebige und paradoxe Sachlagen durch sprachliche Bedeutungsverschiebungen und -übertragungen in paradigmatischen Ähnlichkeitskonstellationen zusammenzuschließen und ihnen damit Sinn abzurufen.¹ Aus einer solchen Perspektive ließe sich die Geschichte der Literatur (und Kunst) als eine Geschichte der kulturellen Bearbeitungen und Bewältigungen von Krisen erzählen, in der sich der literarische Sujetbestand als eine Art Topographie von Krisenschauplätzen darstellen würde.

Wie Liebe, Recht, Wissenschaft, Religion oder Macht gehört auch die Ökonomie zum tradierten

Sujet- und Krisenbestand der Literatur. Gleichzeitig stehen Ökonomie und Literatur aber auch in einem spezifischen Verhältnis wechselseitiger Beobachtung zueinander, das auf einer semiotischen Strukturäquivalenz von (Schrift-)Sprache und Geld beruht, die vielfach, von Platon über Johann Hamann, Georg Simmel, Ferdinand de Saussure bis hin zu Jacques Derrida oder Niklas Luhmann benannt und untersucht worden ist.² Literatur erzählt also nicht nur von der Ökonomie, ihren Krisen und den mentalen Dispositionen ihrer Akteure, sondern sie vermag darüber hinaus in ihren sprachlichen und poetologischen Gestaltungsformen auch jene semiologischen Prozesse der zunehmenden Abstraktion und Selbstbezogenheit nachzubilden, die sich im und an dem Medium des Geldes historisch vollziehen.³

II. Mediale und semiotische Aspekte der postindustriellen Finanzökonomie

Eben von einer solchen gesteigerten Abstraktion und (Binnen-)Differenzierung im Medium des Geldes ist auch die Rede, wenn es um die seit den 1980er Jahren in Fahrt gekommene postindustrielle Finanzökonomie und ihre Krisen geht. Entsprechend wird aus verschiedenen theoretischen Perspektiven der Wirtschafts- und Finanzsoziologie, aber auch der ökonomisch-technischen

1 Zur literarischen Bewältigung von Paradoxien vgl. das Kapitel »Doppelkonditionierungen« in: KOSCHORKE (2012) 368–382; wie unterschiedliche Sprachkulturen literarisch mit Paradoxien verfahren, behandelt MURAŠOV (2016) 22–23.

2 Über das Bedingungsverhältnis von Geld und Sprache schreibt der deutsche Philosoph Johann Georg Hamann: »Das Geld und die Sprache sind zweien Gegenstände, deren Untersuchung so tiefsinnig und abstrakt, als ihr Gebrauch allgemein ist. Beyde

stehen in einer näheren Verwandtschaft, als man muthmassen sollte. Die Theorie des einen erklärt die Theorie des anderen.« HAMANN (1967) 97. Über Geld als ein »heißes« Medium vgl. McLUHAN (1964) 131–144 (»The Money: The Poor Man's Credit Card«); Über Geld als ein »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium«, vgl. LUHMANN (1997) 347–351; einen grundlegenden Beitrag zur Semiotik des Geldes (in Bezug auf Sprache und Schrift) stellt Jacques Derridas Auseinander-

setzung mit Marcel Mauss' Essay *Le don* (1925) dar: DERRIDA (1992). Gleichfalls grundlegend für die Semiotik des Geldes: SIMMEL (1989). Zum Individuationseffekt des Geldes vgl. BREITHAUPT (2008).

3 Dazu für viele folgende Arbeiten maßgebend: SHELL (1978). Über den Zusammenhang von Geldentwicklung und literarischer (Schrift-)Sprache im russischen 18. Jahrhundert vgl. MURAŠOV (2001).

Analysen die inzwischen zum *common sense* gewordene Entkopplungsthese bemüht, der zufolge »sich Finanzmärkte von der Profitlogik der produktionsbasierten Wirtschaft und damit vom Rest der (Industrie-)Gesellschaft abgelöst haben.«⁴

Medio- und semiologisch wird es interessant, wenn man den Versuch unternimmt, die genannte Entkopplung von einer produktionsbasierten Wirtschaft und die globale *financialisation* als eine Steigerung der Differenzierung und Selbstbezüglichkeit innerhalb des Mediums Geld selbst zu beschreiben und als eine Ablösung der monetären Zeichen von den Substraten und Residuen natürlicher Sprachlichkeit zu fassen, die den geldökonomischen Diskurs bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts unterlegt haben. Denn obwohl dem Geld die Quantifizierung stets inhärent ist und die ökonomischen Akteure schon immer gerechnet haben, blieb die monetäre Arithmetik gebunden an sprachliche Narration, in der die wirtschaftliche Praxis im doppelten Horizont von Erfahrung und zukunftsbezogener Erwartung sowohl zum Handeln und zu den angenommenen Motiven der ökonomischen Mitspieler als auch zur gesellschaftlichen Umwelt der Ökonomie in Beziehung gesetzt worden ist. Die sprachlich basierte Erzählung entscheidet über die moralische Qualität der monetären Arithmetik. Ein schönes Beispiel für dieses Ineinandergreifen von Arithmetik und Erzählen bieten die Spekulationen des Protagonisten Aristide Saccard aus Émile Zolas Roman *L'Argent* (1890/91), der den Börsenwert seines Finanzunternehmens *Banque Universelle* durch das gezielte Verbreiten von erdachten Erzählungen über die Erfolgsträchtigkeit seiner Investitionen im Mittleren Osten in die Höhe zu treiben versucht.⁵ Von diesen Spekulationen des Industriekapitalis-

mus des 19. Jahrhunderts unterscheiden sich aber die Blasen, die die Finanzökonomie seit den 1980er Jahren produziert. War die Asynchronie von Börsenarithmetik und spekulativen Erfolgsgeschichten primär ein Effekt sprachlicher Fiktionen, so stellen sich die Blasen der postindustriellen Finanzökonomie als Effekte mathematischer Modellierungen dar. Die semiotischen und pragmatischen Konsequenzen dieser Entkopplung des Geldes von der Sprache und die Ubiquität der mathematischen Modellierung lassen sich dabei als Ergebnis sich wechselseitig befördernder marktpolitischer Maßnahmen einerseits und innerökonomischer Reflexionsprozesse andererseits im Hinblick auf vier Bedingungs Momente beschreiben:

Erstens ist das geldhistorische Faktum der Aufhebung der Bindung des US-Dollars an den Goldstandard zu nennen, durch die sich die amerikanische Regierung 1973 von drängenden Ansprüchen der europäischen Staaten, vor allem Großbritanniens und Frankreichs, zu befreien versucht hatte. Dies bedeutete den »endgültigen Übergang von gedeckten zu ungedeckten Währungssystemen«,⁶ was den internationalen Handels- und Kapitalverkehr gleichzeitig verstärkten Unsicherheiten ausgesetzt hat.

