UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'It's not about money, it's about sending a message.': Geld und seine Äquivalente im Film

Adelmann, R.; Hesse, J.-O.; Keilbach, J.; Stauff, M.

Publication date
2014

Document Version
Final published version

Published in
Medienreflexion im Film: Ein Handbuch

Link to publication

Citation for published version (APA):
Adelmann, R., Hesse, J.-O., Keilbach, J., & Stauff, M. (2014). 'It's not about money, it's about sending a message.': Geld und seine Äquivalente im Film. In K. Kirchmann, & J. Ruchatz (Eds.), *Medienreflexion im Film: Ein Handbuch* (pp. 413-424). Transcript.

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:08 Sept 2026

Medienreflexion im Film. Ein Handbuch

Herausgegeben von Kay Kirchmann und Jens Ruchatz

Unter Mitarbeit von Boris Goesl und Peter Podrez

[transcript]

Gefördert durch die Dr. German Schweiger-Stiftung an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und den Universitätsbund Erlangen-Nürnberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Marilyn Monroe in »Gentlemen prefer blondes« (Regie: Howard Hawks, USA 1953), Screenshot aus dem US-Werbetrailer, © Twentieth Century Fox Film Corporation
Korrektorat und Satz: Peter Podrez
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1091-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

Einleitung: Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medialität 9
KAY KIRCHMANN/JENS RUCHATZ

FILMISCHE (RE-)KONSTRUKTIONEN EINER VORGESCHICHTE DES FILMS

Der Anfang des Films zeigt den Anfang des Films. Licht und Schatten in filmischer Reflexion 45
NICOLE WIEDENMANN

Projektionen der Vorläufer. Laterna magica und Camera obscura im Film 59
JENS RUCHATZ

Grenzgänge des Sichtbaren. Optische Instrumente im Film: Mikroskop, Teleskop, Fernglas, Brille 73
OLIVER FAHLE

FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON VERWANDTSCHAFTS- UND KONKURRENZVERHÄLTNISSEN — DIE ›NACHBARMEDIEN‹ IM SPIEGEL DES SPIELFILMS

Der andere Schauplatz. Zur Theaterdarstellung im Kino 87
STEFANIE DIEKMANN

Bilder in Zelluloid. Die Thematisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie 105
NORBERT M. SCHMITZ

Bilder zwischen Raum und Zeit. Der Comic im/als Film 123
ARNO METELING

Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film 135
JÖRN GLASENAPP

Nahsicht und Fernblick. Fernsehen im Film 153
LISA GOTTO

»Ich bin nackt.« Wie Video im Film Unmittelbarkeit erzeugt und Geständnisse provoziert 173
ROLF F. NOHR

Portable Medien. Mobiles Aufzeichnen im Film 187
MATTHIAS THIELE

FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON DIFFERENZVERHÄLTNISSEN — MEDIENREFLEXION IM FILM ANHAND DER LEITDIFFERENZEN ›SCHRIFT/BILD‹ UND ›ANALOG/DIGITAL‹

Intermedialität und Medienreflexion zwischen Konvention und Paradoxie. Schrift und Blindenschrift im Film 199
ANDREAS BÖHN/DOMINIK SCHREY

Schreibwerkzeuge im Film. Pinsel, Feder und Schreibmaschine 213
SVEN GRAMPP

Lesen und Schreiben sehen. Dichtung als Motiv im Film 225
CHRISTINE MIELKE

Antwortlos. Brief, Postkarte und E-Mail in filmischer Reflexion 243
CHRISTINA BARTZ

Zeitungs-Journalisten und populäre Konzeptionen des Zeitungswesens. Die Zeitung im Film 257
HANS J. WULFF

Die Wahrhaftigkeit einer Illusion. Film und Tätowierung 269
ANDRÉ GRZESZYK

Diagrammatische Ikonizität. Diagramme, Karten und ihre Reflexion im Film 279
CHRISTOPH ERNST

Zelluloidmaschinen. Computer im Film 293
STEFAN HÖLTGEN

WEITERE MEDIALE FUNKTIONEN IN FILMISCHER REFLEXION — HÖREN, SPRECHEN, TÖNE SPEICHERN

Die Welt für das Ohr sichtbar machen. Radio als Performativ im US-amerikanischen Film 319
PETRA MARIA MEYER

Belebung im Raum oder: »Das ist er, das ist seine Stimme!« Grammophon, Schallplatte und CD im Film fragen nach der Wirklichkeit des Tons 335
JAN DISTELMEYER

»You can get anything you want.« Telefonie im Film 349
BJÖRN BOHNENKAMP

»Leave your conscious after the beep.« Der Anrufbeantworter im Film 367
HEDWIG WAGNER

WEITERE MEDIALE FUNKTIONEN IN FILMISCHER REFLEXION — ÜBERMITTELN, KOPIEREN, TAUSCHEN

»… da siehst nur Punkterl und Stricherl.« Telegrafie und Telefaksimile im Film 385
THOMAS NACHREINER

Wuchernde Wiederholungen und die Kreativität des Kinematografen. Reproduktionsmedien im Film 399
LARS NOWAK/PETER PODREZ

»It's not about money, it's about sending a message.« Geld und seine Äquivalente im Film 413
RALF ADELMANN/JAN-OTMAR HESSE/JUDITH KEILBACH/ MARKUS STAUFF

FIKTIONALE MEDIENREFLEXION

Futurische Medien im Kino. Die Darstellung nicht-existenter Medien als Medialitätsreflexion 427
THOMAS WEBER

Auswahlbibliographie zur Medienreflexion im Film 439
JENS RUCHATZ

AUTORINNEN UND AUTOREN 449

»It's not about money, it's about sending a message.«[1]

Geld und seine Äquivalente im Film

RALF ADELMANN/JAN-OTMAR HESSE/JUDITH KEILBACH/MARKUS STAUFF

Ist Geld ein Medium? Diese Frage steht am Anfang aller Überlegungen über Medienreflexionen im Film am Beispiel dieses universellen Tauschmittels. Anders als beim Geld tritt diese grundlegende Frage nach dem Mediencharakter bei Fernsehen, Postkarte oder Telefon nicht in dieser Massivität auf. Ihre Bestimmung als Medien lösen jene ein, da sie spezifische Materialitäten besitzen, eine Kulturtechnik ausstellen, ästhetische Implikationen oder bestimmte Rezeptionsmodi evozieren, die mit denen des Films/Kinos in einem Spannungsverhältnis stehen. Inwieweit sich diese Eigenschaften ebenso beim Geld finden lassen und Geld im Film nicht vielmehr nur als ein Objekt unter vielen anderen auftaucht, wird die folgenden Betrachtungen zu Geld und seinen Äquivalenten im Film beeinflussen.