Zweitens erweist sich diese Freigabe des internationalen Währungsmarkts aber auch als Chance und mächtige Triebkraft, »entsprechend angepasste Finanzprodukte bereitzustellen und die Prozeduren der Absicherung den Marktmechanismen selbst zu überlassen«, was Milton Friedman bereits in den 1950er Jahren in einem programmatischen Aufsatz gefordert hatte. Warentermingeschäfte werden nun auf die Währungen selbst ausgeweitet, so dass »mit der Gründung des Gelds auf den Handel mit Derivaten [...] der Wert von Wäh-

4 LANGENOHL/WETZEL (2012) 63.

5 Ebenso aufschlussreich wie problematisch stellt sich dieser Zusammenhang von monetärer Arithmetik und sprachlicher Erzählung in Gustav Freytags seinerzeit so populärem Roman *Soll und Haben* (1855) dar, in dem die ehrlichen Rechnungen eines deutschnationalen Kaufmanns den bössartigen und letztlich auch ruinösen Kalkulationen eines jüdischen Spekulanten gegenübergestellt werden.

6 VOGL (2010) 86–87. Hier und im Weiteren folge ich der brillanten Darstellung der Entstehung der Fi-

nanzökonomie des Kultur- und Literaturwissenschaftlers Joseph Vogl im Kapitel »Idylle des Markts II« (ebd., 83–114). Vogls Darstellung verdankt sich auch die Idee zum vorliegenden Aufsatz. Einen künstlerischen Kommentar zu der Aufhebung des Goldstandards und der damit verbundenen endgültigen Freigabe der Wertbestimmung stellt der Werkkomplex »On Gold« der amerikanischen Environment-Künstlerin Amanda Williams dar, die wertlose Baustoffe aus Gebäudeabbrissen, Ziegeln und Platten, vergoldet und ansprechend arrangiert, in künstlerischen Ausstel-

lungsräumen präsentiert. Die Vergoldung präsentiert ironisch den arbiträren ästhetischen (und damit auch monetären) Wertzuwachs der Objekte im musealen Raum und erzählt gleichzeitig vom Verlust der Bindung an ursprüngliche soziale Räume und Geschichten, den die Objekte erleiden, wenn sie als Kunst im Museum und als Werte auf dem Kunstmarkt figurieren.

rungen weder von Staaten noch von Goldschätzen, sondern allein von Marktmechanismen garantiert« erscheint. Dies leitet eine von Finanzexperten als »Derivat-Revolution« bezeichnete Entwicklung ein, bei der dann der terminbasierte Handel mit Devisen, Wertpapieren, Hypotheken etc. bereits um die Jahrtausendwende das Dreifache des weltweiten Umsatzes an Verbrauchsgütern erreicht.⁷

Drittens – und dies ist nun semiotisch entscheidend – wandelt sich mit den vielfältigen Finanzderivaten, den *forwards*, *futures*, *options* und *swaps*, das dem Ökonomischen eigene Zeitkonzept mit dem darin enthaltenen Risikobegriff. Im Unterschied zum traditionellen Termingeschäft, bei dem nicht Waren, sondern deren Preise gehandelt werden, werden in der derivatbasierten Finanzökonomie die Risiken mit stochastischen Modellen in eine Produktion von gegenwärtiger Liquidität überführt und damit gleichsam herausgerechnet. Das Risiko minimiert sich in dem Maße, wie durch immer neue Derivate und wechselseitige Absicherungen, *hedges*, die Liquidität gesteigert wird. Beispielhaft für diese mathematische Wahrscheinlichkeitstheoretische Bewältigung von Risiko ist das berühmte, von den Ökonomen Robert C. Merton, Fischer Black und Myron Scholes zwischen 1969 und 1973 entwickelte, 1977 durch den Nobelpreis sanktionierte Formelwerk, das sich als ein »Standardprogramm finanzökonomischer Transaktionen« sowie als ein »festes Systemelement« etabliert hat.⁸ Mit dieser Wahrscheinlichkeitstheoretischen Formalisierung verliert die Ökonomie jegliche Rückbindung an narrativ-sprachliche, differenzielle Strukturen mit ihren Unterscheidungen von Alter – Ego, Gegenwart – Zukunft, Zeichen – Bedeutung, Wissen – Nichtwissen. Das Ökonomische erweist sich als ein sich selbst stabilisierendes System mathematischer Isomorphie, das sich jeder normalsprachlichen, dis-

kursiven und narrativen Fassung des Ökonomischen verschließt.⁹

Viertens ist diese ausgreifende Mathematisierung des Ökonomischen ihrerseits bedingt durch medientechnologische Entwicklungen. Die Gestaltung von immer anspruchsvolleren Finanzderivaten verläuft parallel zur Technikgeschichte des Computers und den zunehmenden Rechenkapazitäten. Das *high frequency trading* stellt für diesen Zusammenhang von ökonomischer Praxis und Technologie ein evidentes Beispiel dar. In dem Maße, wie sich das Design von komplexen Finanzderivaten in die Expertise von Mathematikern und Programmierern verlagert, gewinnen nun aber sprachliche Belange in der Kommunikation zwischen technologischen Spezialisten und finanzstrategischen Entscheidungsträgern wieder an Relevanz – allerdings nicht im Rahmen einer wissensbasierten Verständigung, sondern nun auf einer basalen Ebene der Rhetorik und des Habitus bei der Durchsetzung einer Deziision. Dieses Divergieren von technisch-mathematischer Expertise einerseits und unwissender Entscheidungsbefugnis und -macht andererseits bildet den *plot* in zahlreichen künstlerischen Darstellungen der Finanzökonomie, wie bspw. in dem Filmklassiker *Margin Call* (Jeffrey McDonald Chandor, USA 2010) oder John Lancelsters Roman *Capital* (2012).¹⁰

Eine solche Mathematisierung des Ökonomischen und die Entkopplung monetärer Zeichen von sprachlich-narrativen Strukturen seit den 1970er und 80er Jahren hat auch Konsequenzen für die Reichweite innerdisziplinärer und fachnaher, aber auch öffentlich-publizistischer Ökonomiediskurse. Für die innerdisziplinären technischen Diskurse, die sich an den stochastischen Modellen orientieren und in denen Risiko in der obsessiven Gegenwärtigkeit zunehmender Liquidität eliminiert wird, mussten makroökonomisch

7 VOGL (2010) 89–90.

8 VOGL (2010) 96.

9 Diese radikale Mathematisierung des Ökonomischen bildet einen zentralen Ansatzpunkt der ethischen und politischen Kritik an der neuen Finanzökonomie; u. a. vgl. SEDLÁČEK (2013), hier bes. das Kapitel »Metamathematik« (353–368); zur immmanenten Kritik an der algorithmischen Utopie des finanzökonomischen Marktes durch Benoît Mandelbrots Chaostheorie und durch Ilya Prigo-

gines Theorie des Werdens und der »dissipativen Strukturen« vgl. VOGL (2010) 143–149. Eine besondere Pointe weist Joseph Stiglitz' Kritik an der mathematisch-stochastischen Allwissenheit der neoliberalen Finanzwirtschaft auf, indem er dieser in *Whither Socialism* eine analoge Ignoranz gegenüber der prinzipiellen Unvollständigkeit und Asymmetrie von Information attestiert, wie sie die sozialistische Planwirtschaft der Sowjetunion aufweist, die gleichfalls ihre

Strategien auf einem vermeintlich totalen Wissen über Bedarf, Bedürfnisse und zukünftige Preisentwicklungen gegründet hat, vgl. STIGLITZ (1996).

10 In einer politischen Dimension ist diese Ablösung der Entscheidungs- und Machtbefugnisse von Wissensdiskursen unter den Bedingungen der Finanzökonomie Gegenstand von Colin Crouchs Arbeiten über die »Postdemokratie«, vgl. CROUCH (2015).

bedingte Störungen von Kapitalbewegungen, wie sie bereits seit den 1990er Jahren zu beobachten waren, außerhalb des theoretischen Wahrnehmungshorizonts bleiben. Hier konnten dann auch die verschiedenen, seit 2007 als Krisen registrierten Liquiditätseinbrüche für gehörige Überraschung sorgen – im Unterschied zum Milieu der traditionellen Keynesianer und anderer polit- und zyklisch-ökonomischer Theoretiker.¹¹ So wie das Vordringen von mathematischen Modellen in den Kernbereich des ökonomisch-technischen Fachdiskurses die Entscheidungsspielräume im Namen des Systemischen extrem eingeschränkt hat, wurden umgekehrt die Handlungs- und Entscheidungsträger in ihren persönlichen, psychologischen und kulturellen Konturen und Durchsetzungsenergien profiliert. Entsprechend werden nach 2007 sowohl in akademischen Fachdiskursen als auch in den öffentlichen Debatten und Diskussionen psychologische, verhaltenstheoretische und kulturelle Erklärungsmodelle bemüht, um die Defizite der mathematisch-finanztechnischen Modellierung des Ökonomischen zu kompensieren.¹²

Parallel zu den öffentlichen und innerfachlichen Diskursen lässt sich ein gleichfalls bemerkenswertes Interesse an den Eigentümlichkeiten der postindustriellen Finanzökonomie samt ihrer Krisen auch in den künstlerischen Medien, in Literatur, Theater, Kunst und Film, ausmachen. Die zahlreichen ästhetischen Einlassungen auf die postmoderne Finanzökonomie zeigen zwei Tendenzen: Zum einen kommt es hier zur Wiederentdeckung und Aktualisierung der traditionellen Topik des Monetären, wie sie in den künstlerischen Darstellungen (verstärkt) seit der Neuzeit und dann besonders im 19. Jahrhundert bei Balzac, Zola, Dostojewski oder Tolstoi entwickelt worden ist und die nun für das Erkunden der psychologischen, sozialen, politischen und kommunikativen Effekte der postmodernen Finanz-

ökonomie in Anspruch genommen wird. Zum anderen aber stellt die radikale Abkopplung des Ökonomischen von der sprachlich-semantischen Repräsentation und der Erzählbarkeit zugunsten von Algorithmen und mathematischer Modellierung eine anspruchsvolle semiologische und poetologische Herausforderung dar, auf die sich künstlerische Darstellungen in unterschiedlicher Weise und meist nur bedingt einlassen, um die Tragfähigkeit und den *suspense* ihrer *plots* nicht zu gefährden.¹³ Genau an diesem Punkt aber setzen einige literarische Versuche an, um sich jenseits psychologischer oder sozialer Motivierung mit der spezifischen Semiotik der neuen Finanzökonomie und ihrer wesentlichen Nichterzählbarkeit auseinanderzusetzen. Drei solche ganz unterschiedlich gelagerten Versuche sollen im Weiteren betrachtet werden: Don DeLillos *Cosmopolis* (2003), Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2006) und Vladimir Sorokins *Kapital* (2006). Es soll gezeigt werden, wie literarische Texte unterschiedlicher Sprach- und Wirtschaftskulturen in ihrer formalen und poetischen Verfasstheit konzeptuelle Momente der neuen Finanzökonomie beobachtbar machen.

III. Don DeLillos *Cosmopolis* und die Atomisierung von Zeit in paradigmatischen Reihen

DeLillos Text spielt in New York und erzählt vom Fondsmanager Eric Packer, einem Aufsteiger, der es geschafft hat, mit 28 Jahren über ein Milliardenvermögen zu verfügen. Nach einer nervösen, schlaflosen Nacht entschließt sich Packer, von seinem Apartment auf der East Side Manhattans zu seinem Friseur im Stadtviertel seiner Kindheit in der armen West Side zu fahren. Auf dem Weg dorthin und zurück begegnet er verschiedenen

11 Die zentrale Figur, die sich in der Nachfolge von John Maynard Keynes mit unvorhersehbaren Instabilitäten beschäftigte ist Hyman P. Minsky. Seine Thesen blieben zunächst unbeachtet und fanden erst mit der Bankenkrise von 2007 Bestätigung und damit auch gebührende Beachtung; vgl. MINSKY (1896) sowie in deutschen Auszügen: MINSKY (2011).

12 Eine radikale Infragestellung der mathematisch-finanztechnischen

Modellierung des Ökonomischen stellen die Arbeiten des Kulturanthropologen David Graeber dar: GRAEBER (2001) und GRAEBER (2012). Einen wirtschafts- und kulturhistorischen Ansatz verfolgt Thomas Piketty in seinem viel diskutierten Buch *Le capital au XXI^e siècle*, vgl. PIKETTY (2013).

13 Vielfach bedienen sich die künstlerischen Repräsentationen leitmotivischer Strukturen, um die erkundete

Abstraktheit und Volatilität des Finanzökonomischen darstell- und erzählbar zu machen. Beispielhaft dafür ist Chandors Film *Margin Call*, in dem es um toxische Papiere geht, die ein Finanzunternehmen eiligst abstoßen muss, und in dem die chaotische Geschichte über die Leitmetapher des »cleaning« ironisch erzählt und zusammengehalten wird.

Personen, darunter seiner Ex-Frau sowie der einen oder anderen Geliebten. Er erfährt von der Ermordung des Direktors des Internationalen Währungsfonds und eines russischen Oligarchen, mit dem er befreundet war, gerät in eine Demonstration von Globalisierungsgegnern und auf ein Aufnahmeset zu einem ominösen Film. Die Fahrt des Protagonisten durch New York gestaltet sich – wie auch Joseph Vogl in seiner Interpretation des Textes zeigt – als ein »nicht linearer Zufallspfad«, »random walk«,¹⁴ als eine unvorhersehbare Route von skurrilen, tragischen und stets kontingenten Ereignissen: So verfolgt Packer während der Fahrt auf den Monitoren in seiner Limousine die Kursentwicklung des Yen, gegen den er spekuliert und der nun aber unerwartet so sehr steigt, dass Packer eine Millionensumme verliert; aus einer Laune heraus wird Packer zum Mörder an seinem Sicherheitschef und schließlich selbst Opfer eines Mordanschlags durch einen ehemaligen Mitarbeiter.