Im Unterschied zu (anderen) Medien macht die Universalität des Geldes es zu einer Grundvoraussetzung der Filmproduktion. Film ist in der Herstellung ein sehr kostenträchtiges Medium und die Produktionskosten amortisieren sich erst nach geraumer Zeit, so dass die Herstellung von Filmen umfangreiche, üblicherweise als Geldkapital zur Verfügung gestellte Kredite erfordert; monetäre Transaktionen sind zentral für das Zustandekommen von Filmen und in alle Prozesse der Pre-Production – vom Casting bis zum Drehbuchschreiben – verwoben. In GET SHORTY (B. Sonnenfeld, USA 1995) zeigt sich diese Universalität des Geldes in der Filmproduktion. Weil die Verwendungsregeln des Geldes überall gleich sind, analogisiert die Story des Films das Mafia- und das Filmgeschäft. In vielen anderen Filmen, die das Filmemachen zum Thema haben, sind Konflikte um Geld – etwa zwischen Regisseur und Produzent wie in LE MÉPRIS (J.-L. Godard, F/I 1963) – zentrale Motive der Handlung. Das deutlichste (und wiederum von der Reflexion anderer Medien im Film abweichende) autoreflexive Potential von Geldszenen im Film besteht somit in der Möglichkeit, ganz explizit die finanziellen Aspekte der Filmproduktion ins Bild zu setzen – so etwa in THE PLAYER (R. Altman, USA 1992), BARTON FINK (J. Coen, USA/GB 1991), DER STAND DER DINGE (W. Wenders, D/P/USA 1982), ED WOOD (T. Burton, USA 1994) u.v.a. Nicht zuletzt gibt es Filme, die mit ihrer Form und ihrem Stil darauf zielen, das in sie investierte Kapital – die *production values* – auszustellen. In all diesen Fällen bleiben aber die Geldform und ihre Medialität im Hintergrund.

1 Joker in THE DARK KNIGHT (C. Nolan, USA/GB 2008).

Für Marshall McLuhan ist Geld ein Medium, weil es »wie die Schrift die Macht [hat], menschliche Energien zu spezialisieren und in neue Kanäle zu lenken und Funktionen zu trennen, genauso wie es eine Art von Arbeit auf eine andere überträgt und zurückführt.«[2] Der Vergleich zur Schrift macht es nicht einfacher, die medialen Qualitäten des Geldes zu bestimmen. Geld beinhaltet schon eine gewaltige Abstraktionsleistung, deren Materialisierung in Münzen, Scheinen, Schecks, Edelmetallen oder virtuellem Geld (Kontoguthaben, Überweisungen, Kreditkarten etc.) nur die Wandelbarkeit des Mediums unterstreicht.

Wenn also McLuhans Definition die Frage aufwirft, welche *Funktionen* von Geld im Film thematisiert werden (bzw. welche Funktionen der Film dem Geld zuspricht), so stellt sich zugleich die Frage, welche *materiellen Formen* von Geld der Film zur Diskussion stellt und entwirft. Während diese beiden Fragen sicher für die filmische Reflexion aller Medien gestellt werden können, muss im Fall des Geldes zusätzlich diskutiert werden, welche Äquivalenzbeziehungen des Geldes der Film in besonderer Weise artikuliert.

Für alle drei Fragen – nach Funktion, Materialität und Äquivalenz – dürfte deutlich sein, dass sie weit über die Wirtschaft im engeren Sinne hinausweisen. Geld wird im Film in höchst vielfältigen Formen thematisiert; es lässt sich entsprechend kaum so etwas wie eine spezifisch filmische Perspektive auf Geld feststellen (wie auch in der historischen Abfolge kaum bestimmte Phasen filmischer Geldreflexion zu unterscheiden sind). Mehr als andere Medien kommt Geld im Film nur zu häufig als indirektes Thema vor, ohne visuelle Prägnanz zu erhalten (etwa in der Gegenüberstellung von Arm und Reich oder in zahllosen Kaufakten, die unmittelbar auf Geldtransaktionen verweisen, auch wenn das Geld selbst nicht gezeigt wird). Geld entfaltet somit in den selteneren Fällen seiner (nahezu allgegenwärtigen) filmischen Thematisierung eine Eigenqualität und ein spezifisches visuelles oder narratives Potential.

Dies schließt nicht aus, dass einzelne filmische Szenen interessante Einsichten in die Materialität oder die Tauschfunktion des Geldes bieten könnten; vielmehr ist auffällig, dass Filme ganz unterschiedliche Aspekte (und somit unterschiedliche mediale Qualitäten) von Geld in den Fokus nehmen können und dementsprechend auch ganz unterschiedliche autoreflexive Effekte produzieren. Geld kann, wie etwa in GREED (E. von Stroheim, USA 1924), in seinen haptischen Qualitäten erscheinen und so in Differenz zur filmischen Immaterialität treten; ebenso gut kann Geld aber auch abstraktes Zirkulationsmittel sein (wie in zahllosen Börsenszenen), wodurch seine Immaterialität in Differenz zur filmischen Sichtbarmachung der materiellen Welt gerät: Nicht nur kann die Materialität des Geldes auf sehr unterschiedliche Weise filmisch kodiert und definiert werden (die einzelne Münze, der Goldvorrat, Börsenticker usw.), Geld kann darüber hinaus, wohl im Unterschied zu allen anderen filmischen Medieninszenierungen, zentrales Thema eines Films sein, ohne dass seine Materialität und Sichtbarkeit im Mittelpunkt stehen.

Angesichts dieser eigenartigen Vielgestaltigkeit von Geld erscheint es sinnvoll, einleitend kurz wirtschaftswissenschaftliche Interpretationen des Geldes zu referieren; dies zielt nicht darauf, anschließend die Filme danach

2 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Düsseldorf u.a. 1992, S. 157.

zu unterscheiden, ob sie diesen Einsichten entsprechen oder nicht. Vielmehr wollen wir so verdeutlichen, dass auch in den Wirtschaftswissenschaften variierende Bestimmungen der Eigenqualitäten des Geldes (als Medium) zur Diskussion stehen, die zum Teil andere, zum Teil aber auch ähnliche Fragen aufwerfen wie die filmische Medienreflexion.

Geld wird in der Wirtschaftswissenschaft klassisch als eine Ware interpretiert, die »als Wertmaß« aller anderen Waren – und deshalb auch als »Zirkulationsmittel« – fungiert.[3] Hierfür muss es lediglich einige minimale Anforderungen erfüllen: Es muss im ökonomischen Sinne knapp sein, »homogen«, beliebig teilbar und als Zahlungsmittel allgemein anerkannt.[4] Geld kann – wie Karl Marx es ausdrückte – materiell, in seiner »goldnen (resp. silbernen) Leiblichkeit«, erscheinen, wie auch nur durch Stellvertreter und in Form von Repräsentationen.[5]

In den Wirtschaftswissenschaften gibt es seit langem zwei widerstreitende Interpretationen der Funktionen des Geldes: Die klassische Interpretation ist die »Quantitätstheorie« des Geldes, die für die moderne Wirtschaftswissenschaft von Irving Fisher kurz vor dem Ersten Weltkrieg formuliert wurde.[6] Ihr zufolge legt sich das Geld wie ein ›Schleier‹ über die realen ökonomischen Transaktionen, kann diese also nicht beeinflussen, sondern dient nur als Transaktionsmedium. Die Wirtschaft zerfällt in dieser Vorstellung in einen »realen« und einen »monetären« Bereich, wobei der monetäre den realen abbildet oder repräsentiert. Würde die Geldmenge verändert, so änderte sich in der realen Wirtschaft hiernach nichts. Lediglich das Preisniveau stiege, und zwar im Durchschnitt genau um den Wert der Geldmengenerhöhung.[7] Dabei ist es unerheblich, in welcher physischen Form das Geld tatsächlich auftaucht (als Währungsgold, Geldschein oder Bankguthaben).

Allerdings wurde die Quantitätstheorie während der Währungsturbulenzen im Deutschland der frühen 1920er Jahre und global während der Großen Depression von unterschiedlichen Seiten als empirisch nicht mehr angemessen kritisiert. John M. Keynes formulierte in der *General Theory* schließlich eine andere Geldinterpretation, die als »Liquiditätspräferenztheorie« der Quantitätstheorie gegenüber gestellt wurde: Die Wirtschaftssubjekte seien in den ökonomischen Krisen seit dem Ersten Weltkrieg dazu übergegangen, Bargeld zu halten (beispielsweise weil sie mit sinkenden Güterpreisen rechneten, so dass ein Produkt morgen weniger kosten könnte als heute). Wenn

3 Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band (1890), Berlin 1993, S. 143.

4 Vgl. Dieter Duwendag u.a.: Geldtheorie und Geldpolitik. Eine problemorientierte Einführung. 4. überarb. Aufl., Köln 1993, S. 79. »Homogen« ist ein Gut, wenn eine seiner Einheiten exakt denselben Wert hat wie die nächste Einheit desselben Gutes.

5 K. Marx: Das Kapital, S. 144.

6 Die Quantitätstheorie wurde bereits im 16. Jahrhundert in der spanischen Spätscholastik formuliert; vgl. Karl Pribram: Geschichte des ökonomischen Denkens. Erster Band, Frankfurt/Main 1992, S. 69f., S. 633-641. Die erste mathematische Bestimmung und empirische Untersuchung lieferte Irving Fisher: The Purchasing Power of Money, New York 1911.

7 M (Geldmenge) v (Umlaufgeschwindigkeit) = p (Preisniveau) Y (Gütermenge). Vgl. hierzu: D. Duwendag u.a.: Geldtheorie und Geldpolitik, S. 86.

das Geld aber als Bargeld gehalten würde, sei es dem Wirtschaftskreislauf entzogen und könne nicht ›nachfragewirksam‹ werden. Der Anpassungsmechanismus der Quantitätstheorie wäre unterbrochen.[8] Größere Bargeldbestände, wie sie in Filmen häufig in Erscheinung treten, verweisen mithin auf eine zentrale geldtheoretische Paradoxie und werden entsprechend meist auch als Problem inszeniert: illegale Schatzbildung, begehrtes Objekt von Raub etc.[9]

Keynes dachte allerdings weniger an einzelne große Bargeldbestände, sondern vielmehr an ein massenhaftes Konsumentenverhalten. Er war der Meinung, dass die Geldnachfrage nicht nur einem Transaktionsmotiv entspringt, wie es die Quantitätstheoretiker angenommen hatten, sondern daneben auch einem Vorsichts- und einem Spekulationsmotiv folgt. Die Geldnachfrage wurde damit in der keynesianischen Geldtheorie unabhängig von der Güterproduktion; die strikte Trennung zwischen realer und monetärer Wirtschaft in der Theorie wurde aufgelöst und damit dem Geld die Fähigkeit zugesprochen, die Güterproduktion zu beeinflussen.

Im Film spielen diese geldtheoretischen Diskussionen der Wirtschaftswissenschaften keine explizite Rolle, schon alleine weil der akkumulative Effekt von verteiltem Handeln selten in den Blick genommen wird. Zwar wird Geld sehr häufig dazu verwendet, um auf die Existenz ökonomischer Prozesse zu verweisen, während die Abbildung ›der Wirtschaft‹ seltener ist; die Frage nach der ökonomischen Eigenqualität von Geld tritt aber in der Regel gegenüber den kulturellen und sozialen Effekten des Film-Geldes in den Hintergrund.[10] Für die Reflexion des Mediums Geld im Film lässt sich also überspitzt formulieren: Der Film produziert weitestgehend sein eigenes Film-Geld, das mit besonderen Äquivalenzen ausgestattet wird. Mit dem Geld der Ökonomie und seinen volkswirtschaftlichen Funktionen hat dieses Film-Geld meist nichts gemein.