Die Verkettung der Ereignisse wird begleitet von Reflexionen des Protagonisten und von Kommentaren verschiedener Gesprächspartner, ohne aber irgendwelche Begründungszusammenhänge zu liefern. Stattdessen wird diese unwahrscheinliche zufällige Struktur des Geschehens immer wieder Gegenstand diverser Überlegungen des Protagonisten, die am Ökonomischen gewonnen werden. So z.B. wenn Packer auf den Bildschirm blickt, in der Hoffnung auf einen Kursabfall des Yen:

»Ein Bildschirm zeigte eine rostrote Schlamm säule, die geysirhoch aus einem Loch in der Erde schoss. Das löste bei Eric ein gutes Gefühl aus. Die anderen Bildschirme zeigten Geldbewegungen. Zahlen glitten horizontal vorbei, und Säulendiagramme pumpften rauf und runter. Er wusste, es gab da etwas, das noch nie-

mand entdeckt hatte, ein latent in der Natur verborgenes Muster, einen Sprung in der Bildsprache, der über die Standardmodelle technischer Analyse hinausging und selbst die geheimnisvolle Diagrammsprache seiner eigenen Jünger auf diesem Gebiet ins Aus prophezeien konnte. Es musste einen Erklärungsansatz für den Yen geben.« (69)¹⁵

Die Diagramme auf dem Bildschirm bleiben dabei seltsam aussageelos; sie bedeuten nichts, sind sich selbst genug, werden aber vom Protagonisten ästhetisch und emotional wahrgenommen. Und es ist eben dieses ästhetisch-emotionale Erleben, das Packer ein Geheimnis ahnen lässt. Dieser ahnungsvoll ästhetische Blick auf eine diagrammatische Bildschirmoberfläche wird direkt mit dem Blick auf literarische resp. lyrische Texte identifiziert, wenn sich Packer kurz danach in einer Buchhandlung wiederfindet:

»Er stand in der Lyriknische vom Gotham Book Mart und blätterte in Gedichtbändchen. Er schmökerte immer in dünnen Büchern, einen halben Finger breit oder weniger, und wählte Gedichte zum Lesen nach Länge und Breite aus. Er suchte nach Gedichten von vier, fünf, sechs Zeilen. Er analysierte solche Gedichte genau, dachte sich in jede Andeutung hinein, und seine Gefühle schienen in dem weißen Raum um die Zeilen herumzuschweben. Es gab Zeichen auf den Seiten, und es gab die Seite selber. Das Weiße war lebenswichtig für die Seele des Gedichts.« (72)

Bezeichnenderweise sind es hier keine Erzähltexte, an denen Packer Gefallen findet, sondern es ist die Lyrik, die mit ihrer paradigmatischen Vers- und Reimstruktur und in der geschriebenen Form

14 In seiner Analyse von Don DeLillos *Cosmopolis* zeigt Vogl eindrücklich, wie dicht und präzise der Text die New Yorker finanzökonomische Szene der beginnenden 2000er Jahre zur Darstellung gelangen lässt, vgl. VOGL (2010) 7–29; DeLillos Text produziert dabei eine »hypertrophe Erzählmassage« (ebd. 11), die von keinen stringenten Handlungen reguliert wird, sondern von einem »Geschehen« beherrscht wird, »das eine irritierende Richtung einschlägt, dabei einen

ganz und gar unwahrscheinlichen, irrationalen Verlauf nimmt und eine Interpretation dessen liefert, was Welt im Zeichen gegenwärtiger Finanzökonomie bedeutet.« (ebd. 14); damit lässt sich die Erzählstruktur des Textes mit dem stochastischen Begriff vom »nichtlineare[n] Zufallspfad« oder »random walk« fassen (vgl. ebd. 98–99). Zu DeLillos *Cosmopolis* liegen zahlreiche Aufsätze vor, die meist einzelne poetologische Aspekte analysieren, wie z. B.: COWART (2004);

PETERSEN (2005); LAIST (2010); SHONKWILER (2010); DAVIDSON (2012); MEROLA (2012); SCIOLINO (2015). Unter den zahlreichen Aufsätzen findet sich lediglich eine Untersuchung zum Motiv des Geldes, wobei allerdings die Textstruktur selbst und die »Nichterzählbarkeit« nicht in den Blick genommen werden: OSTEEN (2014).

15 Hier und im Folgenden zitiert nach DELILLO (2003).

als visuelles Diagramm Packers Interesse fesselt. Ganz ähnlich wie bei den Kursdiagrammen auf dem Bildschirm, die keine Sinnzusammenhänge sichtbar machen, sondern Geheimnisse bergen, denkt sich Packer auch bei der Lyrik in die »Andeutungen« der einzelnen Sprachzeichen hinein, wobei seine Gefühle nicht aus den Zeichenbedeutungen resultieren, sondern »im weißen Raum [...] herumschweben«, der die Zeichen umgibt.

Schließlich wird der Verlust von Erzählbarkeit, die der Text vorführt, im Gespräch mit Packers finanztechnischer Beraterin, die Packer in der Limousine ein Stück des Weges durch New York begleitet, als Resultat einer Wandlung im Inneren des Geldmediums ausgemacht:

»*Chrimatistikós*«, sagte sie. »Aber wir müssen dem Wort ein bisschen Spielraum lassen. Es der derzeitigen Situation anpassen. Denn Geld hat eine Wendung genommen. Reichtum ist zum Selbstzweck geworden. Es gibt keine andere Form großen Reichtums. Geld hat seine narrativen Qualitäten verloren, so wie einst die Malerei. Geld führt nur noch Selbstgespräche.« (82)¹⁶

Die Beraterin ist es auch, die die gewandelte Zeitstruktur bedenkt, die die aktuelle Finanzökonomie vom Industriekapitalismus unterscheidet und die aus der Liquidierung von Zeit durch mathematisch-stochastische Modelle resultiert:

»Schauen Sie sich diese durchlaufenden Zahlen an. Geld ist Zeit. Früher war das mal andersherum. Die Uhrzeit hat den Aufstieg des Kapitalismus beschleunigt. Die Leute hörten auf, über die Ewigkeit nachzudenken. Sie fingen an, sich auf Stunden, messbare Stunden, Menschenstunden zu konzentrieren und Arbeit wirksamer einzusetzen.« (83–84)

Indem Wertentwicklungen auf dem Bildschirm beobachtbar sind, ist hier auch der Ort, an dem sich Zeit in Gestalt von Diagrammen ereignet. Auf dem Bildschirm stürzen die Zeithorizonte von Heute und Morgen ineinander und ergießen sich in der Datenflut »durchlaufender Zahlen«. So wie

die Zukunft über die stochastischen Modelle in die Gegenwart geholt wird, um hier die Liquidität der Kapitalflüsse zu steigern, entschwindet auch das, was vormals als Gegenwart von Sinn erlebbar war, im Sog eines schrankenlosen Investitionsbestrebens:

»Denn Zeit ist jetzt Firmenvermögen. Sie gehört zum System des freien Marktes. Die Gegenwart ist schwieriger zu finden. Sie wird aus der Welt gesaugt, um Platz zu schaffen für die Zukunft der unkontrollierten Märkte und riesigen Investitionspotenziale. Die Zukunft wird dringlich. Deshalb wird bald etwas passieren, vielleicht schon heute«, sagte sie und betrachtete listig ihre Hände. »Um die Beschleunigung der Zeit zu korrigieren. Die Natur wieder auf Normal zurückzustellen, mehr oder weniger.« (84)

Eben diese der Narration entzogene Zeitstruktur der Finanzökonomie führt der Text mit der Irrfahrt seines Helden durch New York vor. Wobei dieser ebenso ökonomische wie existentielle *random walk* eine spezifische Bewusstseinsstruktur generiert, in der Sinn als Zusammenhang und als soziale Kategorie nicht mehr fassbar ist, sondern nur noch als katastrophaler Einbruch erlebbar erscheint, wenn »die Natur wieder auf Normal« zurückgestellt wird. Als ein solcher Versuch der Rückkehr stellt sich wohl auch der Wunsch des Fondsmanagers Packers dar, zum Friseur im Stadtviertel seiner Kindheit zu fahren.

IV. Deperspektivierte Leere im Sprachraum finanzökonomischer Diskurse: Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*

Während DeLillo die Semantik der Finanzökonomie im Hinblick auf das Erzählen und die Zeit behandelt, geht es in Jelineks Theaterstück um die Implosion von differentiellen semantischen Strukturen, wenn isomorphe Mechanismen mathematischer Modelle ubiquitär den Raum von Sprache erfassen und beherrschen. In gewisser Weise handelt es sich bei Jelineks Stück um einen unmittelbar zeitkritischen Text, in dem sich die Autorin

16 Hier lässt Don DeLillo Packers Finanzberaterin ihre Überlegungen zum Geld offensichtlich vor dem Hintergrund von Aristoteles' »Geld-

lehre« entwickeln, die dieser in seiner *Politik* entworfen hat, vgl. ARISTOTELES (1998) 89–101.

mit dem österreichischen Finanzskandal um Julius Meinl und der Meinl-Bank auseinandersetzt, bei dem Tausende von Kleinanlegern in den 2000er Jahren um ihre Einlagen gebracht worden sind.¹⁷

Der Text selbst besteht in einem Rearrangement und einer Bearbeitung von vielfältigen Presse- und Berichtsmaterialien, die im Zusammenhang mit dem Finanzskandal von den beteiligten Akteuren produziert und in Umlauf gebracht worden sind. Das Besondere des daraus von Jelinek gefertigten Theaterstücks besteht darin, dass es dem Prinzip des Theaters eigentlich diametral entgegengesetzt ist. Besteht doch die ursprüngliche Idee des Theaters darin, auf der Bühne Geschichten aus dem Gegeneinander von personal stets zuschreibbaren Handlungen, Reden und Gedanken zu erzählen, so ist dem Theaterstück Jelineks jeglicher Mono- und Dialog fremd; er kennt keine personalen Instanzen der Rede, sondern vollzieht sich als eine Art von Textmaschine, die sich lediglich unterschiedlicher Artikulationsinstrumente bedient. So heißt es in der Regieanweisung:

»Der Text kann an jeder beliebigen Stelle anfangen und aufhören. Es ist egal, wie man ihn realisiert, ich stelle mir vor, daß drei oder vier Männer ihn möglichst laut schreien. Sie müssen dabei nicht präzise vorgehen, das heißt, sie müssen nicht unbedingt immer im gleichen Rhythmus bleiben, es können sich ruhig Verschiebungen und Ungenauigkeiten bilden, aber bitte nicht mit Absicht! Man kann das auch aufnehmen und die Toiletten oder die Garderobe damit beschallen, egal ... Wenn man es aufführt, wären große Politikerköpfe aus Pappmache, wie sie bei den Demos zum G8-Gipfel getragen werden, ganz lustig.« (209–210)¹⁸

Auf diese Weise simuliert Jelineks Text den auf mathematischen Modellen basierten Diskurs der Finanzökonomie gerade in jenem Kunstmedium, das in tragischen oder komischen Konflikten stets von der Zuschreibung von Handlungen, Intentionen,

Motivationen und schließlich von Verantwortung und Schuld personaler Instanzen handelt.¹⁹ Auf hinterlistige Weise zeigt Jelineks Theaterstück, dass die Tragik nicht mehr in einem personell irgendwie verantworteten Geschehen liegt, sondern in dem totalen Entzug jeglicher Personalisierung im System der postindustriellen Finanzökonomie.

Auf verschiedenen Ebenen lässt Jelinek die Textstruktur der Gattungslogik des Theaters entgegenlaufen. So orientiert sich der Text in seinem Duktus und in seinen Motiven immer wieder an der attischen Tragödie, um groteske Effekte der Konfrontation von hoher Stillage und dem Sicherheits- und Profitbegehren der Kleinanleger zu erzeugen, vor allem aber, um auch die tragische Handlungslogik auf den Kopf zu stellen und damit die Tragik als »Wirtschaftskomödie« ins Komische zu verdrehen.²⁰ Während sich in der attischen Tragödie der Held selbstbewusst gegen das Fatum und den Ratsschluss der Götter stellt, kann bei Jelinek die Einzelstimme lediglich den schicksalhaften Verlust materieller Werte beklagen:

»Entblößt von allem hüten wir Kleinanleger die Stätte hier, an der uns entschlüpften die Mittel für Speise, Trank und Kleider und Haushaltsmaschinen und Eigenheime und Eigentumswohnungen in Ost und West, mehr in Ost, dort ist noch was zu holen. Auf dem rauhen Grund der eigenen Glieder lagern wir jetzt, denn das neue Sofa können wir uns nicht leisten, obwohl es fast nichts kostet: Ausgeschlossen! Ausgeschlossen sitzen wir vom eigenen Hause, ohne Rat und rettungslos. Denn manche Freunde, seh ich, sind nicht echt und wahr, es sind keine Aktien, es sind nur Zertifikate, aber auch Zertifikate sind nicht unsre Freunde, wie wir bislang geglaubt, [...]«. (217)

Während es im griechischen Drama um die tragische Behauptung menschlicher Werte gegenüber der Götterwillkür geht, verfängt sich Jelineks

17 Zu diesem dokumentarischen Zeitbezug von Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* vgl. LÜCKE (2013), Abschnitt 1.3. »Der Skandal«, sowie zum finanzhistorischen Hintergrund POLT-HEINZL/VOGL (2011).

18 Hier und im Weiteren zitiert nach JELINEK (2012).

19 Dieser dem Theatergenre zuwiderlaufende Dramentext bedeutet keineswegs, dass er unspielbar wäre. Ganz im Gegenteil: Gerade aus seiner antitheatralischen Eigentümlichkeit resultiert seine groteske Wirksamkeit auf der Bühne, wie dies die vielbeachtete Inszenierung von Nico-

laus Stemann 2009 am Hamburger Thalia-Theater gezeigt hat. Zur Inszenierung vgl. SCHÖSSLER (2014).

20 Zur Rhetorik des Dramentextes vgl. BLOCH (2014).

Text immer wieder in den Motiven der Wertlosigkeit und des Nichts:

»Unser Wert ist nichts, unser Wert ist nicht unser, wir haben unseren Wert abgegeben und gegen nichts eingelöst, wir haben nichts erlöst, wir haben keine Erlösung, wir haben keinen Wert, und wir haben keine Werte, unsere Werte sind nichts wert und unser Wert ist erst recht keiner, was wollte ich sagen, die Treugesinnigen, nein, hab ich vorhin schon gesagt also die sind ohnmächtig, uns beizustehn, uns Kleinanlegern, und nicht einmal das sind wir, wir sind die Einbißchenanleger, mehr haben wir nicht, mehr besitzen wir nicht, alles, was wir hatten, haben wir eingesetzt als Pfand für uns, als Pfand für etwas, das nichts wert war, und wenn wir mehr besäßen, würden wir es natürlich groß anlegen, nicht klein-klein!« (218–219)