Funktionen des Geldes im Film

In der Eingangsszene von CASINO (M. Scorsese, USA/F 1995) wird die systematische Transformation von Münzen zu Scheinen, die in Koffern transportiert werden und sich schließlich in einen Scheck verwandeln, verfolgt. Dies ist einer der eher seltenen Momente, in denen sowohl die ökonomische Figur der unablässigen Zirkulation als auch diejenige der fortlaufenden Transformation in den Vordergrund treten. Das geschieht ansonsten nur, wenn von der ›dunklen Seite der Ökonomie‹, dem Geldwaschen, die Rede ist.[11] Die

8 Vgl. Karl Pribram: Geschichte des ökonomischen Denkens. Zweiter Band, Frankfurt/Main 1992, S. 879-890.

9 Um ein reales ökonomisches Problem auszulösen, müssten die Bargeldbestände allerdings schon sehr groß sein.

10 Dies betrifft zumindest den konventionellen Spielfilm, der Bezugspunkt für den gesamten Beitrag ist; in Dokumentarfilmen wird demgegenüber die ökonomische Dynamik des Geldes – d.h. auch der Institutionen des Sparens, der Darlehen etc. – durchaus diskutiert; vgl. etwa CAPITALISM – A LOVE STORY (M. Moore, USA 2009) oder LET'S MAKE MONEY (E. Wagenhofer, A 2008).

11 Nicht selten wird hier mit dem Missverständnis gespielt, dass ›Geldwaschen‹ ein materieller Prozess des Reinigens (statt ein immaterieller des Legalisierens) ist – etwa in der Fernsehserie THE WIRE (Diverse, USA 2002-2008), in welcher der Drogenhändler Marlo, von seinem Kontaktmann aufgefordert, sauberes Geld zu bringen, tatsächlich den Koffer mit gebrauchten Scheinen wieder mitnimmt und mit völlig neuen Geldscheinen zurückkommt. Während die Filme dies ihren Figuren als Naivität zurechnen, ist es doch zugleich Ausweis der Notwendigkeit, anstelle der abstrakten ökonomischen Prozesse sichtbare Verwandlungen zu zeigen.

ökonomische Eigenqualität von Geld und sein spezifischer Beitrag zur Ökonomie werden filmisch recht selten reflektiert.

Geld hat im Film vorwiegend kulturelle Funktionen: Es macht auf effiziente Weise Charaktere unterscheidbar und stellt Ausgangsmotive für die handelnden Figuren dar. In diesen Fällen lässt sich kaum von einer filmischen Reflexion des Geldes sprechen; der Film profitiert hier vielmehr von der interdiskursiven Prägnanz der Motive, die weit über den Film hinaus reproduziert werden.

Während visuelle Medien im Film häufig eine Spannung zwischen unterschiedlichen Bildformen provozieren (bewegtes vs. unbewegtes, filmisch realistisches vs. gemaltes oder televisuell pixeliges Bild etc.), ist dies beim Geld selten der Fall – auch wenn der haptische Umgang mit Geld, insbesondere auch mit seinen erotischen Aspekten, häufig inszeniert wird.[12] Eine ähnliche Spannung zwischen gezeigtem und zeigendem Medium ergibt sich eher auf der Ebene der Narrativität: Die Funktion des Geldes, Menschen auf anonyme und versachlichte Weise zueinander in Beziehung zu setzen, wird gerade dadurch auffällig, dass die dominanten filmischen Formen in der Regel persönliche, affektive Beziehungen und kausale Relationen favorisieren. In Filmen wie DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES (B. Viertel, D/USA 1926), L'ARGENT (R. Bresson, F/CH 1983) und KOMEDIE OM GELD (M. Ophüls, NL 1936), die in ganz unterschiedlicher Weise das Geld zum Antriebspunkt der narrativen Entwicklung machen, wird das Beziehungsgeflecht der Figuren auffällig ausgeweitet und ein erhebliches Maß an Kontingenz in die Handlung eingeführt. In KOMEDIE OM GELD etwa verliert ein Bankangestellter, weil ein hungriger Junge auf Suche nach etwas Essbarem ein Loch in dessen Tasche geschlitzt hat, Geld; er verliert daraufhin auch seine Anstellung und in einer verdichtenden Montage zeigt der Film, wie der Gemüsejunge, die Krankenversicherung, der Radioverkäufer, der Arbeitgeber der Tochter des Angestellten u.a. Leistungen verweigern oder Forderungen erheben. Das soziale Beziehungsnetz wird also weit über die affektiven Beziehungen hinaus sichtbar und zugleich in seiner Sachlichkeit deutlich. Dass der entlassene Bankangestellte dann zum Direktor einer Baufirma ernannt wird, weil alle vermuten, dass er das Geld eigentlich gestohlen hat und mit diesem Reichtum die marode Firma retten könnte, führt zusätzlich das spekulative Moment von Geld als weitere Kontingenzsteigerung ein.