Der Text reichert sich in dem Maße mit Motiven des Nichts an, wie differente Redeinstanzen ununterscheidbar und damit auch semantische Differenzen, auf denen die Bedeutungsherstellung natürlicher Sprachen beruht, eliminiert werden.²¹ Die Sprache wird im Innersten »desemiotisiert«, wie z. B. in der folgenden Passage, in der der Unterschied differenter Redeinstanzen kaum noch wahrnehmbar ist:

»Ich spiele auf Ihnen wie auf einem Instrument, die richtigen Töne werde ich irgendwann schon aus ihnen herausbekommen. Ich verstehe, Sie sind also weder Hellseher noch Spekulant. Sie sind überhaupt unschuldig, haben Sie dem noch etwas hinzuzufügen? Fast erreicht und doch gescheitert, fast hätten wir die Bank saniert gehabt, wenn wir nicht gescheitert wären –

sowas kriegen Sie Ihr Leben nicht mehr aus sich heraus, da kriegen Sie eher Ihr Leben aus sich heraus als das! Wollen Sie mir das nicht erklären? Das kann ich nicht erklären, ich kann es mir nicht erklären, daß die Gewerkschaft über ein paar Scheinfirmer, welche formlos in Form einer Stiftung in Liechtenstein eingebracht worden waren, das Nichts ins Nichts, vom Nichts ins Nichts, hart zwischen Nichts und Nichts, die Firma Refco besessen hat!, ich kann es mir nicht erklären: Dort sind die, die alles haben, eine Gewerkschaft also, hier die anderen, die nicht erklären können, woher sie es haben.« (211)

Was Jelineks Theaterstück *Die Kontrakte des Kaufmanns* zeigt, ist nicht nur, wie die Finanzökonomie mit ihren Krisen sich gegenüber allen diskursiven und narrativen Modellierungen verschließt, sondern weit darüber hinaus, wie sich die Systemlogik der Finanzökonomie der natürlichen Sprache bemächtigt, in den Körper der Sprache gleichsam eindringt, um hier eben jene Möglichkeiten personaler Selbsterkundung und Sachbezüglichkeit auszuschalten, die Sprache zu leisten vermag.²² Die Sprache verwandelt sich so in ein Vollzugsorgan einer mythischen Macht, in der alle Unterschiede in einem totalen Nichts liquidiert erscheinen.

V. Vladimir Sorokins *Kapital*: Finanzoligarchie und Atavismus

Sowohl bei Don DeLillo als auch bei Elfriede Jelinek geht die poetologische Erforschung der Unmöglichkeit, der Systemlogik postindustrieller Finanzökonomie durch motivierte Erzählzusammenhänge beizukommen, einher mit dem Motiv

21 Zu diesem Leerlaufen sprachlicher Semantik und dem Motiv des »Nichts« vgl. auch POLT-HEINZL (2010); SCHÖSSLER (2011). Mit dem »Nichts« beschäftigt sich auch Bärbel Lücke in ihrem an literatur- und philosophiehistorischen Bezügen reichen Beitrag LÜCKE (2013); sie weist dabei auf die theologische und philosophische Dimension des »Nichts«: »Das Nichts ist bei Jelinek ohne theologische Anspielungen und ohne Heidegger nicht zu haben.«

(vgl. Abschnitt 3.2) So instruktiv dieser Hinweis auch ist, verstellt er jedoch den semiologischen Clou von Jelineks Dramentext, der gerade evident vorführt, wie sich die Sprache in der semantischen Leere, im »Nichts« verliert, wenn es um finanzökonomische Sachlagen und ihre ethische Legitimität geht.

22 Somit geht Jelineks Auseinandersetzung mit der Finanzökonomie weit über eine (traditionelle) Kritik am kapitalistischen Entfremdungsme-

chanismus hinaus, die in einigen Beiträgen zu Jelineks »Wirtschaftskomödie« ausgemacht wird, vgl. HEIMBÖCKEL (2011); PIRCHER (2011); RUTKA (2014). Jelinek zeigt vielmehr, dass unter den semiologischen Bedingungen der Finanzökonomie sprachliche Bedeutungsunterschiede implodieren, so dass sich auch die Differenzen von »eigen« und »fremd« oder »Erscheinung« und »Wesen« ins semantische »Nichts« auflösen.

der Regression. In dem Maße, wie Sprache in ihren semiotischen, narrativen, diskursiven Möglichkeiten zum Scheitern gebracht wird, kippt dieses Versagen von Repräsentation in körperbasierte Performanz. Um diesen Mechanismus geht es in Vladimir Sorokins Drama *Kapital*, das für das Moskauer *Teatr praktika* entstanden ist, in dem 2006 eine ganze Reihe von Theaterprojekten zum Thema Geld veranstaltet worden waren.²³

Sorokins Stück besteht aus zwei Akten. Der erste Akt handelt von der feierlichen Ratifizierung des vom Direktor Popov vorgelegten Rechenschaftsberichts des Finanzunternehmens. Der zweite Akt besteht in einer anschließenden Festveranstaltung, bei der die Chefetage des Unternehmens die Gelegenheit hat, ihre *corporal identity* zu bekräftigen. Ähnlich wie Jelinek sucht auch Sorokin den Anschluss an die griechische Theaterkultur, indem er mit der Folge von Ernst und Ausgelassenheit die Abfolge von Tragödie und Komödie eines attischen Theaterfestes aufnimmt. Gegenüber Jelinek aber wird dieses historische Zurücksetzen von Sorokin noch um eine weitere Stufe verlängert. Es geht nicht mehr um Erfahrungen mythischer Übermacht der Finanzökonomie, vor der die Sprache versagt, sondern um atavistische Rituale von Selbstermächtigung der russischen Finanzoligarchie.²⁴ Während Jelinek die Desemiotisierung von Sprache, Diskurs und Narration inszeniert, die aus dem Rückzug des Ökonomischen in sich selbst genügende stochastische Modelle resultiert, zeigt Sorokin, wie mit dem Entschwinden des Ökonomischen im mathematischen Expertendiskurs bei den Akteuren und Entscheidungsträgern finanzökonomischer Institutionen atavistische Rituale der Gruppenbildung und der Führungs- und Machtversicherung fröhliche Urstände feiern.²⁵ Jelineks Desemiotisierung steigert sich bei Sorokin

zum Befund einer Resomatisierung des Sozialen und der Kommunikation, die den institutionellen Rahmen bildet, innerhalb dessen sich die finanzökonomischen Prozesse vollziehen.

So besteht denn auch die feierliche Ratifizierung des Rechenschaftsberichts im ersten Akt in einer Art Selbstopfer des Bankdirektors Popov, in dessen Gesicht durch ein Chirurgenteam eine Narbe angebracht wird, um gleichzeitig diesen Akt von einem PR-TV-Team aufbereiten und kommunizieren zu lassen. Das Motiv der Narbe verweist zum einen auf rituelle Skarifizierungen, durch die in prähistorischen Gesellschaften soziale Rangordnungen markiert wurden, zum anderen auf Howard Hawks prominenten Gangsterfilm *Scarface* (1932) und spielt damit auch auf die Ursprünge der russischen Finanzoligarchie aus den kriminellen Machenschaften des Komsomol der Kommunistischen Partei an.²⁶

In Sorokins Drama fungiert das Ritual der Skarifizierung als ein Akt der Offenbarung und der Gefolgschaftsversicherung. So wendet sich Popov, bevor ihm die Narbe durch die Chirurgen gesetzt wird, an seinen Vizepräsidenten Zaza Gvišiani:

»POPOV Zaza, wir brauchen doch nicht Verstecken spielen. Du kennst mein Prinzip: Immer, in jeder Situation die Wahrheit sagen.

GVIŠIANI Wir werden nicht Verstecken spielen. Boris, du und ich, wir beide haben gemeinsam angefangen, die Sache gemeinsam zum Laufen gebracht, uns gemeinsam verteidigt. Gemeinsam haben wir um die Aktiva gekämpft. Um die Kunden. Um das Image. Gemeinsam haben wir an Burovs Stuhl gesägt. Gemeinsam die Grundfeste gelegt. Gemeinsam die erste

23 Vgl. dazu die Ausführungen von BURKHART (2010) 2.

24 Es geht bei Sorokin somit weniger um »Geld« und dessen »Mythologisierung«, von der Dagmar Burkhart in ihrem Aufsatz spricht, vgl. BURKHART (2010), als vielmehr um das soziale und kommunikative Verhalten und den Habitus der in der finanzökonomischen Sphäre agierenden Akteure. Dies betrifft auch das Streitgespräch über ein vergangenes Geschäft, bei dem über Geld gesprochen wird, der Akzent aber auf dem Redeverhalten

der Figuren liegt, vgl. SOROKIN (2008) 584–588, hier und im Weiteren zitiert.

25 Eine solche Regression im Milieu der finanzökonomischen Akteure beobachtet auch Costa-Gavras in seinem Film über die französische Finanzökonomie *Le Capital* (Frankreich 2012), wenn er den Protagonisten Marc Tourneuil, der es verstanden hat, seine Macht als CEO zu behaupten und auszubauen, in der Schlusszene den Vorstand des Finanzunternehmens zynisch als einen Haufen

ahnungsloser Kinder bezeichnet, die mit einfachen Scherzen bei Laune zu halten sind.

26 Dieser Ursprung aus kriminellen Machenschaften steht im Mittelpunkt zahlreicher Filme über die russische Finanzoligarchie, wie z. B. Pavel Lungins *Tycoon (Oligarch)*, Russland / Frankreich / Deutschland 2002 oder El'dar Salavatovs *PiraMMMida* (Russland 2011).

Narbe gemacht. Erinnerst du dich? Damals gab es weder eine PR-Abteilung noch Anatolij oder Olga Ivanovna.

POPOV Ich erinnere mich sehr gut.

GVIŠIANI *zu den Chirurgen* Auch Sie, meine Herren Chirurgen, gab es noch nicht.« (585)

Gleichzeitig wird die Konvergenz von atavistischem Ritual und moderner Finanzökonomie mit einem eigentümlichen Gemälde, das »Mammute an der Tränke« zeigt, auf der Bühne ausgestellt und durch die Frage des Bankdirektors nach der »Verbindung [...] zwischen elektronischen Zahlungssystemen und animalistischer Malerei« nochmals bekräftigt.

Diese atavistische Resomatisierung des Sozialen wird im zweiten Akt mit der geselligen Festlichkeit ins Aberwitzige gesteigert, wenn nun – so die Regieanweisung –

»[die] Kellner [...] den »Stern des Chodor-Quetschens« herein[tragen]. Es handelt sich um eine Konstruktion aus großen, an Nussknacker erinnernde, aus Plastik und Metall bestehenden Zangen, die zu einem Stern zusammengefügt sind, die Zangenspitzen bestehen aus weichem Plastik. Die acht Personen stellen sich in dem Stern auf, jeder in einer Zangenspitze; der Rumpf jedes Mitspielers wird von dem breiten Plastik fest umschlossen. Parallel greifen alle zu den Armen ihrer Zange. Auf diese Weise gerät der ganze »Stern« in Bewegung. Die Spieler erzeugen, indem sie Druck auf ihre Zange ausüben, Spannung in der Zange des Nachbarn und drücken so die Mitspieler zusammen, die ihrerseits wiederum sie zusammenpressen.«

Das festliche Spiel besteht nun darin, dass – so die Regieanweisung weiter – »Der Stern beginnt, die Spieler zusammenzuquetschen. Sie halten so

lange wie möglich aus und fangen dann einer nach dem anderen vor Schmerz zu schreien [an]« (601). Einer um den anderen scheiden die Mitspieler aus. In der zweiten Phase des Spiels sind dann die Spieler gehalten, in der Reihenfolge ihres Ausscheidens eine persönliche Geschichte zum Besten zu geben, dessen sogen. »Chodor«-Faktor bewertet wird. Den geringsten Chodor-Faktor erreicht erwartungsgemäß der Direktor und wird damit zum Sieger erklärt. Er trägt nämlich eine Erinnerungsgeschichte vor, die auf der formalen Umkehrung der Ereignisfolge beruht und bei der sich das Erzählen in der Zeitlosigkeit verliert, so dass der Erinnerungsprozess keinerlei Personalität mehr aufweist.²⁷ Entsprechend endet das Drama mit einer Apotheose der Entbindung der Zeit von jeglicher Last der Vergangenheit und einer eben dadurch gesteigerten Kapitalbewegung:

»TOBUZOV Man muss die Vergangenheit in sich zerquetschen können. Man muss sich freuen über verbrannte Brücken, sich freuen, dass man nicht länger einen Blick zurückwerfen muss, nicht länger lügen und sich fürchten muss. Ruhig und unbeirrt gehen. Ohne Furcht. Frei gehen. Vorwärtsgehen.

JULJA Meine Güte, wie schön! Leichter Atem, frischer Wind. Frühlingsluft, geliebte Luft, meine frische Luft! Du bist hier! Du bist bei uns! Du bist über uns! Wie schön! Meine Güte, wie schön das ist!

POPOV Unser Kapital ist gewaltig.

ALLE Wie nie zuvor!«

Offensichtlich ist bei diesem aberwitzigen Gesellschaftsspiel der Bezug auf den Fall des Yukos-Chefs Michail Chodorkovskij, dessen Verfolgung durch die politische Präsidialadministration Vladimir Putins dadurch provoziert worden ist, dass

27 Auch Dagmar Burkhart beschreibt Popovs mit dem niedrigsten »Chodor-Faktor« bewerteten Erinnerungstext als »an annulment of causality«, deutet dies aber lediglich innerliterarisch als »a postmodernist parody of Diamat's utopian ideology of progress or evolution«, vgl. BURKHART (2010) 5.