Andere, narrativ konventionellere Filme reflektieren diese mit Geld verbundene Form der Kontingenz, indem sie Figuren zeigen, welche die ›Macht des Geldes‹ in Dienst zu nehmen oder zu zähmen suchen – und meist daran scheitern. THE COLOR OF MONEY (M. Scorsese, USA 1986) ist hier – wie auch sein Vorgänger THE HUSTLER (R. Rossen, USA 1961) – besonders

12 Vgl. hierzu Wolf Donner/Jürgen Menningen: Signale der Sinnlichkeit. Filmerotik mit anderen Augen, Düsseldorf u.a. 1987, S. 24-31.

prägnant, da ein Nachwuchspoolspieler von einem alternden Profi weniger in der Technik des Poolbillards als vielmehr im richtigen Umgang mit Geld unterwiesen wird. Gleich zu Beginn des Films überfordert der Profi die Freundin des undisziplinierten Talentes, indem er statt 20 gleich 500 Dollar Wetteinsatz vorschlägt – und sich zugleich über ihre Unsicherheit, ob sie darauf eingehen soll, lustig macht: »It's too much money«. Im gesamten Film geht es darum, Situationen einschätzen zu lernen, die eigene Gier zu zügeln und sich nicht von enormen Geldsummen beeindrucken zu lassen. Über die grüne Farbe des Dollarscheins und des Tischbezugs sind die Herausforderungen des Geldes und des Poolbillards visuell miteinander verknüpft. Narrativ zeigen Filme Geldzirkulation somit als eine alternative Form sozialer Beziehungen, die Kontingenzen und Gefahren mit sich bringt; Geld figuriert als eine der Herausforderungen, an denen Charaktere sich beweisen müssen.

Materialität und Sichtbarkeit

In Differenz zu anderen Medien kann Geld im Film nicht immer eine eindeutige Materialität zugewiesen werden. Ein Fernseher im Film ist ein Fernseher, ein Fernsehbild wird ästhetisch als Fernsehbild umgesetzt, aber Geld im Film erreicht häufig nicht dieselbe Schwelle der Sichtbarkeit. In WALL STREET (O. Stone, USA 1987) taucht kaum Geld als visuelles Zahlungsmittel auf. Dennoch gelangt dieser Film auf Platz eins der Liste *The Ten Best Movies About Money* der Zeitschrift *Forbes*.[13] In dem Artikel wird die berühmte »Greed is good«-Rede des Protagonisten Gordon Gekko als Grund für den Spitzenplatz angeführt. An diesem Beispiel zeigt sich, dass die Unsichtbarkeit des Geldes oft darauf zurückzuführen ist, dass »Geld eine Metapher ist, eine Überweisung, eine Brücke.«[14] In WALL STREET versteckt sich das Geld in den Börsenkursen und -charts, den Telefonaten mit den Anlegern, den Räumen der Anlagefirmen oder den Hosenträgern von Gekko. Das unsichtbare Geld in WALL STREET ist eine Metapher für Gier, die zweite der sieben Todsünden – und damit Begründung für das zweite Opfer des Serienkillers in SE7EN (D. Fincher, USA 1995) und Titel des Stroheim-Klassikers GREED. Nicht selten stellt der Film zwischen »der ›Ökonomie‹ der Affekte und der Ökonomie der Bedürfnisse [...] eine rein analoge Beziehung«[15] her, wie dies in der Hauptfigur von AMERICAN PSYCHO (M. Harron, USA 2000) allzu deutlich verwirklicht ist.

Während in WALL STREET das Geld unsichtbar bleibt, wird es in THE DARK KNIGHT (C. Nolan, USA/GB 2008) und GOLDFINGER (G. Hamilton, GB 1964) als materieller Exzess, als Verausgabung inszeniert. In THE DARK KNIGHT verbrennt Joker einen Berg von Geldscheinen, um eine Botschaft zu senden[16] und in GOLDFINGER sollen die Goldreserven von Fort Knox radioaktiv verseucht werden, um das internationale Währungssystem zu destabilisieren. In beiden Fällen überträgt die opulente Vernichtung von Geld bzw. Gold den jeweiligen ›Wert‹ auf das Medium selbst: Jemand oder eine Nation soll durch die materielle Auslöschung von Geld gedemütigt werden.[17]

Während also Filme Geld häufiger nur indirekt – etwa über die Gegenüberstellung von Arm und Reich – thematisieren, ohne es direkt zu zeigen, ist zugleich doch deutlich, dass Filme, die Geld zeigen, seine Materialität gegenüber seiner Tauschfunktion und seinen verschiedenen Repräsentationsformen bevorzugen oder sogar übertreiben. Dies ist ein struktureller Konservatismus der filmischen Narrationen: Geldkoffer und Goldbarren werden tendenziell gegenüber bargeldlosem Zahlungsverkehr präferiert.[18] Die einzelne Geldmünze ist ebenfalls ein attraktives und bedeutungsevokatives Motiv: etwa wenn die Münze vertikal aufgerichtet sich dreht und so abwechselnd ihre zwei immer schon symbolisch aufgeladenen Seiten zeigt – wie zu Beginn von LAGAAN: ONCE UPON A TIME IN INDIA (A. Gowariker, IND 2001), in dem es um die erpresserische Steuer der Kolonialmacht geht – oder wenn sie geworfen wird und dann, was wiederum den Zusammenhang zwischen Geld und Kontingenz verdeutlicht, schicksalhafte Entscheidungen fällt.[19] Wenn der Film von seinen Produktionsformen her ebenso wie – Jacques Derrida zufolge – der Roman einer »genauen Epoche innerhalb d[er] Geschichte des Geldes«[20] angehört, so lässt sich dies kaum von den Darstellungs- und Reflexionsformen von Geld im Film sagen.

Die verschiedenartige Materialität von Geld (und seinen Äquivalenten) erlaubt an sich schon prägnante Bilder, die durch den Wert des Geldes noch zusätzlich mit Spektakel wie auch mit moralischem Affekt aufgeladen werden. Koffer voller Geldscheine, Tresore voller Goldbarren, aber auch massenhaft rollende Münzen sind schon alleine visuell – auf der Ebene der Signifikanten – attraktiv; gleichzeitig profitieren diese Bilder von der Evidenz des Signifikats ›unglaublicher Wert‹. Diese Spannung wird zugespitzt, wenn Massen von Geld in unangemessenen Behältnissen (Plastiktüten, Sporttaschen etc.) transportiert werden – z.B. in LOLA RENNT (T. Tykwer, D 1998) – und erst recht, wenn das Geld spektakulär vernichtet wird, wenn etwa Scheine vom Wind verweht – wie zu Beginn und am Ende von BLACK DAY BLUE NIGHT (J. S. Cardone, USA 1995) oder am Ende von THE KILLING (S. Kubrick, USA 1956) – oder verbrannt werden – z.B. in A SIMPLE PLAN (S. Raimi, F/GB/D/USA/J 1998). Visuelle und moralisch-narrative Prägnanz fallen hier zusammen.

13 Vgl. David M. Ewalt: The Ten Best Movies About Money 2006, online: http://www.forbes.com/2006/02/11/best-money-movies_cx_de_money06_0214movies.html [letzter Zugriff am 11.04.2010].

14 M. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 160.

15 Pierre Klossowski: Die lebende Münze, Berlin 1998, S. 22f.

16 Vgl. das Eingangszitat.

17 Spektakulärer ist es für die filmische Inszenierung von Geld somit, wenn dessen Manipulation tatsächlich Konsequenzen für die gesamte Ökonomie besitzt.

18 Gerade neuere Fernsehserien thematisieren aber auch die trügerische Leichtigkeit des elektronischen Zahlungsverkehrs: In der ersten Staffel von 24 (Diverse, USA 2001-heute) erpresst eine Auftragsmörderin einen höheren Lohn, der ihr durch eine elektronische Überweisung zugesichert wird. In der vierten Staffel von THE WIRE erhält der Drogenboss Marlo von seinem Anwalt einen Tipp für eine Geldanlage im Ausland; er traut den elektronischen Transaktionen allerdings so wenig, dass er extra eine Reise unternimmt, um vor Ort sein Konto einzusehen.

19 Diesen Hinweis verdanken wir Alexandra Schneider.

20 Jacques Derrida: Falschgeld – Zeit geben 1, München 1993, S. 146.

Die Materialität des Geldes wird in Filmen vorwiegend in zwei Dichotomien reflektiert: zum einen in der Gegenüberstellung von Präsenz vs. Absenz, zum anderen in der Gegenüberstellung von echt vs. falsch.

Die überwältigende Präsenz des Geldes in Form von Goldbarren, Geldkoffern etc. ermöglicht den Schock des plötzlichen Verschwindens dieser Geldmengen: das Entdecken des leeren Tresors oder das Entsetzen darüber, dass sich unter einer Schicht von Banknoten nur Zeitungspapier befindet.[21] Diese Entdeckung ist fast immer die Einsicht nicht nur in einen Verrat und eine Intrige, sondern in die eigene Dummheit und Naivität.

Der evidente Wertcharakter des Geldes wiederum geht mit dem Verdacht seiner Wertlosigkeit einher: An die Stelle der schockhaften Entdeckung eines leeren Koffers tritt dann die Einsicht, gefälschtes Geld akzeptiert zu haben (so beispielsweise in L'ARGENT).

Der Film, der schon qua Technologie, aber auch in vielen der von ihm erzählten Geschichten die zentrale Frage nach der visuellen Täuschung und der Täuschbarkeit des menschlichen Auges stellt, hat hier im Geld ein privilegiertes Objekt: Es kann im Bild sein, in all seinen visuellen Eigenschaften, und doch unecht sein. Geldscheine werden hier zum Inbegriff des technisch Reproduzierten; nicht nur die Unterscheidung zwischen echt und falsch, sondern auch die zwischen den individuellen Exemplaren und ihrer austauschbaren Funktion wird immer wieder von Filmen herausgearbeitet, wenn es etwa um die Markierung von Geldscheinen geht, die ihre Nachverfolgung und Authentifizierung ermöglichen soll.

JACKIE BROWN (Q. Tarantino, USA 1997) verdichtet viele dieser Motive, wenn in einer von der Titelheldin subtil geplanten Geldübergabe Polizei und Waffenhändler gegeneinander ausgespielt werden:[22] Jackie erhält von der Polizei markierte Scheine, um damit ihre ehemaligen Auftraggeber, für die sie als Stewardess die Bezahlung von Waffen aus dem Ausland einschmuggelte, zu überführen; durch eine skurrile Zirkulation von identischen Einkaufstüten und das Umschichten von Geld in ihre Handtasche trickst sie die anderen Parteien aus, nicht aber ohne wenigstens symbolische Anteile des Geldes bei der Übergabe zur Schau zu stellen. Als der Waffenhändler schließlich unter einigen wenigen Scheinen nur Bücher findet, erschießt er seinen Zwischenhändler – er versteht wiederum diese wenigen Scheine als triumphierende Botschaft von Jackie Brown.

Wie in vielen anderen Filmen geht hier somit die materielle Präsenz (und dann Absenz) des Geldes, wie auch die Frage der Echtheit oder Markiertheit, mit einer Unterbrechung der reibungslosen Zirkulation einher. Geld wird dann zu einer gewöhnlichen Medienreflexion, wenn der Film es vor allem anhand der Störungen seiner üblichen Funktionen sichtbar macht.

Die mit dem filmischen Bild verbundene Problematisierung von Sichtbarkeit akzentuiert nicht nur die Frage nach An- und Abwesenheit, nach

21 Bezeichnend für den Äquivalenzcharakter von Geld ist, dass es die gleichen Szenen auch mit Kokainbeuteln anstelle der Geldscheine gibt.

22 PULP FICTION (Q. Tarantino, USA 1994) wiederum spielt mit der Austauschbarkeit des wertvollen Guts, das die Handlung antreibt, wenn ein Koffer nur so weit geöffnet wird, dass ein geheimnisvolles Leuchten sichtbar wird, nicht aber der tatsächliche Inhalt, welcher die überraschten Gesichter im Gegenschuss erklären könnte.

Echtheit und Falschheit des Geldes, sondern zugleich auch die nach der sozialen Sichtbarkeit. Filme greifen hier die Tatsache auf, dass nicht nur das (Nicht-)Haben, sondern auch das (Nicht-)Zeigen von Geld sozial und kulturell reguliert ist: Ob und wie filmische Charaktere das Geld, das sie haben, zeigen, wird so oft zu einem entscheidenden narrativen Wendepunkt. Die erfolgreichen Gangster, die sich selbst verraten, weil sie nicht diszipliniert genug mit dem erbeuteten Reichtum umgehen, sind ein einschlägiges Beispiel.

Darüber hinaus zeigen Filme eine große Vielfalt an geldgebundenen Gesten: die Bündel von Scheinen, aus denen Mafiosi nonchalant ihre Bestechungsgelder ziehen, oder die verachtende Geste, mit der Geldscheine in Essensreste geworfen werden (z.B. in THE COLOR OF MONEY). Korrespondierende Motive sind die wenigen schäbigen Münzen, welche die Armut und Verzweiflung einer Figur verdeutlichen, das achtlose Werfen einer Münze in den Hut eines Bettlers etc. Mit solchen Szenen koppelt die filmische Inszenierung die Materialität des Geldes (Scheine vs. Münzen, Scheinbündel vs. einzelner Schein etc.) an prägnante Gesten der Handhabung von Geld, die nahelegen, dass nicht das Geld allein, sondern die Haltung dazu die Menschen definiert. Der Film reflektiert (aber produziert auch zugleich) Geld als symbolisch codiertes Artefakt. In A CORNER IN WHEAT (D. W. Griffith, USA 1909) wird beispielsweise zu Beginn der Mangel an Saatkörnern dramatisiert, indem diese ganz wörtlich durch die Finger rinnen; später wird als direkte Konsequenz davon gezeigt, wie eine Frau mit Kind beim Bäcker den jetzt verdoppelten Preis des Brotes nicht aufbringen kann, das Brot zurückgeben muss und dafür ihr einziges Geldstück wieder zurück erhält; am Ende des Films stehen Mann und Frau, sich gegenseitig die leeren Hände zeigend, einander gegenüber.

Es ist bezeichnend, dass diese Geld-Gesten alleine in Filmen wie L'ARGENT eine nüchterne Neutralität aufweisen – in Filmen also, die nicht die materielle Prägnanz, sondern die Zirkulation des Geldes in den Mittelpunkt stellen. Die Fokussierung der Materialität des Geldes, vor allem großer Geldmengen, häufig aber auch einzelner Geldmünzen, betont die lokale Interaktionssituation; der anonyme Prozess der Zirkulation und somit auch die Funktion des Geldes als Tauschwert geraten in den Hintergrund: Die Zirkulation wird entweder (wie im Falle von gescheiterten Geldübergaben oder Geldvernichtungen) unterbunden oder zumindest (wie im Falle der prägnanten Gesten) durch symbolische und moralische Aufladung in ihrem reibungslosen Funktionieren bedroht. Die Reflexion auf die Zirkulationsprozesse benötigt zwar ebenfalls eine gewisse Sichtbarkeit des Geldes und der mit ihm verbundenen Gesten, diese werden aber – wie auch am Anfang von CASINO – nicht problematisiert.

Die Frage der Äquivalenz

Ob das Geld in seiner Materialität inszeniert wird oder nur thematisch und symbolisch zur Sprache kommt – es wird von den Filmen mit allen denkbar möglichen Äquivalenten in einen Vergleichszusammenhang gebracht, meist um seiner scheinbar unbeschränkten Äquivalenz Grenzen zu setzen: Geld schneidet dabei immer schlecht ab (meistens allerdings so, dass weder Kapitalismus noch Marktwirtschaft prinzipiell zur Diskussion stehen).

Das Geld verliert im Vergleich, da die Filme Charaktere zeigen, die lernen müssen, dass es falsch war, das Geld der Familie, der Liebe, der Gesundheit etc. vorzuziehen. Geld wird mithin genutzt, um in der Abwägung gegen andere, meist nicht quantifizierbare Gegenstände diese mit einem umso nachhaltigeren Werteversprechen zu versehen. Die Frage, ob Geld glücklich macht, ist eine im Film immer wieder neu gestellte. In TRADING PLACES (J. Landis, USA 1983) müssen die beiden Protagonisten die Rollen des Armen und des Reichen tauschen, um ihr Glück zu finden. In IT COULD HAPPEN TO YOU (A. Bergman, USA 1994) und SLUMDOG MILLIONAIRE (D. Boyle/L. Tandan, GB 2008)[23] steht der Geldgewinn in einem brüchigen Zusammenhang mit dem Gewinn einer Frau; häufig wird die Käuflichkeit von Sex gegen den immateriellen Erwerb von Liebe ausgespielt – z.B. in PRETTY WOMAN (G. Marshall, USA 1990) und INDECENT PROPOSAL (A. Lyne, USA 1993). Die Gleichwertigkeit von Geld gegenüber immateriellen Werten wird im Film in Frage gestellt. Die Frage nach der Gleichwertigkeit wird durch die Beliebigkeit des Wertes von Geld nicht einfacher. Der Wert des Geldes »ist an sich selbst nichts als ein Phantasma, das einem Phantasma antwortet.«[24]

Die Äquivalenzfunktionen, die der Film reflektiert, werden von keiner Instanz mit einer ähnlichen Funktion, wie etwa der Zentralbank oder dem internationalen Währungsfond, verbürgt. Die Äquivalenz des Geldes muss in jeder Filmgeschichte neu ausgehandelt werden. Die Beziehung zwischen Wert und Geld ist arbiträr, so dass in Filmen die Beziehung von Geld zu Affekten, Status, Beziehungen usw. immer wieder neu hergestellt werden muss. »Geld [ist] nur Mittel, Material oder Beispiel für die Darstellung der Beziehungen, die zwischen den äußerlichsten, realistischsten, zufälligsten Erscheinungen und den ideellsten Potenzen des Daseins, den tiefsten Strömungen des Einzellebens und der Geschichte bestehen.«[25]

Diese Reflexion auf die Grenzen der universalen Äquivalenz des Geldes ist vor allem dort interessant, wo nicht von vornherein feststeht, auf welcher Seite sich die Moral befindet. In C'ERA UNA VOLTA IL WEST (S. Leone, I/USA 1968) wird beispielhaft Geld gegen Gewalt, werden Scheine gegen den Colt gestellt. Der Eisenbahnmagnat ist durch seine Krankheit weitgehend bewegungsunfähig, so dass er (in Zeiten vor mobiler, digitaler Kommunikation) *remote control* nur durch Geld ausüben kann. Er lässt seine Gehilfen

23 David Bordwell hat sehr zutreffend am Beispiel von SLUMDOG MILLIONAIRE gezeigt, dass Geld (und zwar je mehr es visuell, materiell sichtbar wird) immer schon als moralisch verwerflich gilt: Geld soll, so auch die implizite Logik der Geldinszenierungen, da sein, aber nicht sichtbar werden müssen (oder eben nur in den *production values* des Films sichtbar, nicht als Gold, Scheine, Münzen usw., deren Auftauchen meist Unheil verheißt). »Money is filthy, associated with blood, death, and commercial corruption. The beggar barracks, the brothel, the call center, and the quiz show lie along a continuum. So to stay pure and childlike one must act without concern for cash. The slumdog millionaire doesn't want the treasure, only the princess, and we never see him collect his ten million rupees.« (David Bordwell: Slumdogged by the Past 2009, online: http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3592 [letzter Zugriff am 11.04.2010], o.S.)

24 P. Klossowski: Die lebende Münze, S. 79.

25 Georg Simmel: Philosophie des Geldes, Köln 2001, S. VII.

das Land für den Eisenbahnbau kaufen; zugleich ist er auf die Hilfe von Frank und seiner Bande angewiesen, welche die Leute zumindest so einschüchtern sollen, dass sie zum Verkauf ihres Landes bereit sind.

Schließlich kommt es mit Frank zum Disput, weil dieser, statt sie zu verängstigen, die Landeigentümer gleich erschossen hat. Der Disput betrifft die Äquivalenz von Waffen und Geld. Zunächst fragt der Eisenbahnmagnat Frank, wie es sich anfühlt, hinter seinem Schreibtisch zu sitzen, dieser antwortet: »It's almost like holding a gun«. Wenig später, wenn sie die Plätze wieder getauscht haben, zielt Frank mit dem Revolver auf den ›Krüppel‹, dieser zieht aus seiner Schublade ein dickes Bündel Banknoten mit der Bemerkung, dass es viele Waffen gäbe. Schließlich bezahlt er die Männer von Frank, damit diese ihren Anführer erschießen.

Wenig später mischt sich »Mundharmonika« in eine von Frank durch Gewalt manipulierte Versteigerung ein und bietet 5000 Dollar für ein Farmhaus, das zu einem Bahnhof werden soll; die 5000 Dollar bringt er allerdings nicht als Geld, sondern in Form von Cheyenne, einem Outlaw, auf, auf dessen Ergreifung diese Summe als Belohnung ausgesetzt ist. Dies bringt ihm sofort die Beschimpfung als Judas ein.

Geld, das machen diese Szenen deutlich, wird von der filmischen Narration als extrem flexibles Medium reflektiert, das Tauschprozesse und Wertbestimmungen quantifiziert, Unvergleichliches vergleichbar macht und dabei zusätzlich moralische Evidenz – oder wie im Gegenmodell von C'ERA UNA VOLTA IL WEST: Zynismus – produziert.

Fazit

Aus dem Zusammenspiel der Funktionen, Materialitäten und Äquivalente des Geldes in Filmen wird die besondere Stellung dieses Mediums offensichtlich: Geld ist ein universelles ›Schmiermittel‹ der filmischen Erzählung, das Handlungsmotive, Kausalitäten und moralische Hierarchien stiftet. Die Materialität und Sichtbarkeit des Geldes wird in einer großen Bandbreite filmisch umgesetzt, so dass sich hier kaum von einer spezifisch filmischen Reflexion dieser Materialität sprechen lässt. Nicht anders als Drogen, Computerchips mit einem machtvollen Code oder radioaktive Substanzen dramatisiert Geld das Haben und Nicht-Haben, das Verlieren und Gewinnen. In diesem Sinne hat Jokers Aussage aus THE DARK KNIGHT für einen Großteil der Filme, die Geld inszenieren, Gültigkeit: »It's not about money, it's about sending a message.« Geld ist in einem gewissen Sinne zu universell und materiell zu flexibel, um in ein reflexives Spannungsverhältnis mit den filmischen Bildern und der filmischen Narration zu treten.

Dennoch taucht das Geld in Filmen in verschiedener Hinsicht als Medium auf. Zunächst wird es, wie andere Medien, vor allem hinsichtlich der Störung seines medialen Funktionierens thematisch. Darüber hinaus wird es aber auch als vermittelnder Mechanismus deutlich, der im Unterschied zur filmischen Narration gerade keine tieferen Gründe und Motivationen benötigt, um Beziehungen herzustellen – Beziehungen, die weit über die zwischenmenschlichen hinausgehen. Noch in der moralischen oder zynischen Aufladung von Geld zeigt sich letztlich dessen eigentliche Gleichgültigkeit, die zugleich die strukturelle Voraussetzung für die Universalität des Mediums Geld darstellt.

Literatur

Bordwell, David: Slumdogged by the Past 2009, online: http://www.david-bordwell.net/blog/?p=3592 [letzter Zugriff am 11.04.2010].

Derrida, Jacques: Falschgeld – Zeit geben 1, München 1993.

Donner, Wolf/Menningen, Jürgen: Signale der Sinnlichkeit. Filmerotik mit anderen Augen, Düsseldorf u.a. 1987.

Duwendag, Dieter u.a.: Geldtheorie und Geldpolitik. Eine problemorientierte Einführung. 4. überarb. Aufl., Köln 1993.

Ewalt, David M.: The Ten Best Movies About Money 2006, online: http://www.forbes.com/2006/02/11/best-money-movies_cx_de_money 06_0214movies.html [letzter Zugriff am 11.04.2010].

Fisher, Irving: The Purchasing Power of Money, New York 1911.

Klossowski, Pierre: Die lebende Münze, Berlin 1998.

Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band (1890), Berlin 1993.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Düsseldorf u.a. 1992.

Pribram, Karl: Geschichte des ökonomischen Denkens. 2 Bände, Frankfurt/Main 1992.

Simmel, Georg: Philosophie des Geldes, Köln 2001.