Chodorkovskij aus dem Ethos eines Industrieunternehmers des 19. Jahrhunderts heraus seit den 1990er Jahren begonnen hatte, die politische, soziale und kulturelle Verantwortlichkeit der sich etablierenden Wirtschaftsoligarchie einzuklagen und dies auch durch entsprechende Initiativen vor allem im Bildungsbereich gekräftigt hat. Bezeichnend aber für Sorokins aberwitziges Körperdrama ist, dass hier Sorokin – über den historischen Fall Chodorkovskij hinaus – zu einem poe-

tologisch ganz ähnlichen Befund der Nichterzählbarkeit gelangt wie Don DeLillo und Elfriede Jelinek. Auf beunruhigende Weise damit wird evident, dass systemische postindustrielle Finanzökonomie und totalitäre politische Herrschaft gleichermaßen darauf angelegt sind, sich der Erzählbarkeit strategisch zu entziehen. ■

Bibliographie

- ARISTOTELES (1998), Politik. Schriften zur Staatstheorie, 1. Buch, 8–15, Stuttgart
- BLOCH, NATALIE (2014), »wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse«. Die Rhetorik des Finanzmarktes in Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns«, in: BLOCH/HEIMBÖCKEL (Hg.) 55–72
- BLOCH, NATALIE, DIETER HEIMBÖCKEL (Hg.) (2014), Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet, Trier
- BREITHAUPT, FRITZ (2008), Der Ich-Effekt des Geldes. Zur Geschichte einer Legitimitätsfigur, Frankfurt a. M.
- BURKHART, DAGMAR (2010), Vladimir Sorokin's Play »Capital« and the Mythologizing of Money, in: LANIN, BORIS, TETSUO MOCHIZUKI (Hg.), Sorokiniada. Eurasia Talks about Sorokin, Sapporo, 1–12
- COWART, DAVID (2004), Anxieties of Obsolescence. DeLillo's Cosmopolis, in: FREESE, PETER, CHARLES HARRIS (Hg.), Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction, Essen, 179–191
- CROUCH, COLIN (2015), The Knowledge Corrupters. Hidden Consequences of the Financial Takeover of Public Life, Cambridge
- DAVIDSON, IAN (2012), Automobility, materiality and Don DeLillo's »Cosmopolis«, in: Cultural Geographies 19, 469–482
- DELILLO, DON (2003), Cosmopolis, aus dem Amerikanischen von Frank Heibert, Köln
- DERRIDA, JACQUES (1992), Given Time: I. Counterfeit Money, Chicago
- GRAEBER, DAVID (2001), Towards an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams, New York
- GRAEBER, DAVID (2012), Debts – the First 5000 Years, New York
- HAMANN, JOHANN GEORG (1967), Schriften zur Sprache, Frankfurt a. M.
- HEIMBÖCKEL, DIETER (2011), Gewalt und Ökonomie. Elfriede Jelineks Dramaturgie(n) des beschädigten Lebens, in: Jelinek[Jahr]Buch, 302–315
- JELINEK, ELFRIEDE (2012), Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie, in: DIES., Drei Theaterstücke, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg, 207–349
- KOSCHORKE, ALBRECHT (2012), Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a. M.
- LAIST, RANDY (2010), The Concept of Disappearance in Don DeLillo's »Cosmopolis«, in: Critique: Studies in Contemporary Fiction 51, 257–275
- LANGENOHL, ANDREAS, DIETMAR J. WETZEL (2012), Die Entgrenzung von Nicht-Sinn: Zur Konzipierung entfesselter Finanzmärkte, in: KRAEMER, KLAUS, SEBASTIAN NESSEL (Hg.), Entfesselte Finanzmärkte. Soziologische Analysen des modernen Kapitalismus, Frankfurt a. M., 63–82
- LÜCKE, BÄRBEL (2013), Ökonomische Gewalt und Oikodizee. Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie«, in: Jelinek[Jahr]Buch, 41–57
- LUHMANN, NIKLAS (1997), Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M.
- MCLUHAN, MARSHALL (1964), Understanding Media. The Extensions of Man, New York
- MEROLA, NICOLE (2012), »Cosmopolis«: Don DeLillo's Melancholy Political Ecology, in: American Literature 84, 827–853
- MINSKY, HYMAN P. (1896), Stabilizing an Unstable Economy, New Haven
- MINSKY, HYMAN P. (2011), Instabilität und Kapitalismus, hg. v. VOGL, JOSEPH, Zürich
- MURAŠOV, JURIJ (2001), Von der Sprache des Geldes zur Schrift der Assignaten. Prolegomena zu einer russischen Mediengeschichte des 18. Jahrhunderts, in: WEITLANER, WOLFGANG (Hg.), Kultur – Sprache – Ökonomie (Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 54), Wien, 7–29
- MURAŠOV, JURIJ (2016), Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Untersuchungen zu Literatur, Film und Kunst in Russland, Paderborn
- OSTEEN, MARK (2014), The Currency of DeLillo's Cosmopolis, in: Critique: Studies in Contemporary Fiction 55, 291–304
- PETERSEN, SERRITSLEV (2005), Don DeLillo's »Cosmopolis« and the Dialectics of Complexity and Simplicity in Postmodern American Philosophy and Culture, in: American Studies in Scandinavia 37, 70–84
- PIKETTY, THOMAS (2013), Le capital au XXIe siècle, Paris
- PIRCHER, WOLFGANG (2011), »... um fremd zu werden wie Geld ...«. Bemerkungen zu Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns«, in: Jelinek[Jahr]Buch, 295–300
- POLT-HEINZL, EVELYNE (2010), Minus-Nichts, aber mündelsicher oder Besser eine Taube im Mündel als ein MEL-Zertifikat im Portfolio. Über Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns«, in: Jelinek[Jahr]Buch, 99–115

- POLT-HEINZL, EVELYNE, JOSEPH VOGL (2011), Wirtschafts- und Finanzkrisen in Elfriede Jelineks »Die Kontrakte des Kaufmanns«, in: Jelinek[Jahr]Buch, 316–326
- RUTKA, ANNA (2014), Gespenster des Finanzkapitalismus: Zu Elfriede Jelineks Wirtschaftstexten »Die Kontrakte des Kaufmanns«, »Schlechte Nachrede: und jetzt?«, »Aber sicher!«, in: Colloquia Germanica Stetinensia 23, 33–51
- SCHÖSSLER, FRANZISKA (2011), Die Arbeiten des Herkules als »Schöpfung aus dem Nichts«: Jelineks Stück »Die Kontrakte des Kaufmanns« und das Popkonzert von Nicolas Stemann, in: Jelinek[Jahr]Buch, 327–340
- SCHÖSSLER, FRANZISKA (2014), Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente: Elfriede Jelineks Wirtschaftskomödie »Die Kontrakte des Kaufmanns« und Nicolas Stemanns Inszenierung, in: BLOCH/HEIMBÖCKEL (Hg.) 73–84
- SCIOLINO, MARTINA (2015), The Contemporary American Novel as World Literature: The Neoliberal Antihero in Don DeLillo's *Cosmopolis*, in: *Texas Studies in Literature and Language* 57, 210–241
- SEDLÁČEK, TOMÁŠ (2013), *Die Ökonomie von Gut und Böse*, München
- SHELL, MARC (1978), *The Economy of Literature*, Baltimore
- SHONKWILER, ALISON (2010), Don DeLillo's Financial Sublime, in: *Contemporary Literature* 51, 246–282
- SIMMEL, GEORG (1989), *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a. M.
- SOROKIN, VLADIMIR (2008), *Das Kapital. Ein Stück in zwei Akten*, Deutsch von Dorothea Trottenberg, in: CARSTENSEN, UWE B., STEFANIE VON LIEVEN (Hg.), *Theater Theater. Aktuelle Stücke* 18, Frankfurt a. M., 579–610
- STIGLITZ, JOSEPH (1996), *Whither Socialism*, Cambridge/MA
- VOGL, JOSEPH (2010), *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich