

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Neoliberale Ideologie im amerikanischen Film der
1980er Jahre“

verfasst von / submitted by

Christian Dohr, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater- Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Ideologie	6
Begriffsgeschichte	6
Begriffsbedeutung	8
Neoliberalismus	11
Liberalismus – die Wurzel des Neoliberalismus	11
Der ökonomische Liberalismus	11
Der Begriff des Neoliberalismus	15
Wirtschaftspolitischer Neoliberalismus	17
Gesellschaftspolitischer Neoliberalismus	19
Die Mont Pelerin Society	19
Politische Umsetzung des Neoliberalismus	22
Die filmhistorischen 1980er Jahre	27
Hollywood in den 80er Jahren	27
Eigenheiten der Blockbuster in den 80ern	32
Ideologische Tendenzen in den Filmen der 1980er Jahre	35
Politik im Film	38
Neoliberalismus im Film der 1980er – Analyse	43
Methodik	43
Trading Places – Die frühen 1980er, Reagan Begins	45
Der Film	47
Mitte der 1980er, it's morning again in America – Ferris Buellers Day Off	57
Der Film	59
Das Ende der 80er – The Secret of my Success	70
Der Film	72
Conclusio	87
Quellenverzeichnis	92
Bibliographie	92
Internetquellen	95
Filme & audiovisuelle Medien	98
Abbildungsverzeichnis	100
Abstract	101
Lebenslauf	102

„Im Zeitalter der technischen
Reproduzierbarkeit besitzt die
Fiktion eine zuvor nie gekannte
Macht.“
- James Monaco¹

Vorwort

Die 1980er Jahre mögen schon lange vorbei sein, das Vermächtnis dieses Jahrzehnts wirkt aber noch immer nach. Die politischen Reformen, die in diesem Jahrzehnt durchgeführt wurden, offenbarten erst viel später ihre volle Tragweite und sind auch gegenwärtig im politischen Diskurs Ausgangspunkt für intensive Verhandlungen. Der Paarlauf der amerikanischen und britischen Regierungen forderte die Welt auf, den Reformen von US-Präsident Ronald Reagan und der britischen Premierministerin Margaret Thatcher zu folgen und ebenfalls große ökonomische und sozialpolitische Reformen durchzuführen. Der damals begonnene Abbau der Sozialsysteme, die Entfesselung der Wall-Street und der internationalen Finanzmärkte, welche in den 1980er Jahren stattfand, wirkt selbst heute noch nach und brachte uns im Jahr 2008 an den Rand des wirtschaftlichen Zusammenbruchs.

Nicht nur wirtschaftlich, auch kulturell verhielten sich die 1980er Jahre anders als die Jahrzehnte davor. Das Massenmedium Fernsehen veränderte in diesem Jahrzehnt durch den neuen Sender MTV die Popkultur nachhaltig, das amerikanische Kino durchlief nach dem Ende von „New Hollywood“ eine Veränderungs- und Restrukturierungsphase, die zu einem erstarken der Schauspiel-Agenturen führte und der Videomarkt eröffnete neue Verwertungsmöglichkeiten für Independent- als auch Blockbusterproduktionen. Die Nachwehen dieses veränderungsreichen Jahrzehnts sind ebenfalls heute noch klar ersichtlich.

¹ Monaco, James: *Film verstehen*, (Übersetzer: Brigitte Westermeier & Robert Wohlleben) Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 2006, 8. Aufl. (Orig. *How to read a Film - Movies, Media and Beyond*, London/ New York: Oxford University Press 1977), S. 267

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Verbindung dieser beiden Themen: dem Neoliberalismus und dessen gesellschaftspolitischen Implikationen in der Popkultur. Die Reformen und Reformideen von Reagan und Thatcher werden heute noch äußerst kontroversiell diskutiert und rufen dabei oft sehr starke und unterschiedliche Reaktionen auf Seiten aller politischer Lager hervor. Schon aus diesem Grund ist die Auseinandersetzung mit deren Reformen, Politik und Ideologie unabdingbar. Ebenfalls sind Filme, Musik und Mode der 1980er Jahre ein Reservoir aus dem man seit den 2000er Jahren gerne und ausgiebig zitiert und sie damit als auch mit Themenabenden in die zeitgenössische Popkultur wieder zurückholt.

Dies führt zur forschungsleitenden Fragestellung dieser Arbeit: wie erfolgte die mediale und geistige Transformation der vorherrschenden Ideologie dieser Zeit in audiovisuellen Medien der Popkultur? Gibt es Überschneidungspunkte der damals vorherrschenden politischen Ideologie mit der in Filmen skizzierten Ideologie?

Diese Arbeit gliedert sich in einen theoretischen Teil, in welchem vorab der Begriff der Ideologie erörtert wird, um danach den Neoliberalismus einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. In dieser Aufarbeitung wird auch ein Blick auf die Wurzel des Neoliberalismus, den Liberalismus, geworfen, um festzustellen inwiefern sich die liberalen Ideen mit denen des Neoliberalismus decken.

Im nächsten Schritt werden die vorhandenen filmhistorischen Forschungen der 1980er Jahre einem Vergleich unterzogen, um ideologische Tendenzen und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und somit die Voraussetzungen für eine deduktive Beurteilung zu schaffen. Die hier zu Rate gezogenen historischen Bewertungen des amerikanischen Films der 1980er Jahre sind sich durchwegs einig und als Mehrheitsmeinung zu sehen. Das sollte aber nicht davon ablenken, dass es sicher auch andere Sichtweisen gibt, die andere Meinungen vertreten und behaupten, die Filme Hollywoods seien unter Reagans Präsidentschaft linker geworden. Diese Sichtweise kann auch durchaus nachvollziehbar sein, wenn man Filme analysiert die genau in ebendiese Richtung

denken. In dieser Arbeit werde ich aber keine Sichtweise diesbezüglich erwähnen, da eine Recherche in diese Richtung zu aufwändig wäre und die vorherrschende Meinung unter Filmhistorikern die ist, die ich in dieser Arbeit erwähne. Deshalb halte ich mich in dieser Arbeit zurück ganzheitliche Schlüsse über das gesamte Jahrzehnt zu treffen, da dies den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde.

Im analytischen Hauptteil der Arbeit erfolgt zuerst eine Erörterung der Analysemethodik, gefolgt von den Auswahlkriterien der verwendeten Beispielfilme. Anhand der drei Filmkomödien „Trading Places“ (R: John Landis, USA 1983), „Ferris Buellers day off“ (R: John Hughes, USA 1986) und „The Secret of my Success“ (R: Herbert Ross, USA 1987) wird der Frage der medialen und geistigen Transformation durch den Neoliberalismus nachgegangen.

Eine Zusammenfassung und Bewertung bildet den Abschluss der Arbeit. Das Ziel der Arbeit besteht darin, dass in einer vergleichenden Analyse die subtile, ideologisch determinierte Beeinflussung durch das Medium Film herausgearbeitet wird und daraus Rückschlüsse für gegenwärtiges und zukünftiges Handeln gezogen werden können. Es soll wie oben erwähnt keine neue vollständig politische Sichtweise über das Filmschaffen in den 1980er Jahren eröffnet werden, sondern gezeigt werden wie man Filme auf ihren ideologischen Gehalt untersuchen kann. Es ist auch prinzipiell möglich dass die Untersuchten Filme mehr versteckte Botschaften beinhalten als man gemeinhin annehmen möchte, doch um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, wurde sehr spezifisch auf die Frage der neoliberalen Ideologie geforscht.

Ideologie

Der Begriff „Ideologie“ wird oftmals verwendet um Denkrichtungen und politische Gedankenschulen voneinander abzugrenzen. In seiner heutigen Bedeutung, wurde der Begriff erstmalig gegen Ende des 18. Jahrhunderts vom französischen Philosophen Antoine Destutt de Tracy verwendet. Dieser verstand unter Ideologie die Wissenschaft von Ideen.² Damit verschreibt sich de Tracy der Grundlagenforschung, der Forschung nach dem Ursprung, von Ideen. Er versuchte im Rahmen der Aufklärung damit ein neues philosophisches Fundament zu begründen, auf dem alle anderen wissenschaftlichen Disziplinen aufbauen können.³ Wie Tepe meint, stellt die Ideologie *„somit auch eine Theorie dar, welche die Praxis anleitet und durch Bildung und Erziehung zur Erreichung eines vernünftigen Gesellschaftszustandes beitragen will.“*⁴ Zu Lebzeiten Desutt de Tracys war die Intention seiner Begriffsauslegung zum einen die Überwindung der Jakobiner durch ideologische Bildung und Erziehung, und zum anderen eine gleichzeitige Absicherung der daraus entstehenden bürgerlichen Ordnung zu erreichen.⁵

Begriffsgeschichte

Der Begriff Ideologie entstammt dem Griechischen und setzt sich zusammen aus „idea“ - Erscheinung – und „logos“ - Lehre. Abwertend wird darunter eine Weltanschauung mit apodiktischem Wahrheitsanspruch und geringem Reflexionsgrad verstanden, deren Zweck in der Rechtfertigung politischer oder wirtschaftlicher Ziele durch Ideen und Theorien besteht.⁶ Den Tiefpunkt erreichten derartige Legitimationsversuche immer dann, wenn es darum ging totalitäre Systeme anhand von dogmatischen Ideologien, wie z. B. dem Nationalsozialismus und Kommunismus

² Tepe, Peter: *Ideologie*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 31

³ Tepe, S. 31 f

⁴ Tepe, S. 32

⁵ Tepe, S. 32

⁶ Roters, Karl-Heinz: *Reflexionen über Ideologie und Ideologiekritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 11.

zu rechtfertigen.⁷

In wertneutraler Hinsicht dienen Ideologien dazu die Handlungsmaxime von sozialen Gruppen zu determinieren. In diesem negativ-kritischen Ansatz steht der Begriff für ein „System von Ideen“ in dem die normativen Elemente zu einem Gedankengebilde – bis hin zur Weltanschauung – zusammengefügt werden.⁸ Interessanterweise unterlag der Begriff aber auch einem Bedeutungswandel hin zur Verwendung als Schimpfwort, um die dogmatischen Auslegungen verschiedener Probanden diverser Denkrichtung zu diskreditieren. In diesem Zusammenhang stellt sich daher die Frage woher dieser Wandel kam.

Für Tepe ist Napoleon Bonaparte hierfür verantwortlich, der erkannte, dass das Festhalten an der Ideologie der Aufklärung am Ende ihm selbst gefährlich werden könnte. Wie Lieber festhält:

„Wenn Napoleon die Vertreter der 'Ideologie', der 'Wissenschaft von den Ideen', jetzt 'Ideologen', nennt, dann geht er mit dieser Bezeichnung über die bloße Zurechnung zu einer philosophischen Schule hinaus. Er gibt dem Wort einen dezidiert negativen Wertakzent. 'Ideologe', dieses Wort soll jetzt einen Denker bezeichnen, der mit seinem Bewußtsein, ja mit seiner gesamten Theorie, die Realität, die er erfassen will, hoffnungslos verfehlt.“⁹

⁷ Tepe, S. 197; Hartl, Fabian: *Die Verwendung von Ideologie und Propaganda der Nationalsozialisten im Konsumgut Film*, München: Grin Verlag 2009, S. 3.

⁸ Harris, Nigel: *Die Ideologien in der Gesellschaft: eine Untersuchung über Entstehung, Wesen und Wirkung*, München: Beck 1970, S. 48.

⁹ Lieber, Hans-Joachim, *Ideologie – eine historisch-systematische Einführung*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 1985, S. 33

Napoleons Auffassung des Wortes Ideologie könnte, laut Tepe, die gewesen sein, dass er *'sein eigenes soziopolitisches Programm als das definitiv richtige'*¹⁰ voraussetzte und somit alle anderen Auffassungen als falsch und schlecht diffamieren konnte.¹¹

Begriffsbedeutung

Der Begriff 'Ideologie' umfasst somit eine breite Bedeutungsgeschichte, welche eine ebenfalls durchaus breite Palette an Begriffsbedeutungen mit sich bringt. Tepe unterscheidet zuerst zwischen einem essenzialistischem und nicht-essenzialistischem Ideologiebegriff. Essenzialistisch bezeichnet eine Denkrichtung, in der angenommen wird, dass es 'ein Wesen der Ideologie' gäbe. Dadurch wird der Begriff so moduliert, dass man jenes Gedankenkonstrukt auch erfasst und andere Bedeutungen ausschließt. Der nicht-essenzialistische Begriff wird hingegen verwendet um eine kognitive Ideologietheorie aufzubauen und um den Begriff der Ideologie näher zu erläutern.¹²

Für das Sprechen über Ideologien bietet Tepe eine Sprachgebrauchshilfe, als auch eine Unterscheidungshilfe für die verschiedensten Bedeutungen. Er listet die drei gebräuchlichsten Bedeutungen wie folgt auf:

- 1) Ideologie als durch Wünsche verzerrtes Denken
- 2) Ideologie als Weltanschauung oder Ideen- und Wertesystem
- 3) Ideologie als soziopolitisches Programm.¹³

Tepe zeigt damit, dass *'das Streben nach der einen allgemein verbindlichen Ideologiedefinition somit verfehlt ist'*.¹⁴ Diese drei Definitionen helfen, den Begriff Ideologie vom jeweiligen Inhalt und der Kritik daran zu trennen. Die Frage, die sich damit implizit stellt, ob 'Ideologie' für die Menschheit unentrinnbar sei, beantwortet

¹⁰ Tepe, S. 35

¹¹ Tepe, S. 35

¹² Tepe, S. 13

¹³ Tepe, S. 17

¹⁴ Tepe S. 17

Tepe für jede Begriffsbedeutung spezifisch: für seine erste Definition, der Form verzerrten Denkens, ist laut Tepe eine Entideologisierung zumindest in Formen möglich.¹⁵ Wie diese Formen genau aussehen, lässt Tepe unbeantwortet.

Für die Ideologie als Wertsystem und die Ideologie als soziopolitisches Programm kommt er zu einer fast deckungsgleichen Antwort, dass Ideologien unvermeidlich sind und es als Mensch unmöglich ist keine weltanschaulichen sowie soziopolitischen Überzeugungen zu haben.¹⁶ „*Das einzige Mittel eine Ideologie zu beseitigen, ist eine andere Ideologie*“ ist eine logische Schlussfolgerung daraus.¹⁷

Im Rahmen der weiteren Arbeit wird von einem soziopolitischen Begriffsverständnis ausgegangen. Da der Neoliberalismus auch als Ideensystem verwendet werden kann, ist es sinnvoll vorweg diese Verwechslungsgefahr anzusprechen. Wie Tepe allerdings meint, setzt jedes soziopolitische Programm Prämissen voraus, die der Ideologie als weltanschauliche Ideen- und Wertesysteme zuzuordnen sind, sie bedingen sich somit gegenseitig.¹⁸ Den Unterschied macht Tepe allerdings klar:

„Von jeder Weltanschauung [...] kann gesagt werden, dass sie zumindest ansatzweise alle Bereiche des menschlichen Lebens übergreift; so ergeben sich z.B. aus den fundamentalen Wertüberzeugungen Konsequenzen für alle Dimensionen. Für soziopolitische Programme [...] gilt das jedoch nicht; sie sind auf einen bestimmten Lebensbereich beschränkt; ihnen

¹⁵ Tepe S. 26

¹⁶ Tepe S. 26

¹⁷ Tepe S. 26

¹⁸ Tepe S. 17

geht es ja darum die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse nach bestimmten Wertmaßstäben zu gestalten“¹⁹

Ideologie ist somit ein Begriff, der sehr oft wertend und nicht immer reflektiert verwendet wird. Tepe zeigt, dass sich kein Tun einem ideologischen Fundament entziehen kann, sei diese nun weltanschaulich oder soziopolitisch verortbar.

Die soziopolitische Begriffsbedeutung ist für die weitere Arbeit besser gebräuchlich, da mit dem Bezugssystem des Neoliberalismus versucht wurde, wie Tepe es beschreibt, die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse den Werten eben jenes Neoliberalismus anzupassen. Wenn in der weiteren Arbeit nun von Ideologie gesprochen wird, dann ist damit die soziopolitische Begriffsbedeutung gemeint.

¹⁹ Tepe S. 25

Neoliberalismus

Liberalismus – die Wurzel des Neoliberalismus

Neoliberalismus ist die Bezeichnung für eine politische Strömung, die ihre begrifflichen Wurzeln, wie der Begriff schon verlautbart, im Liberalismus hat. Das Wort 'Liberalismus' gibt die Denkrichtung vor: 'Liber' kommt aus dem Lateinischen und bedeutet 'frei'.²⁰ Der klassische Liberalismus entstand während der Aufklärung im späten 17. und 18. Jahrhundert. Philosophen wie John Locke und Immanuel Kant argumentierten, kurz zusammengefasst, dass alle Menschen frei und gleich sind und demnach unveräußerliche Rechte gegenüber jeder Autorität und Regierung in Bezug auf Leben, Freiheit und Eigentum haben.²¹ Die sozioökonomische Zielsetzung besteht darin, dass jeder Mensch durch Arbeit in der Lage ist Eigentum zu akquirieren und dadurch seinen Lebensunterhalt sicherstellen kann. Somit wäre ein Angriff auf Privateigentum gleichzeitig ein Angriff auf das Leben des Eigentümers.²²

Diese Denkrichtung entwickelte sich vor allem aus Opposition gegenüber dem System des Feudalismus, in dem der größte Teil jedes Besitzes nicht den Personen gehörte, die es nutzten. Während des Feudalismus war es dem größten Teil der Bevölkerung nicht möglich Privateigentum zu erwerben, sie war wirtschaftlich, rechtlich und folglich in jeder Hinsicht von ihren jeweiligen Herren abhängig, und am Ende der Hierarchie des herrschenden Adelshauses ausgeliefert.

Der ökonomische Liberalismus

Diese Thesen wurden auch für die Wirtschaft von Philosophen und Nationalökonomien wie Adam Smith und David Ricardo weitergedacht. In weiterer Folge wird nur auf die Thesen von Adam Smith eingegangen, da eine separate Behandlung von Ricardos

²⁰ Stowasser, Josef M./Michael Petschenig/Franz Skutsch (Hg.): *Stowasser: lateinisch - deutsches Schulwörterbuch*, Bearb.: Losek, Fritz/Alexander Chris, Wien: ÖBV 2007, S.294

²¹ Steger, Manfred B./Ravi K. Roy: *Neoliberalism – a very short introduction*, New York: Oxford University Press 2010, S. 5

²² Stapelfeldt, Gerhard: *Der Liberalismus*, Freiburg: ça ira-Verlag 2006, S. 31

Schriften allenfalls redundant wäre. Smith schuf mit seinem Werk 'Vom Wohlstand der Nationen' das Standardwerk für den wirtschaftlichen Liberalismus. Im Kern kritisierte er damit das Wirtschaftssystem des Absolutismus, den Merkantilismus, der auf der Ungleichheit und einem ungleichen Wert von Waren und Geld aufbaute.²³ Dieses Prinzip diene nicht nur der Herrschaftssublimation sondern auch zur Legitimation der Ausbeutung der außereuropäischen Kolonien durch ihre europäischen Herrscher.

Adam Smiths erste These zum ökonomischen Liberalismus behandelt die Gleichsetzung von Arbeit und Wert. Damit wird suggeriert, dass jeder Mensch die prinzipielle Möglichkeit hat, selbst Wohlstand mittels persönlicher Arbeitsleistung zu schaffen. Damit wäre die Arbeiterschaft nicht mehr in Sklaven oder Leibeigenen-Verhältnissen, sondern im weitesten Sinne selbst eine Ware, die Ware Arbeitskraft.²⁴

Dazu Stapelfeldt:

„gegen die merkantilistische Lehre vom ungleichen Tausch wird die Theorie vom Ware-Geld-Tausch als Äquivalententausch gesetzt, durch die die Politische Ökonomie auf die Grundlage eines Begriffs von Reichtum gestellt wird, der die prinzipiellen Normen der Menschenrechte impliziert; fundamental ist hier die Unterscheidung zwischen dem Gebrauchs- und dem Tauschwert von Waren. Gegen die merkantilistische Lehre von der Politik-Ökonomie wird die Theorie der Selbstregulierung des ökonomischen Systems gesetzt, die ihren Ausdruck findet in der berühmten Formulierung von der invisible hand.“²⁵

²³ Stapelfeldt, S. 31

²⁴ Stapelfeldt, S. 55

²⁵ Stapelfeldt, S. 154

Das Prinzip der Unsichtbaren Hand ist demnach nichts anderes, als die Annahme, dass sich die Wirtschaft selbst reguliert und dass keine Volkswirtschaft Steuerungsmechanismen durch den Staat und dessen Beamten benötigt. Nach Smith führt eine aktive Teilnahme aller Menschen am ökonomischen Leben zu einer 'natürlichen' Regulierung.

Der Markt reinigt sich damit selbst von Produkten, die keinen Absatz kreieren und durch die aktive Teilnahme aller steigt die jeweilige Wirtschaftsleistung und damit auch die Beschäftigung, so die Theorie. Für Smith hat die Ökonomie damit interventionsfrei zu sein.²⁶

Der gesellschaftspolitische Liberalismus

Die gesellschaftspolitische Essenz des Liberalismus, klarerweise wieder die Freiheit, lässt sich in der Schrift 'Über die Freiheit' von John Stuart Mill finden:

„Es umfasst als Erstes das innere Feld des Bewusstseins und fordert hier Gewissensfreiheit im weitesten Sinne, ferner Freiheit des Denkens und Fühlens, unbedingte Unabhängigkeit der Meinung und der Gesinnung bei allen Fragen, seien sie praktischer oder philosophischer, wissenschaftlicher, moralischer oder theologischer Natur. [...] Zweitens verlangt dies Prinzip Freiheit des Geschmacks und der Studien, Freiheit, einen Lebensplan, der unseren eigenen Charakteranlagen entspricht, zu entwerfen und zu tun, was uns beliebt, ohne Rücksicht auf die Folgen und ohne uns von unseren Zeitgenossen stören zu lassen – solange wir ihnen nichts zuleide tun -, selbst wenn sie unser Benehmen für verrückt, verderbt oder falsch halten. Drittens: aus dieser Freiheit jedes Einzelnen folgt – in denselben Grenzen – diejenige, sich zusammenzuschließen, die Erlaubnis, sich zu

²⁶ Stapelfeldt, S. 158

jedem Zweck zu vereinigen, der andere nicht schädigt, unter der Voraussetzung, dass die sich vereinenden Personen voll erwachsen sind und nicht unter Zwang oder veranlasst durch Vorspiegelungen in eine Verbindung treten. Keine Gesellschaft ist unabhängig, wo diese Freiheiten nicht im großen Ganzen respektiert werden, ganz gleich auf welche Weise man sie regiert, und keine ist vollständig frei, wenn sie nicht unbeschränkt und bedingungslos vorhanden sind“²⁷

Nach Mill sind Meinungsfreiheit, Selbstentscheidungsfreiheit und die Versammlungsfreiheit die wesentlichsten Freiheiten des menschlichen Lebens. In diese Freiheiten hat weder die herrschende Kraft, die Regierung oder die in der Entstehungszeit des Textes noch herrschenden Monarchen, noch die Gesellschaft einzugreifen, solange diese nicht dazu missbraucht werden anderen wesentlich und absichtlich zu schaden.²⁸

Der klassische Liberalismus verstand sich als gesellschaftspolitisch befreiend, kettenbrechend und progressiv. Der aufklärerische Drang zur Freiheit fand so seine Einarbeitung in gesellschafts- und wirtschaftspolitische Konzepte.

Kurz zusammengefasst nach Stapelfeldt:

„Liberalismus „formuliert die Utopien der Herrschaft einer überindividuellen Vernunft, der invisible hand; sie postuliert die Freiheit des Menschen als Menschen, der Gleichheit aller Menschen; sie beansprucht über die bisherige Geschichte der Gewalt hinaus zu sein und eine Epoche des 'ewigen Friedens' und des Wohlstands der Nationen zu explizieren.“²⁹

²⁷ Mill, John S.: *Über die Freiheit*, (Übersetzer: Bruno Lemke) Stuttgart: Reclam 2010 (Orig. *On Liberty*, London: John W. Parker and Son 1859), S. 22 - 23

²⁸ Mill, S. 24

²⁹ Stapelfeldt, S. 453

Der Begriff des Neoliberalismus

Auf die liberalen ökonomischen Thesen einer Laissez-Faire Wirtschaftspolitik beziehen sich in weiterer Folge Ökonomen ab den 1920er Jahren. Als für den Neoliberalismus prägendste Ökonomen und Denker gelten die beiden Wirtschafts-Nobelpreisträger Friedrich von Hayek und Milton Friedman.

Nachdem der Imperialismus des beginnenden 20. Jahrhunderts Kartellbildungen und die Entstehung von Wirtschaftsoligopolen förderte, die in weiterer Folge durch Misswirtschaften und Profitgier zur Wirtschaftskrise 1929 führten, wurden in weiterer Folge Stimmen nach einem stärker regulierendem Staat lauter.³⁰ Der von Franklin D. Roosevelt initiierte „New Deal“ ist die daraus resultierende Konsequenz: Der Staat schafft in einer Krise durch Deficit Spending Jobs, bekämpft so die Arbeitslosigkeit und schafft somit wirtschaftliches Wachstum und Wohlstand. Eine der führenden Stimmen dieser ökonomischen Theorie war John Maynard Keynes.³¹

Dieser war ebenfalls einer der Verhandler des Bretton-Woods-Abkommens, in dem 1944 eine internationale Wirtschafts- und Geldordnung beschlossen wurde. Der Internationale Währungsfonds (IMF) als auch die Weltbank wurden bei diesem Treffen gegründet, mit dem eigentlichen Ziel, das Nachkriegs-Europa beim Wiederaufbau zu unterstützen. In den 1950ern wurden deren Kernbereiche allerdings dahingehend erweitert, dass Projekte in Entwicklungsländern gefördert und finanziert werden konnten. Ein weltweiter wirtschaftlicher Aufschwung war bekanntermaßen die Folge der Keynesianischen Wirtschaftspolitik, des kontrollierten Kapitalismus.

Durch hohe Besteuerung überdurchschnittlich reicher Individuen als auch großer Konzerne, wurden die staatlichen Sozialsysteme finanziert, welche die Arbeiterklasse in den Mittelstand hob und vor allem die Armut bekämpfte. Bis in die 1970er Jahre galt Keynes Theorie als unerlässlich und als Garant für volkswirtschaftlichen Erfolg.

³⁰ Stapelfeldt, S. 496 ff

³¹ Steger/Roy, S. 6 f

Selbst der republikanische US-Präsident Richard Nixon bezeichnete die gesamte US-Führungsriege 1970 als Keynesianer.³²

Zur selben Zeit fanden sich allerdings mehr Menschen mit neoliberalen Tendenzen in den Schaltzentren der oben genannten weltweiten Finanzinstitutionen wieder. Noch unter der Präsidentschaft des Demokraten Jimmy Carter wurde Paul Volcker zum Vorsitzenden der amerikanischen Notenbank ernannt, der damit die Reagansche Geldpolitik vorweg nahm und ab 1980 eine Schlüsselfigur von Reagans Wirtschaftspolitik wurde.³³ Eine Wirtschaftskrise Mitte der 70er Jahre verschaffte allerdings Keynes-Gegnern Gehör und Geltung. Der erste neoliberale Staatsversuch trug sich nach dem von der CIA finanzierten Putsch in Chile 1973 zu, in dessen Wirren der demokratisch gewählte Präsident Salvador Allende von der Militärjunta um Augusto Pinochet ermordet wurde, die daraufhin auch das Land übernahm.

Um an Gelder des IMF und der Weltbank zu kommen, wurden diese Kreditzusagen mit der Koppelung an starke wirtschaftliche Reformen gebunden: Privatisierungen von Staatsbetrieben, Reduktion von Staatsausgaben, die Entmachtung der Gewerkschaften und vor allem das Wegfallen von Importzöllen (welche immer wieder für protektionistische Maßnahmen verwendet wurden) waren die Eckpfeiler der neuen Chilenischen Wirtschaftspolitik. Umgesetzt wurden diese Maßnahmen von Ökonomen, die allesamt in Chicago studiert hatten und dort die wirtschaftlichen Thesen von dem dort lehrenden Milton Friedman übernahmen.³⁴ Der Neoliberalismus betrat als wirtschaftspolitisches System die Weltbühne.

³² Steger/Roy, S. 8

³³ Harvey, David: *A brief History of Neoliberalism*, New York: Oxford University Press 2011, 3 Aufl., S. 12

³⁴ Harvey, S. 8

Wirtschaftspolitische Neoliberalismus

Als Bezugspunkt der neoliberalen Wirtschaftstheorie gelten die oben besprochenen Thesen des Liberalismus, dessen Kernthema, eine von staatlicher Intervention freie Wirtschaft vor allem mit dem Blick auf den Sozialismus und die keynesianische Wirtschaftstheorie neu verhandelt wird. Friedrich von Hayek geht in der Argumentation seines Werks „Der Weg zur Knechtschaft“ soweit, dass jede Form von Planwirtschaft in Totalitarismus endet. Für eine Abschaffung des Staates plädiert Hayek aber nie, da vor allem die Freiheit der Wirtschaft und somit die des einzelnen eben durch jenen Staat gesichert werden sollte.³⁵

Weitergeführt wurden diese Thesen von Milton Friedman, der es verstand seine Gedanken auch popkulturell relevant und vor allem verständlich zu transportieren. Mit seiner Frau entwickelte er für den amerikanischen Fernsehsender PBS (Public Broadcasting Service) die Sendung „Free to choose“, welche 1980 auf Sendung ging.³⁶ Damit wurde einer großen Maße an Menschen relativ verständlich der Neoliberalismus näher gebracht. Nachdem Friedman US-Präsident Ronald Reagan in den Jahren dessen Präsidentschaft beraten hat und Schüler seinerseits im Weißen Haus als wirtschaftspolitische Berater sitzen hatte, ist der Einfluss Friedmans auf Reagans Politik nicht zu übersehen.³⁷ Das Hauptcredo der Friedmanschen Theorie ist die Freiheit. Wie er es ausdrückt:

„Für die meisten Bürger [...] ist die direkte Bedeutung der wirtschaftlichen Freiheit zumindest ebenso wichtig wie die indirekte Bedeutung dieser wirtschaftlichen Freiheit als eines Mittels zur Erreichung politischer Freiheit“³⁸.

³⁵ Hayek, Friedrich A.: „Der Weg zur Knechtschaft - Sicherheit und Freiheit“ in: *Der Wert des Marktes - ein ökonomisch-philosophischer Diskurs vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Herzog, Lisa/Axel Honneth (Hg.), Berlin: Suhrkamp 2014, S. 83

³⁶ Herzog, Lisa: „Die Verteidigung des Marktes vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“, in *Der Wert des Marktes - ein ökonomisch-philosophischer Diskurs vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Herzog, Lisa/Axel Honneth (Hg.), Berlin: Suhrkamp 2014, S. 25

³⁷ Ebenstein, Lenny: *Milton Friedman: A Biography*, London: Palgrave Macmillan 2007, S. 208

³⁸ Friedman, Milton: *Kapitalismus und Freiheit*, München: DTV 1976, S. 28

Damit impliziert er einen direkten Zusammenhang zwischen wirtschaftlicher und politischer Freiheit und zwar dahingehend, dass zuerst wirtschaftliche Freiheit erreicht werden muss um politische Freiheit zu erreichen. Friedman:

„Solange die effektive Freiheit des Austausches gewahrt bleibt, ist das Hauptkennzeichen der Marktwirtschaft, dass sich niemand in die Angelegenheiten eines anderen einmischen kann. So ist der Verbraucher vor einem Druck durch den Verkäufer dadurch gesichert, dass es andere Verkäufer gibt, bei denen er kaufen kann. Ebenso ist der Verkäufer dadurch vor einem Zwang durch den Konsumenten geschützt, daß er mit anderen Konsumenten abschließen kann. Der Angestellte ist vor Nötigungen seitens seines Arbeitgebers dadurch geschützt, dass er für andere Arbeitgeber arbeiten kann, und so weiter. All das wird auf dem Markt ohne eine zentrale Instanz erreicht.“³⁹

Doch im selben Atemzug findet er Spielraum für Regierungen, indem diese die Spielregeln festlegen sollten und als Schiedsrichter über die Regeln des Marktes entscheiden sollten.⁴⁰ Somit ist die wirtschaftspolitische Richtung des Neoliberalismus klar vorgegeben: so wenig Staat wie möglich.

³⁹ Friedman, S. 36

⁴⁰ Friedman, S. 36

Gesellschaftspolitischer Neoliberalismus

Wie weiter oben beschrieben, bringt Friedman den (gesellschafts-)politischen Liberalismus in Verbindung mit dem wirtschaftlichen Neoliberalismus. Für ihn ist klar, dass sich der Staat aus dem Leben der Menschen raushalten muss und die Menschen an sich Wahlmöglichkeiten in allen Bereichen ihres Lebens haben sollten.⁴¹ Damit steht er gedanklich John Stuart Mill und damit auch dem herkömmlichen Liberalismus sehr nahe.

Allerdings wurde diese Denkrichtung von den Verfechtern des wirtschaftlichen Neoliberalismus nicht stark weiter verfolgt, da persönliche Freiheiten in der US-Politik der 1960er-Jahre von der Linken, in Amerika der Demokratischen Partei, zum Thema erhoben wurden.⁴² Gesellschaftspolitisch beruft sich der Neoliberalismus nicht auf den Liberalismus, sondern lehnt diesen ab. Diese Geisteshaltung wurde allerdings von den Vordenkern des Neoliberalismus als solche auch vorgegeben und definiert.

Die Mont Pelerin Society

Die Kernimpulse des wirtschafts- und gesellschaftspolitischen Neoliberalismus setzt nach wie vor die Mont Pelerin Society. Hier lautet das Gründungsnarrativ, dass Friedrich von Hayek einen Thinktank mit ihm bekannten und befreundeten Liberalen in Mont Pelerin gründete. Inwieweit der Schweizer Geschäftsmann Albert Hunold involviert war, ließ sich schwer rekonstruieren. Es deutet aber alles daraufhin, dass er den Thinktank von Beginn an finanziert hat und seine konservative Weltanschauung somit stark einfließen ließ.⁴³ Die Ziele der Mont Pelerin Society sind gegenwärtig unverändert:

⁴¹ Friedman, S. 38

⁴² Crouch, Colin: *Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 21

⁴³ Ruetz Bernhard: „Freiheit in Vielfalt: Leben und Wirken Wilhelm Röpkes“, *Liberales institut Schweiz*, Mai 2006, <http://www.libinst.ch/?i=freiheit-in-vielfalt-leben-und-wirken-wilhelm-ropkes> Zugriff: 03.05.2016

„The central values of civilization are in danger. Over large stretches of the Earth's surface the essential conditions of human dignity and freedom have already disappeared. In others they are under constant menace from the development of current tendencies of policy. The position of the individual and the voluntary group are progressively undermined by extensions of arbitrary power. Even that most precious possession of Western Man, freedom of thought and expression, is threatened by the spread of creeds which, claiming the privilege of tolerance when in the position of a minority, seek only to establish a position of power in which they can suppress and obliterate all views but their own. The group holds that these developments have been fostered by the growth of a view of history which denies all absolute moral standards and by the growth of theories which question the desirability of the rule of law. It holds further that they have been fostered by a decline of belief in private property and the competitive market; for without the diffused power and initiative associated with these institutions it is difficult to imagine a society in which freedom may be effectively preserved.“⁴⁴

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Philosoph Karl Popper bereits nach dem ersten Treffen wieder ausgeschieden ist, nachdem er der Meinung war auch bekennende Sozialisten sollten über die Zukunft des Liberalismus mitdiskutieren, da man mit Adam Smith denselben philosophischen Ursprung hat. Da diese nicht konformistische Stimme ausschied,⁴⁵ mutet ein Absatz in ihrem Gründungsstatut sehr

⁴⁴ Mont Pelerin Society, „Statement of Aims“, *Mont Pelerin Society*, 2016, <https://www.montpelerin.org/statement-of-aims/>, Zugriff: 17.05.2016

⁴⁵ Jones, Daniel Stedman: *Masters of the Universe: Hayek, Friedman, and the birth of neoliberal politics*, Princeton: Princeton University Press 2012, S. 40 f

ironisch an: „*Claiming the privilege of tolerance when in the position of a minority, seek only to establish a position of power in which they can suppress and obliterate all views but their own.*“⁴⁶ Die Gruppe der verbliebenen Ökonomen konnte durch die ideologische Verengung scheinbar nicht erkennen, dass sie hier selbst im Widerspruch zu ihrer Doktrin standen und andere Meinungen nicht aufkommen ließen, wofür sie aber jene anderen Meinungen stark und abwertend kritisierten. Margret Thatchers Wahlkampfeslogan: „There is no alternative“ drängt sich hier ebenfalls wieder ins Gedächtnis, der ähnliche Töne anschlägt und ebenfalls impliziert, dass abweichende Meinungen in keiner Weise gerechtfertigt wären. Der neoliberale Think-Tank zeigt sich durch diesen Satz auch als Gegner jeglicher Minderheiten-Rechte und aller politischen Gleichstellungsversuche aller Menschen. Man erkennt, dass der Neoliberalismus dem Liberalismus hier diametral gegenübersteht und eine stark reaktionäre Position einnimmt.

Aus der Gründungsnachricht liest man des weiteren heraus, dass zwei der drei Forderungen Mill's außen vor gelassen werden: Das Recht auf Selbstgestaltung des eigenen Lebens und in gewisser Weise die Versammlungsfreiheit. Die Mont Pelerin Society stellt sich hier nicht hinter das Gesetz der Aufklärung, das Gesetz der Vernunft, sondern fordert schärfere Gesetzgebung durch den Staat zum Schutz und zur Sicherheit von Privateigentum.

In starken Zügen scheint auch ein stark konservatives Menschenbild durch. Wenn von Amoralismus gesprochen wird und man sieht wie und von welchen politischen Gruppierungen dieses Wort im Gegenwärtigen politischen Diskurs verwendet wird, lässt sich eine konservative Deutung in keiner Weise verleugnen. Man suchte somit nach gesellschaftspolitisch oppositionellen Positionen zu Marx und Keynes. Damit wurden auch die Kernthesen von John Stuart Mill über Bord geworfen, um berechnenderweise über politische Alleinstellungs-merkmale zu verfügen.⁴⁷

⁴⁶ Mont Pelerin Society, „Statement of Aims“, *Mont Pelerin Society*, 2016 <https://www.montpelerin.org/statement-of-aims/>, Zugriff: 17.05.2016

⁴⁷ Harvey, S. 20 f

Die in der Mont Pelerin Society entstandene Dialektik ist bezeichnend: Aufgrund machiavellistischer Projektion eines Feindbildes auf sozialistische Rhetorik kommt es zur Vermischung von wirtschaftlich liberalen und gesellschaftspolitisch konservativen Ideen.

Politische Umsetzung des Neoliberalismus

Neoliberalismus ist, wie wir sehen, ein ambivalenter Begriff, der nur noch wirtschaftlich und im Wort noch etwas mit echtem Liberalismus zu tun hat. Wie Colin Crouch es zur Erklärung der Vorsilbe 'neo' ausdrückt: „*Wir wollen damit ausdrücken, dass wir einen substantiellen Wandel erlebt haben, aber nicht genau wissen, welcher neue Zustand eingetreten ist.*“⁴⁸

Zusammengefasst sind die wirtschaftspolitischen Forderungen des Neoliberalismus und seiner VertreterInnen: Privatisierungen staatlicher Betriebe und Liegenschaften und die Ausrichtung der verbliebenen staatlichen Dienste an Marktmechanismen⁴⁹. Ebenfalls werden Interventionen jeglicher Form als schadhaft für das wirtschaftliche Wachstum und die Steigerung des privaten Wohlstands der Gesellschaft gesehen. Der Schutz und die Sicherheit von Privateigentum müssen gewährleistet sein. Wie oben erwähnt, wurde diese Bewegung schon mit der Ernennung von Paul Volcker als oberster Notenbankchef vorweggenommen. Die Wurzel für diese Bewegung liegt in der Kandidatur für das Amt des US-amerikanischen Präsidenten von Barry Goldwater im Jahr 1964, der unter anderem mit dem Versprechen von Steuersenkungen und einer Verkleinerung des Staatsapparates Wahlkampf führte und damit auch von Ronald Reagan unterstützt wurde.⁵⁰

Mit der Wahl von Ronald Reagan als US-Präsidenten hielten diese

⁴⁸ Crouch, S. 21

⁴⁹ Crouch, S. 44

⁵⁰ Thompson, Graham: *American Culture in the 1980s*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, Reprint 2011, S. 7

wirtschaftspolitischen Reformideen endgültig Einzug in die höchsten und einflussreichsten Ämter der amerikanischen Politik. Die 'Reaganomics', von kritischen Parteikollegen auch als 'Voodoo Economics' belächelt, brachten zuallererst die versprochenen Steuerschnitte, staatliche Sparmaßnahmen, aber gleichzeitig einen Anstieg des Militärbudgets, was im Gesamten das Defizit erhöhte.⁵¹ In weiterer Folge wurden die Steuern für Mittel- und Kleinstverdiener wieder erhöht, für die Bestverdiener blieb der Steuersatz allerdings weit reduziert. Weitere Punkte der Reaganschen Wirtschaftspolitik waren die Deregulierungen im Bereich der Kommunikation, Transport und des Bankenwesens, ebenso wie die Aufhebung von Spekulationsbeschränkungen der Wall-Street.⁵²

Das Ziel dieser Reformen bestand darin die amerikanische Wirtschaft anzukurbeln, die Beschäftigung zu heben und die Kaufkraft zu stärken, sie bewirkten aber im Gegenteil eine Stärkung von Firmenkonglomeraten und Konzernen. In der Amtszeit von Reagan fand eine Vielzahl an Unternehmenszusammenschlüssen statt, die ebenfalls die Filmbranche stark betrafen. Nachdem auch das „Paramount Decree“ von 1948, das dafür sorgte, dass ein Filmstudio nicht über Produktion als auch Distribution verfügen kann, gelockert wurde, bedeutete dies das Aus für viele unabhängige Filmproduzenten als auch den Beginn des Kinosterbens. Die großen Studios verschmolzen mit Kinoketten und Fernsehstationen zu Medienkonzernen.⁵³ Crouch beschreibt dieses Phänomen treffend:

*„An die Stelle der liberalen Idee der Wahlfreiheit des Konsumenten, die paternalistische Sorge um seinen Wohlstand trat, derzufolge er vor allem von sinkenden Preisen profitiere, die von Großkonzernen eher als von kleinen und mittleren Unternehmen gewährleistet werden können“.*⁵⁴

⁵¹ Steger/Ravi, S. 26 f

⁵² Steger/Ravi, S. 30 f

⁵³ Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film History: an Introduction*, New York: McGraw Hill 2003 (Orig. 1994), S. 679 ff

⁵⁴ Crouch, S. 39

Gesellschaftspolitisch steht der Neoliberalismus konträr zu den Ideen Mill's, da der Sozialismus und die Linke diese Ideen von Gleichberechtigung und Selbstbestimmung in den 1960er Jahren für sich vereinnahmt hat und die Republikanische Führungsriege unter Reagan hier die Rolle der Opposition einnahm. Sucht man bei Reagans Politik, so findet man kaum liberale gesellschaftspolitische Vorstöße, welche die Lebensverhältnisse von Minderheiten verbessern hätten können. Reagan baute in seinen Kampagnen auf die Unterstützung der neu organisierten und wiedererstarkenden ultrakonservativen religiösen Rechten einerseits und betonte überschwänglichen Patriotismus andererseits. Der Begriff 'Freiheit' wurde in diesem Zusammenhang ebenfalls von Reagan und seiner Administration in eine vor allem wirtschaftspolitische Richtung gelenkt und stark pervertiert: indem jeder Mensch die wirtschaftliche Freiheit hat alles zu tun, beflügelte er somit übertriebenen Egoismus, welchen vor allem die sogenannten Yuppies repräsentierten.⁵⁵

Diese Gruppe von jungen Menschen zeichnete sich durch ein ausgeprägtes Selbstverständnis bezüglich ihrer eigenen Fähigkeiten und Führungsqualitäten aus und strebte nach den Prestige- als auch finanziell einträglichsten Posten, vor allem in der boomenden Finanzbranche. Sie ernteten die Früchte des Aufschwungs der Wall-Street und lebten einen urbanen Lebensstil, der sich vorwiegend an Konsum und der Präsentation davon orientierte. Schöne Wohnungen, Markenuhren, schnelle Autos und Mobiltelefone als auch Konsum in statu strächtigen Restaurants, Einkäufe von Designstücken in teuren Boutiquen sowie ein starker Hang zur körperlichen Ertüchtigung zeichneten diese soziale Gruppe aus.⁵⁶

Als das perfekte Spiegelbild der 1950er Jahre, der Zeit Reagans großer Bekanntheit als B-Movie-Star, war seine Inszenierung und die Auswahl amerikanischer Werte stark an diese Zeit angelegt: Religiös, homogen (in dieser Form heteronormativ) und patriotisch muss ein guter Amerikaner sein.⁵⁷ Die erklärten gesellschaftlichen

⁵⁵ Jordan, Chris: *Movies and the Reagan Presidency*, Westport: Praeger Publishers 2003, S. 2 ff

⁵⁶ Thompson, S. 12

⁵⁷ Vaughn, Stephen: *Ronald Reagan in Hollywood – Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994, S. 81 ff

Feindbild-Projektionsflächen waren somit all jene die nicht in die romantisierte Version von Reagans Amerika passten: Ethnische Minderheiten, Intellektuelle, Homosexuelle und FeministInnen.⁵⁸ Thompson erklärt die Wende zum gesellschaftspolitischen Konservatismus folgendermaßen:

*„This moral vision was a conservative one with its roots in myths about family values, individuality, national strength and the importance of technological progress. Reagan managed to conjoin these issues into an effective political and cultural rhetoric that answered back to a sense of malaise and decline which followed Vietnam, the political scandal of Watergate and waning economic prowess. In doing so, Reagan and conservative voices for whom he stood as leader and spokesperson rewrote a narrative about the passage of the US from the 1960s to the 1980s“.*⁵⁹

Die darin liegende Erklärung für diesen Backlash gegen den Liberalismus der 1960er gibt die Richtung für Reagan vor. Er konnte durch seine Themensetzung vor allem auch traditionelle Demokraten ansprechen, die ihn nicht wegen seiner wirtschaftspolitischen Agenda sondern aufgrund der implizierten Abkehr von liberalen Reformen in den vorangegangenen 20 Jahren, die sich in konservativer Rhetorik gegenüber Abtreibungen und Verbrechen und seines ausgeprägten und stark zur Schau gestellten Patriotismus zeigte, wählten.⁶⁰

Neoliberalismus ist somit in keinsten Weise als Fortführung des klassischen Liberalismus zu sehen. Unter Neoliberalismus wird in dieser Arbeit weiterführend die wirtschaftspolitische Tendenz zu weniger staatlicher Marktintervention, einem Abbau beziehungsweise einer Verringerung aller Staatsausgaben und gleichzeitig die

⁵⁸ Varga, Darrell: „The Bones of Reagan“ in *Cineaction*, Issue 75, 2008, S. 13

⁵⁹ Thompson, S. 8 f

⁶⁰ Thomposn, S. 10

Lockerung aller Regulierungen für die Finanzwirtschaft und für Firmenzusammenschlüsse und damit verbundene Monopolisierungen als auch die damit verbundene Ökonomisierung jedes Aspekts des menschlichen Lebens und der Gesellschaft weiterführend verstanden. Ebenfalls werden mit dem Begriff 'Neoliberalismus' gesellschaftspolitische Agenden fernab der Freiheit des Einzelnen verstanden: Eine Politik die stark auf die Betonung der amerikanischen Kernfamilie von Vater-Mutter-Kind lag und mit evangelikalen Positionen zu Themen wie Sucht, Abtreibung, Homosexualität, und Frauenrechte bewusst auf eine starke Gegnerschaft zur obsoleten Öffnung der Gesellschaft hinarbeiteten. Reagan und seine Administration bedienten damit Vorurteile, die in großem Stil abstiegsgefährdete Menschen ansprachen, die einen überwältigenden Teil seiner Wählerschaft ausmachten (1980 wählten 59 Prozent aus dieser Bevölkerungsschicht Reagan und zu seiner Wiederwahl 1984 betrug der Wähleranteil 67 %⁶¹).

Diese Mischung aus wirtschaftsliberalen und gesellschaftspolitisch erzkonservativen bis reaktionären Reformen und Tendenzen werden gemeinhin als Neoliberal bezeichnet und wird im weiteren Verlauf der Arbeit als 'Neoliberalismus' und als 'neoliberal' verwendet werden.

⁶¹ Thompson, S. 30

Die filmhistorischen 1980er Jahre

Hollywood in den 80er Jahren

Für Steve Vineberg sind die 80er Jahre, das Jahrzehnt in dem vor allem Marketingmacht einen essenziellen Teil des Produktionsverständnisses Hollywoods auszumachen begann:

„What happened to movies in the eighties [...] was not that good movies no longer got made, though there certainly seemed to be fewer of them. It was that, with shockingly few exceptions, they were ignored, dismissed, buried by a combination of studio publicists who felt they couldn't sell them, critics who didn't understand them or didn't feel secure praising anything that was so clearly failing by the wayside, and audiences that never heard of them (blame the publicists and the critics) or assumed they couldn't be any good if they weren't being hyped and systematically dragged into the national consciousness by massive ad campaigns.“⁶²

Filme, die nicht leicht vermarktbar waren, die keine leicht definier- und ansprechbare Zielgruppe hatten, Filme die nicht in wenigen Sätzen erklärbar waren und Filme die keine großen Stars als Zugpferde hatten, fielen somit zuerst in der Studiogunst durch, womit das Geld für Marketing fehlte, und daraufhin wie vorhin argumentiert in der Zusehergunst floppten.

Mit leicht erklärbaren Filmen ist das Prinzip des „High Concepts“ gemeint, welches mit den damaligen Blockbustern Hand in Hand ging. High-Concept Produktionen sind Filme, die möglichst viele Altersgruppen und soziologische Schichten mit einer

⁶² Vineberg, Steve: *No surprises, please*, New York: Schirmer Books 1993, S. 4

möglichst einfach erklärbaren Handlung und Story, am besten in ein bis drei Sätzen, ansprechen. Diese Filme wurden deshalb auch stark begünstigt, da sie ab Ende der 1970er beim Studio großen Anklang fanden. Das bekannteste Beispiel dafür ist „Jaws“ (Spielberg, USA 1975), der auch als Startpunkt für diese ökonomischen Überlegungen der Studios gilt.⁶³

Genauer betrachtet handelt es sich bei „High Concept“ um einen Begriff aus der Film- und Fernsehbranche, der Ende der 1970er seinen Eingang in den Mainstream fand. Vereinfacht gesagt verbinden High Concept-Filme eine künstlerische Fokussierung auf Style mit einer starken Verbindung zu großflächigem Marketing.⁶⁴ Wie Wyatt ausführlicher belegt, kann man „High Concept“ im Grunde als die Konsequenz der fundamentalsten wirtschaftlichen Entscheidungen Hollywoods bezeichnen: da alle Mainstream-Hollywood-Produktionen Produkte für einen internationalen Markt sind, müssen diese ökonomisch vertretbar sein und am Markt funktionieren. Dafür ist das Produktionsprinzip „High Concept“ der kleinste gemeinsame Nenner. Die großen Studios und Vertriebshäuser begannen, um finanzielle Risiken zu minimieren Filme wiederverwertbar zu gestalten als auch aus verwertbaren Situationen zusammen zu zimmern. High-Concept Filme beinhalten wiedererkennbare Handlungstropen, die sich innerhalb von Genregrenzen und der Zuseher-Erwartung befinden.⁶⁵ Die oben erwähnte Fokussierung auf Style, zeigt sich durch die Auswahl eines wiedererkennbaren Looks: die Bilder sollten im Zuge der Marketingkampagne eindeutig einem spezifischen Film zuzuordnen und im Falle eines Erfolges, auch wiederverwendbar sein. In seiner Untersuchung zählt Wyatt auch den Cast zu „Style“, als auch die Form der Narration.⁶⁶ Als High-Concept-Cast wurden SchauspielerInnen definiert, die durch andere Produktionen Star-Status erlangt haben und keiner Einführung mehr bedürfen, sich aber nur in dem Rahmen bewegen, für den sie bekannt sind: Clint Eastwood funktioniert nach dieser Logik in Actionfilmen besser

⁶³ Thompson/Bordwell, S. 679

⁶⁴ Wyatt, Justin: *High Concept – Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press 1994, S. 6 ff

⁶⁵ Wyatt, S. 15 ff

⁶⁶ Wyatt, S. 22 ff

als in Komödien, da er seinen Starstatus in Actionfilmen erworben hat.⁶⁷ Ebenfalls liegt der Produktionsfokus auf sogenannten „Pre-Sold-Properties“. Das bedeutet, dass Filme die auf Romanen, Theaterstücken oder anderen Filmen basieren, bessere Chancen beim Publikum hätten, da das Marketing auf einen schon bestehenden Bekanntheitsgrad aufbauen kann.⁶⁸ Kurz zusammengefasst handelt es sich bei „High Concept“-Filmen um bestenfalls Pre-Sold-Properties, die mit Stars besetzt einen wiedererkennbaren Style verwenden und einfach und einprägsam vermarktet werden können.

Mit Beginn der 1980er bewegte sich die Produktionspolitik von Hollywoodfilmen merklich in diese Richtung. Durch den Flop von 'Heavens Gate' (R: Michael Cimino, USA 1981) der das Produktionsunternehmen United Artists in den Konkurs trieb, waren die Studios als Produzenten und Geldgeber vermehrt auf ökonomische Sicherheit aus. Diese Sicherheit hatten sie durch die oben erwähnten High-Concept-Blockbuster, die sich leicht vermarkten ließen und gleichzeitig viel Geld in die Studiokassen spülten. Das Weitererzählen von Filmen wie Star Wars, Alien, Star Trek, Terminator, Batman, Ghostbusters etc. in Form von Prequels und Sequels, hatte den Hintergedanken möglichst viel Geld auf möglichst lange Zeit einzuspielen, indem man auf die schon vorhandene Fanbasis aufbauen konnte. Den Studios kam dabei auch eine technische Neuentwicklung zugute: das Aufkommen der Video Home Systeme (VHS). Der Verkauf von Videokassetten brachte den Studios bereits 1987 mehr als die Hälfte ihres Jahresergebnisses ein, wobei zu diesem Zeitpunkt nur knappe 60 Millionen Haushalte in den USA ein VCR Gerät besaßen.⁶⁹

Das große ökonomische Schlagwort im Hollywood der Achtziger lautete: Synergie. Die großen Studios kauften alles was zur Gewinnmaximierung beitragen konnte. Verlage, Musikhäuser, Fernsehstationen und Satellitenfirmen wechselten den Besitzer. Als Sony im Jahr 1989 Columbia Pictures übernahm, erfolgte dies mit dem

⁶⁷ Wyatt, S. 25 ff

⁶⁸ Wyatt, S. 20 ff

⁶⁹ Bordwell/Thompson, S. 680

Hintergedanken durch den Erwerb einer eigenen Filmproduktion sich, einerseits Kosten für die Entwicklung von Computerspielideen zu sparen und andererseits, Fans länger an die durch den Film (oder das Videospiel) bekannte Welt zu binden. Die bekannte Filmwelt wurde durch eine visuelle Videospieldwelt erweitert.⁷⁰ Diese Strategie scheint allerdings gegenwärtig besser zu funktionieren als in den letzten Jahrzehnten.

Im Laufe der Achtziger wurden alle Hollywood Studios zu Teilen von großen globalen Medienkonzernen. Fox wurde Teil der News Corporation von Rupert Murdoch, Columbia Pictures wurde zu Sony Pictures und einem Teil von Sony, Warner Brothers verschmolz mit Time Inc. zu Time Warner und Disney vergrößerte sich selbst, indem Fernsehsender aufgekauft und weitere Produktionshäuser an Tochterfirmen gebunden wurden.⁷¹

Vor allem Disney unter Michael Eisner, der 1984 zum CEO ernannt wurde, sah die Möglichkeiten durch übermäßiges Marketing. Man eröffnete Disney-Stores, baute die bestehenden Themenparks aus, plante zusätzlich noch weitere weltweit und gründete einen eigenen Fernsehkanal. Durch diese starke medienübergreifende Öffentlichkeitsarbeit und die starke mediale Präsenz der eigenproduzierten Filme konnte Disney seinen Marktanteil in den USA von 4 Prozent in 1980 auf 20 Prozent in 1988 steigern.⁷²

Eine wichtige Veränderung bei der Entwicklung von Filmprojekten war die Verlagerung hin zu Agenturen weg von den Studios und Produktionsfirmen. In Agenturen wie CAA oder WME wurden sogenannte Packages mit SchauspielerInnen, RegisseurInnen und Drehbüchern, zusammengestellt, welche an interessierte Produzenten vermittelt und verkauft wurden, die einen Finanzierungs- und/oder Vertriebsvertrag mit einem der Studios hatten. Die Agenturen konnten dadurch für sich

⁷⁰ Bordwell/Thompson, S. 682f

⁷¹ Bordwell/Thompson, S. 683

⁷² Dickenson, Ben: *Hollywoods New Radicalism*, London: Tauris 2006, S. 4

und ihre Stars größere Gagen aushandeln und die Studios konnten aus mehreren möglicherweise funktionierenden Paketen wählen.⁷³

Nutznieser dieser Bewegung waren vor allem SchauspielerInnen, die ab diesem Zeitpunkt ihren 'Marktwert' am Box-Office, in ihrer Bezahlung wiedergespiegelt sahen. Die Produktionsfirma Carolco begann für ihre Produktionen wie Rambo oder Terminator den mitwirkenden HauptdarstellerInnen Summen zu zahlen die über dem Hollywood-Durchschnitt lagen und schufen somit ein Verkaufsargument für die Marketingabteilungen der jeweiligen Studios, (der Kostenpunkt des Films wurde ab diesem Zeitpunkt stärker und intensiver beworben) als auch Verhandlungsargumente für die jeweiligen Agenturen. Die so erschaffenen Mega-Stars sollten in weiterer Folge auch für den Erfolg eines Filmes durch ihren Bekanntheitsgrad sorgen.⁷⁴

Im Lauf der 1980er-Jahre wurde den Studio-Executives der großen Studios klar, dass man durch zielgruppenorientiertes Marketing und ein diversifiziertes Filmangebot zusätzlich zu den großen Blockbustern einen höheren Umsatz lukrieren konnte. Jugendliche wurden als eine der tragenden und mobilsten Gruppen an Kinogehern identifiziert, nachdem zuerst 'Fast Times at Ridgemont High' (R: Amy Heckerling, USA 1982) und 'Sixteen Candles' (R: John Hughes, USA 1984) eine Welle an Coming-Of-Age-Filmen auslösten. Aber es waren nicht ausschließlich nur die produzierten Jugendfilme, die als Indikator der starken ökonomischen Macht der Jugendlichen galten und somit diese Gruppe für den Erfolg oder Misserfolg von Blockbustern verantwortlich machten. Der Film '48hrs' (R: Walter Hill, USA 1982) bspw. wie jeder weitere Film mit Eddie Murphy in der Hauptrolle, wurde vor allem wegen Murphys Image bei der Zielgruppe der Jugendlichen und jungen Erwachsenen ein großer Erfolg. Ebenfalls wurden Frauen als zahlungskräftige Gruppe von Kinogehern, nach der Hoch-Zeit des Melodramas in den 1950er Jahren, 'wiederentdeckt' und Filme wie 'Steel Magnolias' (R: Herbert Ross, USA 1989) oder 'Fried Green Tomatoes' (R: Jon Avnet, USA 1991), wurden für ein klar weibliches Publikum produziert,

⁷³ Bordwell/Thompson S. 685

⁷⁴ Bordwell/Thompson, S. 684 f

ironischerweise jedoch von Männern inszeniert.⁷⁵ Ebenfalls wurden in dieser Zeit Schwarze als Zielgruppe ausgemacht und jungen schwarzen Regisseuren wie Spike Lee oder John Singleton es ermöglicht Geschichten zu erzählen. Auch ein Independent-Publikum wurde ausgemacht, das vor allem durch Filme wie 'Sex, Lies and Videotape' (R: Steven Soderbergh, USA 1989) angesprochen wurde. Diese zielgerichtete Produktion an Nischenfilmen ermöglichte eine starke und breite Diversifizierung an Produktionen als auch eine ergiebige Nachfrage durch die jeweiligen Zielgruppen nach dem Lauf im Kino, und damit eine weitere Umsatzsteigerung, durch VHS Verkäufe.⁷⁶ Es lässt sich deutlich herauslesen, dass die Produktionsweise der Filmstudios in den 1980er-Jahren eher stärker von ökonomischen Aspekten geprägt war, die Weiche für derartige Produktionsentscheidungen aber hier gelegt wurden.

Eigenheiten der Blockbuster in den 80ern

Da in dieser Arbeit aber der Mainstream im Fokus der Betrachtung steht, kehren wir dorthin wieder zurück und versuchen die Eigenheiten und Erkennungsmerkmale von Achtziger-Mainstream-Filmen zu definieren und identifizieren. Wie der Filmkritiker Robin Wood bemerkt, haben die Blockbuster der 80er Jahre folgende gemeinsame Merkmale: Infantilität, Special Effects, Imagination/Originalität, Nuclear Anxiety, Angst vor Faschismus und die Rekultivierung der Vaterfigur.⁷⁷

Unter Infantilität versteht Wood vor allem den übermäßigen Drang Verantwortung zu vermeiden: Kinder sind nicht in der Lage tiefgreifende Entscheidungen zu treffen, zu handeln, tiefgehend zu denken und Dinge zu verändern, dafür gibt es erziehungsberechtigte Erwachsene als Entscheidungsträger. In der audiovisuellen Narration

⁷⁵ Sartelle, Joseph: „Hollywood-Blockbuster: Träume und Katastrophen“ in Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*, (Übersetzer: Hans-Michael Bock) Stuttgart: J.B. Metzler 2006 (Orig.: *The Oxford History of World Cinema*, London: Oxford University Press 1996), S. 473

⁷⁶ Sartelle, S. 473

⁷⁷ Wood, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York: Columbia University Press 2003, S. 147ff

bedeutet dies, dass Gedankengänge der Zuseher über ein 'Was wird passieren?' oder 'Wie werden die Charaktere da wieder herauskommen' nicht hinausgehen und nichts versucht wird um dieses Denkniveau zu heben.⁷⁸

Special Effects sind der große signifikante Unterschied der gegenwärtigen Hollywoodfilme zu den Serial-Filmen der Vor-TV-Zeit. Beim Einsatz von Spezialeffekten ab den 1980er Jahren ging es auch primär um einen gedoppelten Denkprozess der Zuseher. Diese wissen und wissen es auch gleichzeitig nicht, dass sie Spezialeffekte sehen. Wie Wood es beschreibt, handelt es sich dabei um die 'diegetischen Wunder des Narrativs' und die 'extradiegetische Magie Hollywoods (die beste Magie die man für Geld kaufen kann)'.⁷⁹ Damit meint Wood, dass das Zusammenspiel von spektakulären Effekten (die in weiterer Folge starke Verkaufsargumente darstellen und einfache Handlungen in Filmen der 1980er Jahre stärker evident war als in den Jahrzehnten davor. Die Fokussierung auf Spektakel ist dabei essenziell.

Der Argumentationspunkt Imagination/Originalität bezeichnet für ihn die Absenz der beiden Punkte. Am Beispiel Star Wars zeigt Wood die Missinterpretation des Wortes Imagination auf, da dieser Film innovativer als originell, in Bezug auf Special Effekte, Maske und Art-Design, sei. Die Originalität in Blockbustern verhält sich somit parallel zur Imagination dieser.⁸⁰

Nuclear Anxiety beinhaltet nicht nur die Angst vor der Atombombe, sondern geht argumentativ viel weiter, bis hin zum absoluten Ende, der vollständigen Zerstörung der Welt. Zum Ausdruck gebracht wird die Hilflosigkeit der Menschheit, die uns zum ersten Punkt, der Infantilität zurück bringt. Die Reduktion auf diese Kernangst kann als Auslöser des Zuseherwunsches, wieder Kind zu sein, gedeutet werden. Daraus ergibt sich ebenfalls die Möglichkeit wieder sicher zu sein, keine Verantwortung zu

⁷⁸ Wood, S. 147

⁷⁹ Wood, S. 147 f

⁸⁰ Wood, S. 148 f

tragen und nicht über etwas nachdenken zu müssen. Insgesamt handelt es sich aber nur um filmische Tropen im Sinne des politischen und ökonomischen Systems, da der Rezipient im Glauben gelassen werden soll, nichts an großen drohenden Bedrohungen verändern zu können.⁸¹

Mit der Angst vor Faschismus ist nicht die äußere, sondern innere Bedrohung der amerikanischen Demokratie angesprochen. Damit gemeint ist das Paradigma, dass ein demokratischer Kapitalismus nicht über klare Trennlinien zum Faschismus verfügt und ein faschistisches Grundpotenzial in sich trägt.⁸²

Den Schlusspunkt bildet die Rekultivierung der Vaterfigur. Nachdem die klassische Vaterfigur durch den Feminismus und soziale Bewegungen in den 1970er Jahren schwer beschädigt wurde, entwickelte sie sich in den 80er Jahren zu einer Neudeutung des Machismo. Ein neues wiederkehrendes Narrativ erzählte von befreiten Frauen, die sich als gleich gut wie Männer beweisen, aber nur indem sie Männern dienen, werden sie wirklich glücklich. Im Gegenzug werden Männer als diejenigen dargestellt, die als Aushilfe jede weibliche Rolle gleich gut, wenn nicht sogar besser ausfüllen können. Damit wird impliziert, dass der Vater die Person ist, welche die größere und wichtigere Verantwortung trägt, während Frauen von Natur unverantwortlich wären.⁸³ Ein Beispiel für diese Tendenz ist der Film „Kramer vs Kramer“ (R: Robert Benton, USA 1979) in dem sich Dustin Hoffman und Meryl Streep einen Scheidungskrieg um das Sorgerecht des gemeinsamen Sohnes liefern.

⁸¹ Wood, S. 149

⁸² Wood, S. 150

⁸³ Wood, S. 152 ff

Ideologische Tendenzen in den Filmen der 1980er Jahre

In den von Wood ausgearbeiteten Merkmalen erkennt man, dass die Filme der 1980er Jahre den politischen Schwenk zum Konservatismus und Neoliberalismus mitgetragen haben. Für Douglas Kellner beginnt dieser Trend schon in den späten 1970er Jahren als linke/liberale Stimmen in Hollywood zunehmend marginalisiert wurden. Der Erfolg von Filmen wie Rocky (R: John G. Avildsen, USA 1976), Dirty Harry (R: Don Siegel, USA 1971) oder French Connection (R: William Friedkin, USA 1971) machte deutlich, dass in Hollywood zunehmend konservative Stimmen Gehör fanden. Selbst Filme mit progressiver-liberaler Agenda spielten der Reagan'schen Rhetorik des kleinen Staates in die Hände, da sie Ressentiments gegen die Verwaltung nur bestärkten, wie Claudine (R: John Berry, USA 1974), All the President's Men (R: Alan J. Pakula, USA 1976) oder Winter Kills (R: William Richert, USA 1979).⁸⁴

Gleichlautend wie Wood argumentiert Joseph Sartelle mit seiner Beobachtung einer überwiegend konservativen Filmpolitik in den 80ern. *„Der Blockbuster und Reagans Präsidentschaft forderten beide das amerikanische Volk auf, in ihre triumphale Haltung einzustimmen.“*⁸⁵ Mit triumphaler Haltung ist der Versuch einer Wiederbelebung des amerikanischen Selbstvertrauens gemeint, durch den starken, weißen Helden, das durch die Bürgerrechtsbewegungen der 1960er und 1970er und den Vietnamkrieg einer Erschütterung in seinen Grundfesten erfahren hatte. Rambo, die Indiana Jones und Star Wars Filme, Die Hard und Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger oder Sylvester Stallone Filme sprechen diese Sehnsucht nur zu laut aus.

Das Trauma des verlorenen Krieges und die damit verbundene 'Rückkehr nach Vietnam' ist daher ein oftmals behandeltes Thema. In Star Wars – Return of the Jedi (USA 1983) unterstützen die positiv gezeichneten Protagonisten die stark

⁸⁴ Kellner, Douglas, „Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood in the Age of Reagan“, in *The Velvet Light Trap*, Vol. 27, S. 9

⁸⁵ Sartelle, S. 471

unterentwickelten Ewoks im Guerillakrieg gegen das Imperium. Der Vietnamkrieg wird hier wieder aufgerollt, nur kämpft man diesmal auf der Gewinnerseite, auf der Seite des Vietcongs. Rambo: First Blood Part II (1985) liefert ein diesbezüglich offensichtlicheres Bild. John Rambo kehrt nach Vietnam zurück, um gegen imperialistische sowjetische Truppen zu kämpfen und bedient sich hier ebenfalls der Guerillamethoden des Vietcong. Durch das Zurückkehren wird versucht die Vergangenheit zu revidieren und das angeschlagene amerikanische Selbstbewusstsein wieder zu reparieren.⁸⁶ Wie Sartelle in weiterer Folge erläutert:

„Indem sie weiße Männer als Opfer von Kräften inner- und außerhalb der amerikanischen Nation darstellen, geben diese Filme einer tiefsitzenden Frustration und Angst angesichts der Erosion von Privilegien und Macht dieser dominanten Gruppe Ausdruck. Gleichzeitig zeigen sie den Wunsch, die Dinge „wieder ins Lot zu bringen“ (beispielsweise nach Vietnam zurückzukehren und zu „gewinnen“). Sobald der weiße Mann als Opfer eingeführt ist, kann er Anspruch auf die moralischen Vorrechte erheben, die der Opferstatus beinhaltet. Die 'White-Male-Paranoia', die mit dem Leiden zugleich auch die Rache des Helden betont, erlaubt dem weißen Mann, die gleichen brutal aggressiven Verhaltensweisen an den Tag zu legen, die ihm weltweit seinen Ruf als primärem Unterdrücker eingebracht haben. Sein Schuldgefühl wird dadurch getilgt, dass sein Verhalten als berechtigte Vergeltungsmaßnahme ausgelegt wird.“⁸⁷

Mit White-Male-Paranoia bezeichnet er Filme in denen der weiße männliche Protagonist die schlimmsten körperlichen als auch geistigen Bestrafungen über sich ergehen lassen muss. Dadurch erlangt er einen Opferstatus, den er aufgrund seiner

⁸⁶ Sartelle, S. 477 f

⁸⁷ Sartelle, S. 478

gesellschaftlichen Stellung sonst nie erreichen würde, um am Ende des Films seine Privilegien als gerechtfertigt zu empfinden. Diese Filme vermitteln uns, dass sich vorwiegend der (amerikanische) Mann als Opfer fühlt und drücken somit Wut auf den empfundenen Verlust von Macht und Privilegien aus.⁸⁸

In den 1980er-Jahren klammert sich Amerika, angeführt durch Ronald Reagans Präsidentschaft, an Dinge die es an seine Bedeutung und politische Wichtigkeit auf diesem Planeten erinnert und dies nicht nur allen AmerikanerInnen sondern allen KinobesucherInnen vor Augen führt. *Back to the Future* (USA 1985) ist das offensichtlichste Beispiel für diese Rückbesinnung. Marty McFly reist versehentlich in einer Zeitmaschine zurück in die 50er Jahre und muss dort alles daran setzen, dass seine Eltern sich wie geplant begegnen. Seine Stadt ist für ihn nun eine ganz andere: Ohne Obdachlosigkeit, keine verschlossenen Läden und ebenfalls keine Zeichen von Verschmutzung. Jeder bewegt sich auf den dafür vorgesehenen Gehwegen und die Uhr am Rathaus funktioniert. Die Welt ist für Marty eine völlig andere. Für Sartelle wird hier durch die Zeitreise das Trauma der dazwischen liegenden Jahrzehnte ausgelöscht und eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Jahrzehnten hergestellt.⁸⁹

Doch auch in den 1980ern gab es ein subversives Kino, nur dass es unter den oben erwähnten Faktoren stark zu leiden hatte. Philip Kaufmans Romanverfilmung *'The Unbearable Lightness of Being'* (R: Philip Kaufman, USA 1988), *'Blue Velvet'* (R: David Lynch, USA 1986), *'Aliens'* (R: James Cameron, USA 1986) oder *'Salvador'* (R: Oliver Stone, USA 1986) sind inhaltlich eher der subversiven und nicht der damals vorherrschenden gängigen politischen Meinung zuzuordnen. Die gängige Meinung, wie Steve Vineberg anmerkt, wurde vor allem durch Feel-Good-Movies visualisiert, die nicht mehr als eine Spiegelung der Reagan'schen Präsidentschaft waren und als logische Erweiterung der Aufforderung „als Amerikaner immer aufrecht zu stehen und sich stolz über sein Land äußern“ galten.⁹⁰ Subversive Filme spielten somit eine

⁸⁸ Sartelle, S. 476

⁸⁹ Sartelle, S. 471

⁹⁰ Vineberg, S. 9

marginale Rolle im Hollywood-Mainstream der 1980er-Jahre.

Ben Dickenson drückt die Bewegung Hollywoods in den 80ern treffend aus:

„The 1980s was, therefore, a decade dominated by right-wing pictures but a decade in which these could be released side-by-side with a handful of cinematic critiques of American society“⁹¹.

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass in den 1980-igern Jahren in der Filmbranche kein Stein auf dem anderen blieb. Die Produktionsmethoden wurden neu gedacht, wie die Fokussierung der Projektentwicklung auf die Agenturen zeigte. Markenpflege wurde gelebt, wie es der Disney-Konzern vorgemacht hat. Es wurde langsam damit begonnen für unterschiedliche soziale Gruppen Filme zu produzieren, um mit einem diversifizierten Produktionskatalog möglichst viel Geld an den Kinokassen zu lukrieren.

Politik im Film

Gegenwärtig wird uns wieder vor Augen geführt, dass Film und Politik enger verschmolzen sind als man auf den ersten Blick annehmen möchte. Russland behält sich das Recht vor ausländischen Filmen den Kinostart zu untersagen⁹², wenn der Film nicht den von der Führung vorgegebenen Werten entspricht, und auch China verstärkt seine Zensurbemühungen gegenüber allem was 'unchinesische' Werte transportiert⁹³.

⁹¹ Dickenson, S. 25

⁹² Kozlow, Vladimir: „Russia gives Ministry Power to move Hollywood Releases“, *The Hollywood Reporter*, 21.01.2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/russia-power-move-hollywood-releases-765620>, Zugriff: 23.04.2016

⁹³ Brzeski, Patrick: „China advances Film Industry Law, Cracks down on ‚Western Values““, *The Hollywood Reporter*, 30.08.2016, <http://www.hollywoodreporter.com/news/china-advances-film-industry-law-924201>, Zugriff: 31.08.2016

Diese Bewegung kommt nicht von ungefähr. Film und Politik haben seit Anbeginn des Mediums eine gemeinsame Geschichte und wie jedes Medium ist auch Film in der Lage politische Botschaften zu transportieren. Der Regisseur D.W. Griffith erkannte die Möglichkeiten Botschaften filmisch zu transportieren bereits sehr früh, wie er in 'Corner in Wheat' (R: D.W. Griffith, USA 1909) zeigt, in dem ein Lebensmittelspekulant Getreide hortet um den Preis dafür hochzutreiben und gleichzeitig durch seine Gier eine Lebensmittelkrise auslöst. Mit seinem Film 'Birth of a Nation' (USA 1915), welcher den Ku-Klux-Clan filmisch rehabilitierte und die amerikanische Geschichte rassistisch interpretierte, setzte er ein erstes großes Beispiel für politisch motivierte filmische Propaganda. Griffith nutzte in diesem Film alle ihm zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten um das Publikum in die Kinos zu bekommen. Der Film selbst wurde ein Erfolg an den Kinokassen, führte aber auch zu scharfen Protesten vieler Menschen im Norden der USA als auch politischer und apolitischer Organisationen, u.a. auch der NAACP.⁹⁴

Die Verflechtung von Film und Politik, die, weil es als Massenmedium eine Reichweite erfüllt, die andere Medien nicht haben, wurde in den 1930er-Jahren bekanntlich perfektioniert. In Nazi-Deutschland gab ein Propagandaminister Filme in Auftrag, die einzig und allein das Ziel hatten die deutsche Gesellschaft über das Medium Film als das überlegene Volk auf diesem Planeten zu präsentieren und Menschen anderer Religion, Herkunft und Denkrichtungen zu diskreditieren.

Neben Nazi-Deutschland verwendeten auch Großbritannien und die USA das Medium Film zur Mobilisierung gegen die Nazis. Während die Amerikaner mit ihren 'Why we fight' Filmen ihre Bevölkerung auf die gemeinsame Verteidigung der freien Welt einsworen, wurden die Briten in den vom Ministry of Information (kurz MOI) in Auftrag gegebenen Dokumentationen auch unterschwellig über die sozialen Versäumnisse ihrer Regierung aufgeklärt, was bei der ersten Wahl nach Ende des zweiten Weltkrieges zu einem überraschendem Wahlsieg von Labour führte, die

⁹⁴ Gotto, Lisa: *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, S. 33 ff

ebenfalls jene Missstände anprangerten.⁹⁵

Mit Ende des zweiten Weltkrieges wurden Propagandaministerien in der westlichen Welt obsolet, offensichtlich politische Machwerke aber weiterhin produziert. In den USA wurde mit dem Hays-Code und dem Senatsausschuss für Un-Amerikanische Umtriebe von Senator McCarthy versucht über die in Filmen transportierten Inhalte Kontrolle zu gewinnen. Diese Versuche haben sich allerdings als chancenlos herausgestellt, da kreative FilmermacherInnen immer einen Weg gefunden haben um jeglicher Form an Zensur zu umgehen und um ihre Botschaften unauffällig und subtil verpackt dem Publikum zu präsentieren.⁹⁶

Für Alan Nadel ist die Bewegung hin zum Neoliberalismus und Neokonservatismus der 1980er Jahre eine Entwicklung, die sich lange vorher abgezeichnet hat:

„Reaganism gained a significant portion of its credibility because it manifested the cinematic notion of reality with which the American public had been indoctrinated since the beginning of the baby boom“⁹⁷.

James Monaco vertritt die Meinung, dass seit den 1980er Jahren Politik und Film, gleich wie Politik und das wirkliche Leben, auseinandergedriftet wären.⁹⁸ Er meint dies vor allem im Bezug auf fehlende Aufdeckerfilme, deren politische Motivation offen ersichtlich ist. Damit spiegelt Monaco allerdings die Gedanken von Adorno, nach dessen Auffassung Kunst nur politisch sein kann, wenn sie oppositionell sei, da

⁹⁵ Nimmo, Dan: „Political Propaganda in the Movies - A Typology“ in *Movies and Politics - The Dynamic Relationship*, Hg. James Combs, New York: Garland Publishing 1993, S. 277 ff

⁹⁶ Bordwell/Thompson, S. 216 ff

⁹⁷ Nadel, Alan: *Flatlining in the Field of Dreams*, New Brunswick: Rutgers University Press 1997, S. xi

⁹⁸ Monaco, S. 283

sie nur in dieser Form mit der vorherrschenden Meinung konterkarieren.⁹⁹ Für James Monaco ist jeder Film auf zumindest einer von drei Ebenen politisch. Diese Ebenen wären ontologisch (Film drängt dazu die Traditionswerte der Kultur zu liquidieren), mimetisch (die Realität wird widergespiegelt oder wiedererschaffen) und inhärent (die stark kommunikative Form des Mediums gibt der Beziehung zwischen Film und Zuseher eine politische Dimension).¹⁰⁰

Eine diesbezüglich völlig konträre Position vertreten Bordwell und Thompson, die sagen:

*„The way we dress and cut our hair, the way we talk and act,
the things we believe or doubt – all these aspects of our lives
are shaped by films“¹⁰¹.*

Damit drücken die beiden – gleich wie Ewa Mazierska, Douglas Kellner und James Combs – aus, dass Film von Grund auf politisch ist und Botschaften transportiert, welche die Bevölkerung aufnehmen und nachleben, ob intendiert oder nicht.¹⁰²

Wie weiter oben schon erläutert waren die Filme der 1980er Jahre durchsetzt mit politischen Botschaften, die oft konservativen Argumentationsmustern folgten. Die Präsidentschaft Reagans war überdies hinaus eine, die sich stark auf das Fernsehen und auf öffentliche Bilder des Präsidenten stützte. „Präsident“ war dabei nur eine weitere Rolle für den Schauspieler Reagan, der es verstand die entsprechenden Positionen und Werte medial geschickt zu vertreten.¹⁰³ Die Erfahrung als Schauspieler in Verbindung mit der parallel dazu einsetzenden technischen Entwicklung im Vertrieb von Nachrichten über Fernsehgeräte haben seiner Administration dadurch sehr viele Vorteile verschafft. Die veränderte Rezeption von täglichen Neuigkeiten, durch die

⁹⁹ Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer 2013, 21. Aufl. (Orig. Amsterdam: Querido-Verlag 1947), S. 163 ff

¹⁰⁰ Monaco, S. 263 ff

¹⁰¹ Bordwell/Thompson, S. 1

¹⁰² Mazierska, Ewa: „Introduction: Marking Political Cinema“, in *Framework*, Vol 55/1, S. 35

¹⁰³ Nadel, S. 22

Entstehung neuer ganztägiger Nachrichtensender wie CNN und FOX News, hatte zur Folge, dass viele Amerikaner die keine Zeitungen lasen, die Nachrichten nur noch über den Fernseher bekamen¹⁰⁴. White-House-Staffers verstanden es, die Bilder für die Zwecke der Präsidentschaft Reagans einzusetzen, weshalb man ausschließlich gegen negative Bilder, nicht jedoch gegen negative Beiträge, intervenierte und jeden negativen Beitrag, solange dieser Bilder eines freundlichen Reagans und optional die amerikanischen Nationalfarben zeigte, als Werbung für Reagan sah.¹⁰⁵ In der Filmindustrie wurde diese Art der Beeinflussung und Intervention durch das weiße Haus jedoch nicht nachweislich angewendet.

Offensichtlich gibt es eine starke Verbindung der herrschenden Personen zu audiovisuellen Massenmedien und den Botschaften die durch diese vertrieben werden, vorwiegend um die Bevölkerung auf die jeweiligen Ziele der Herrschenden einzuschwören. Diese Idee ist durchaus keine neue, sondern seit der Geburtsstunde des Mediums gebräuchlich. Die Frage, die sich nunmehr stellt ist inwieweit aber auch das Kino der 1980er-Jahre die Präsidentschaft Reagans gespiegelt hat.

¹⁰⁴ Nadel, S. 13 ff

¹⁰⁵ Nadel, S. 13 ff

Neoliberalismus im Film der 1980er – Analyse

Methodik

Die ausgewählten und analysierten Filme umspannen die Dauer der Präsidentschaft Ronald Reagans, von 1981 bis 1988, und sind dem Genre der Komödie zuzuordnen. Ich habe absichtlich dieses Genre gewählt, da die Komödie als Genre lange Zeit von Filmwissenschaftler als auch Filmkritikern nicht ernst genommen wurde. Da Komödien aber die Lebensrealitäten nicht nur abbilden sondern diese aufgrund der Genredefinition überspitzen und übertreiben können, bietet sich dieses Genre am denkbar besten an.

Das zeitliche Auswahlmodell orientiert sich an jenem von Alan Nadel, der die durchschnittliche Zeitspanne von der Entwicklung eines Filmprojekts bis hin zur Uraufführung auf der Leinwand mit 18 Monaten beziffert.¹⁰⁶ Somit wurden Filme ausgewählt, die nach 1982 im Kino liefen, da zu diesem Zeitraum Ronald Reagan ein Jahr im Amt war, und in dieser Zeit erste Reformen umsetzen konnte. Die drei zu untersuchenden Filme sind „Trading Places“ (R: John Landis, USA 1983), „Ferris Buellers Day Off“ (R: John Hughes, USA 1986) und „The Secret of my Success“ (R: Herbert Ross, USA 1987). Diese drei Filme stecken den Zeitraum der gesamten Präsidentschaft Reagans ab: während 'Trading Places' zeitlich nah an den ersten Maßnahmen und Auswirkungen der Reaganschen Wirtschaftspolitik liegt, befindet sich The Secret of my Success mitten in der besten Zeit für Yuppies. Für die Analyse wurden die englischsprachigen DVD-Kopien der Kinofassungen herangezogen.

Für die kritische Herangehensweise an ideologische Botschaften von audiovisuellen Werken stellt Douglas Kellner ein System vor.

¹⁰⁶ Nadel, S. 11

„Doing ideology critique involves criticizing sexist and racist ideology as well as bourgeois-capitalist class ideology. Moreover, doing ideology critique involves analyzing images, symbols, myths, and narrative as well as propositions and systems of belief. [...] Ideology contains discourses and figures, concepts and images, theoretical positions and symbolic narrative forms. Such an expansion of the concept of ideology obviously opens the way to the exploration of how images, figures, and symbolic forms constitute part of the ideological representations of sex, race and class in film and popular culture.“¹⁰⁷

Diese Form der Ideologie-Kritik wird in diesem Kapitel an den bereits genannten Filmen angewandt. Die weiter oben festgelegten Begriffsinhalte des Neoliberalismus werden anhand konkreter Handlungsblöcke einer kritischen Reflexion unterzogen, um somit der Frage nachzugehen, inwieweit neoliberale Grundsätze und Werte in amerikanischen Filmen der 1980er Jahre vertreten wurden.

¹⁰⁷ Kellner, Douglas: „Film, Politics and Ideology - Toward a Multiperspectival Film Theory“ in *Movies and Politics - The Dynamic Relationship*, Hg. James Combs, New York: Garland Publishing 1993, S. 57

Trading Places – Die frühen 1980er, Reagan Begins

Als erster Film wird 'Trading Places' aus 1983 untersucht. Dieser Film von John Landis spielte bei einem Produktionsbudget von 15 Millionen Dollar über 90 Millionen Dollar in den USA ein, was ihn zum vierterfolgreichsten Film des Jahres 1983 machte.¹⁰⁸ Ronald Reagan war zum Premierendatum (8. Juni 1983)¹⁰⁹ zweieinhalb Jahre im Amt, und konnte in dieser Zeit die amerikanische Gesellschaft mit seinen Reformideen vertraut machen. Die amerikanische Wirtschaft erlebte zu diesem Zeitpunkt, nach der Stagflation der 1970er, eine kleinere Rezession, die Reagan als Möglichkeit für einen wirtschaftspolitischen Neuanfang verstand.

Für die Hauptrollen wurden Dan Aykroyd und Eddie Murphy verpflichtet. Beide wurden durch NBCs Live-Sketch-Comedy Show 'Saturday Night Live' bekannt, wobei ersterer in der Anfangsformation zu finden war und zweiterer die Show vor der Absetzung nach dem erzwungenen Abgang von Produzent und Erfinder der Show, Lorne Michaels, rettete. Das Sprungbrett Saturday Night Live (kurz: SNL) verhalf Aykroyd zu ersten Filmrollen, wie in Steven Spielbergs geflopten '1941' und machte ihn aber durch seinen nächsten Film 'Blues Brothers' (R: John Landis, USA 1980), der Verfilmung einer SNL-Sketch-Reihe, zu einem Kino-Komödienstar. Murphy nutzte SNL ebenfalls als Sprungbrett. Da man sein Talent 1981 in einer Phase in der die Quoten der Sendung einbrachen rechtzeitig erkannte und ihn zu einem der Fixpunkte von SNL machte, bekam er 1982 die Möglichkeit sich in Filmrollen, als erstes in der Komödie '48hrs' (R: Walter Hill, USA 1982), zu beweisen, 'Trading Places' war seine darauffolgende, zweite, Hauptrolle mit der er sich als Komödienstar am Box-Office der USA etablierte. Bis heute gilt Saturday Night Live als Kaderschmiede komödiantischer Talente, die nach den dortigen Auftritten große internationale Kino-

¹⁰⁸ Redaktion: „Trading Places“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tradingplaces.htm>, Zugriff: 11.06.2016

¹⁰⁹ Redaktion: „Trading Places“ - Release Info“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0086465/releaseinfo>, Zugriff: 11.06.2016

und Fernseherfolge feiern. Zu den bekanntesten Abgängern der Live Show zählen Bill Murray, Will Ferrell, Adam Sandler, Tina Fey und Mike Meyers.¹¹⁰

Jeffrey Katzenberg, Ende der 1990er einer der Gründer von Dreamworks SKG und zu dieser Zeit ein Executive bei Paramount Studios, engagierte Regisseur John Landis. Dieser hatte zuvor große Erfolge bei Publikum als auch Kritikern mit den Komödien „Animal House“ (USA 1978) und „Blues Brothers“ (USA 1980) gefeiert und sollte in seiner weiteren Karriere auch noch für Michael Jackson die Musikvideos zu „Thriller“ und „Black and White“ inszenieren¹¹¹. Die Autoren Tim Harris und Herschel Weingrod schrieben das Drehbuch zuerst für Gene Wilder und Richard Pryor. Dieser Cast kam aber aufgrund eines Unfalls von Pryor nicht zustande, woraufhin die Executives von Paramount Eddie Murphy besetzten. Jamie Lee Curtis und Dan Aykroyd wurden gegen starke Widerstände des Studios von Regisseur John Landis durchgesetzt. Das Studio fürchtete, dass die beiden nicht in der Lage wären die Massen zu begeistern: Jamie Lee Curtis war zu diesem Zeitpunkt für Horrorfilme bekannt – man traute ihr Komödien damit nicht zu – und Dan Aykroyds vorangegangene Filme flopten, womit das Studio die Annahme vertrat ohne seinen kürzlich vorher verstorbenen „Blues Brothers“ Nebenpart John Belushi funktioniere er nicht.¹¹² Das Einspielergebnis dieses Films zeigte den zuständigen Verantwortlichen wie falsch sie mit ihrer Annahme lagen.

¹¹⁰ Shales, Tom/James Andrew Miller: *Live From New York: The Complete, Uncensored History of Saturday Night Live as Told by Its Stars, Writers, and Guests*, New York: Little, Brown and Company 2014, Kindle Edition (Orig. New York: Back Bay Books 2003)

¹¹¹ Redaktion: „John Landis“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0000484>, Zugriff: 11.06.2016

¹¹² Wile, Rob: „It’s the 30-Year Anniversary of the greatest Wall Street Movie ever made: Here’s the Story behind it“, *Business Insider*, 27.06.2013, <http://www.businessinsider.com/an-oral-history-of-trading-places-2013-6?IR=T>, Zugriff: 10.06.2016

Der Film

Beginnend mit der Ouvertüre von Mozarts Oper 'Le Nozze de Figaro' zu Stimmungsbildern von Philadelphia in dem das Leben aller Schichten skizziert wird, setzt der Film seinen Ton. Es wird kein schön gezeichnetes Philadelphia gezeigt, sondern eines in dem überschwänglicher Reichtum auf Armut und Arbeitslosigkeit trifft. Louis Winthorpe III (Dan Aykroyd) ist ein überdurchschnittlich gut gestellter Manager der Firma Duke & Duke. Sein Butler erledigt alle Tätigkeiten für ihn, von der morgendlichen Rasur bis hin zum Frühstück. Winthorpe macht sich außerhalb der Arbeit seine Hände nicht schmutzig: Er wartet lieber neben seiner Limousine, dass sein Butler ihm die Türe öffnet, als dass er selbst diese Tätigkeit verrichtet. Als aufstrebender Manager in seiner Firma genießt er es von jedem Mitarbeiter beim Betreten des Bürogebäudes persönlich begrüßt zu werden. Wenn er auftritt, will er gesehen werden und seine Mitarbeiter nehmen es zum Anlass sich auch ihm zu präsentieren. Man erkennt dass Winthorpe sich der Macht, die er aufgrund seiner Position besitzt, durchaus bewusst ist. Die körperlichste Arbeit besteht für ihn darin seinen Computer einzuschalten, um daraufhin Kurse auf dem Rohstoff- und Lebensmittelmarkt zu überprüfen. Interessanterweise ähnelt das Interieur seines Büros stark dem seiner Wohnumstände.

Seine beiden Vorgesetzten, die Firmenbosse Randolph Duke (Ralph Bellamy) und Mortimer Duke (Don Ameche), leben in einer großen Villa mit einer noch größeren Dienerschaft als Winthorpe. Ihre wahre Macht über andere offenbart sich dadurch, dass sie sich keine Mühe machen ihre Untergebenen ebenfalls zu grüßen oder zu beachten. Ihre Nähe zum Neoliberalismus wird spätestens dann klar, wenn die beiden Brüder in ihrer Limousine das Gespräch mit einem 'When do we sell?' starten, um gleich darauf zwei Punkte der Reagan'schen Politik zu unterstreichen: Wissenschaftskritik und Gier: Mortimer hat kein Interesse an wissenschaftlichen Thesen, ihn interessiert nur wieviel er durch den An- und Verkauf von Schweinebäuchen an der Rohstoffbörse machen kann, während Randolph der Meinung ist, dass die Wissenschaftler mit ihrer Methodik nicht die richtigen

Ergebnisse veröffentlicht hätten, was das Spannungsfeld von Erbllichkeit und Umgebung menschlichen Verhaltens betrifft. Diese Diskussion zieht sich fort bis in ihren Club, den 'Heritage Club', ein Club reicher weißer Männer, ein Abbild der amerikanischen Elite, in dem die gesamte Angestelltenschaft aus Schwarzen besteht. Das Motto des Clubs lautet ironisch-zynisch: 'With Liberty and Justice for all – members only'. Damit wird offensichtlich mit der Einstellung Amerikas unter Reagan gespielt: Gerechtigkeit für alle, aber nur für alle einer spezifischen vordefinierten Klasse. Ein latenter Rassismus wird in den Dukes ebenfalls sichtbar, wenn sie einem der Angestellten einen 'Weihnachtsbonus' von 5 Dollar Trinkgeld geben, selbst aber zigarrenrauchend die Weihnachtsboni für ihre Mitarbeiter ausstellen.

Mit der Etablierung von Billy Ray Valentine (Eddie Murphy) verlagert sich Story auf die Straße. Dieser hält sich als Tagedieb und Betrüger über Wasser und gibt sich vor dem Heritage Club als blinder, verkrüppelter Vietnam-Veteran aus, um von den dort ein- und ausgehenden Menschen Geld zu erbetteln. Nach einer Polizeikontrolle und einem nervösen hin- und herschauen, ob die Polizei nun hinter ihm her sei, prallt er zufällig mit Louis Winthorpe III zusammen. Dieser nimmt aber durch eine schnelle Vorverurteilung an, dass er gerade Opfer eines Überfalls geworden sei, ruft um Hilfe und winkt die Polizei herbei. Valentine versucht das Missverständnis aufzuklären, doch jeder, inklusive dem schwarzen Türsteher, eilt dem weißen reichen Anzugträger zur Hilfe.

Mit dieser tendenziell archetypischen Einführung der Charaktere wird der Ton des Films definiert. Die Duke-Brüder sind klar durch ihre Wohnsituation als auch ihren Habitus als übertrieben reiche Großkapitalisten zu erkennen. Ihr Lebensumfeld ähnelt der britischen Aristokratie: Ein großes Landhaus mit vielen Untergebenen, die für das eigene Wohlergehen zuständig sind. Die Charakterisierung von Louis Winthorpe lässt ebenfalls darauf schließen, dass er aus einer Familie stammt in der Geld selten fehlte, während Billy Ray Valentine als das komplette Gegenteil dieser Schicht gezeichnet wird. Es wird also sehr früh auf die Problematik der Geldverteilung hingewiesen und gezeigt, dass Menschen aus wohlhabenden Familien eher wohlhabend bleiben und

alles tun um zu vermeiden dass Personen aus anderen Schichten in ihre Sphären eindringen. Die Dukes schaffen Abhängigkeiten unter all ihren Mitarbeitern, wie sie in der Sequenz mit den Weihnachtsboni zeigen. Durch die äußerst niedrigen Boni unterbinden sie jeden Versuch der Mitarbeiter sich gegen diese Form von Willkür aufzulehnen, da jede arbeitende Person in diesem Unternehmen ökonomisch von den Dukes abhängig ist und bleibt.

Der Fluchtversuch in das Clubgebäude entpuppt sich als ausweglos, da Billy Ray Valentine von sechs Polizisten verfolgt wird, die ihm nach der missglückten Flucht die Waffenläufe ins Gesicht halten, die Version von Winthorpe aufnehmen und diesem mehr Glauben schenken als Valentine. Die Duke Geschwister sehen in der Person von Valentine aber die Möglichkeit die wissenschaftliche These nach der Entwicklung menschlichen Verhaltens nach ihren eigenen Regeln zu prüfen. Sie schließen eine Wette ab, konkret dass Winthorpe, nachdem sie ihn feuern und ihm Haus und Lebensgrundlage entziehen, zu denselben Mitteln wie Valentine greifen würde, den sie den Platz Winthorpes einnehmen lassen.

Die Voreingenommenheit der Dukes gegenüber Valentine wird in weiterer Folge bei der Übergabe des Hauses klar ersichtlich: der sichtlich verwirrte Billy Ray Valentine wird von den Dukes als gedanklich langsam interpretiert, indem sie alle Punkte doppelt wiederholen und langsam, wie mit einem Kleinkind, aber nicht einem Gleichberechtigtem sprechen. Doch nach kurzer Zeit verwandelt sich auch schon der vorherige Lebenskünstler Billie Ray in einen Materialisten, dem es wichtiger ist sein eigenes Eigentum vor seinen alten Freunden, Bekannten und somit vor seinem alten Leben zu schützen, als sich auf die Vergangenheit zu beziehen. Er übernimmt seine neue Rolle mit großer Genauigkeit.

Für Louis Winthorpe hingegen, geht es beständig bergab. Nachdem man bei einer Sitzung des Heritage-Clubs seinen Ausschluss inszeniert, indem man ihm Geld unterjubelt, das er von anderen Mitgliedern gestohlen hätte (wobei sich die Ironie hier nicht verbergen lässt, dass alle Männer in diesem Raum ihr Geld durch – mehr oder

weniger – bestehlen anderer Menschen machen und gemacht haben). Während die Dukes ihren Einfluss spielen lassen und ihm auf der Polizeistation auch noch Drogen untergejubelt werden, versucht Winthorpe dasselbe: er versucht seinen Einfluss auf die Polizei spielen zu lassen, womit klar ersichtlich wird, dass auch er nicht vor Korruption zurückschreckt. Allerdings verliert er gegen die ihm höher entgegengesetzte Korruption der Dukes.

In der nächsten Sequenz verliert Winthorpe auch noch seine oberflächliche Verlobte, die scheinbar eine Affäre mit einem seiner Freunde hat, durch einen inszenierten Kuss der Prostituierten Ophelia (Jamie Lee Curtis) und wird in weiterer Folge von seinem nunmehr ehemaligen Butler nicht mehr in sein Haus gelassen. Innerhalb eines Tages verliert Louis Winthorpe III somit alles: Haus, Job, Beziehungen, sozialen Status. Die Dukes haben mit ihrer Wette zwei Leben völlig verändert.

Diese Wette visualisiert die Arbeit von Spekulanten und macht deren Arbeitsprozesse greifbar. Die Dukes und ihre Angestellten handeln mit Wetten auf die Preise von Rohstoffen. Diese Wetten tragen allerdings nicht die offensichtliche Bezeichnung „Wette“ sondern werden vielmehr als „Futures“ und „Optionen“ bezeichnet, obwohl es sich hierbei um das selbe Prinzip handelt. Die Dukes wetten allerdings auch auf das Schicksal anderer Menschen und versuchen, gleich wie Börsenkurse, auch deren Leben zu manipulieren um zu dem von ihnen gewünschten Ergebnis zu kommen. Im Kern handelt es sich hierbei auch um den Prozess einer Spekulation, nur dass es bei dieser Wette um das Verhalten und die Verhaltensentwicklung und im eigentlichen um die Leben und Lebensumstände von Valentine und Winthorpe geht, in welche hier offensiv eingegriffen wird. „Trading Places“ macht Spekulationen in dieser Hinsicht sichtbar und zeigt inwieweit amoralisches und gieriges Verhalten von Spekulanten, hier die Dukes, andere Personen betreffen kann. Die von solchen Spekulationen betroffenen Unsichtbaren, also Konsumenten und Rohstoffherzeuger, werden in diesem Film von Winthorpe und Valentine visualisiert. Sie sind diejenigen, die von den Wetten der Dukes direkt betroffen sind und sich relativ schwer dagegen erwehren können, da sie nicht über die finanziellen Mittel der Dukes verfügen.

Für den ersten Arbeitstag bekommt Billy Ray Valentine von seinem Butler Coleman einen enttarnenden Tipp: *“be yourself, that’s the only thing they cant take away from you”*. Hier spricht ein gebrochener Charakter, der Menschen sieht, die sich aufgrund ihres Status alles Kaufen und Hinbiegen können, wie es ihnen beliebt, er selbst aber fristet ein relativ eingeschränktes Dasein, in dem er in keiner Weise eigenständige Entscheidungen treffen darf, da er scheinbar auf seinen Job und das damit verbundene Geld angewiesen ist.

Billy Ray fühlt sich beim Betreten der Büros sichtlich als Fremdkörper; tatsächlich ist er der einzige Schwarze in einer durch und durch weißen Gesellschaft. Seine neuen KollegInnen nehmen ihn aber kaum als Fremdkörper wahr, da er wie sie für die Dukes einen Zweck verfolgt: Geld und Profite zu erwirtschaften. Für die Dukes hingegen ist er aber ein Fremdkörper, wie sich an der Erklärung des Geschäftszwecks ihrer Firma zeigt: sie nehmen Optionen und Futures auf die Preise von Rohstoffen auf und verhalten sich in dieser Hinsicht wie Buchmacher auf einem Pferderennplatz. Der einfache mag gewinnen aber verlieren, die Dukes hingegen können, wie Buchmacher, nicht verlieren. Wieder erklären sie Valentine die Zusammenhänge in einer kindgerechten Sprache, dieser reagiert darauf mit dem Bruch der vierten Wand und blickt uns, das Publikum, direkt an. Dieser Effekt wird hier verwendet um dem Publikum zu zeigen, dass Börsenspekulationen nichts anderes als Wetten sind, nur dass der Einsatz ein finanziell weitaus höherer ist, der aber wiederum die Dukes und ihr Unternehmen nicht zu interessieren hat.

Die Ausstattung im Büro der Dukes spricht Bände: statt Bildern ihrer Frauen oder Familien, die während der gesamten Spielzeit nicht erwähnt werden – man kann davon ausgehen dass die beiden die einzige Familie sind die sie haben – stehen auf den Tischen Bilder von Präsident Reagan und Präsident Nixon. Randolph und Mortimer Duke werden von Anfang an als republikanische Stammwähler, durch die Bilder von Präsidenten der republikanischen Partei, vorgeführt und vertreten in ihrem Statements als auch in der Konversation mit anderen Menschen erzkonservative Vorstellungen.



Abb. 1 Die Dukes erklären in ihrem Büro Valentine ihre Arbeit
Quelle: „Trading Places“ (R: John Landis, USA 1983)

© Paramount

Man erkennt in ihren Argumentationsmustern auch stark ausgeprägte Vorurteile gegenüber Menschen anderer Hautfarbe. Diese Nebencharaktere stehen für die oberste Schicht der amerikanischen Bevölkerung, das oberste Prozent, das klischeehaft lieber unter sich bleibt und sich lieber mit Personen des eigenen Vermögensgrades umgibt.

Die Hauptcharaktere kann man durchaus als Außenseiter, wenn nicht sogar als gezielte Feindbilder der Reagan-Administration bezeichnen: Billy Ray Valentine ist schwarz, obdachlos und kleinkriminell. Ophelia verdient sich als Prostituierte. Der Butler Coleman wirkt die erste Hälfte des Filmes resigniert und scheint sich mit seiner persönlichen Situation abgefunden zu haben. Louis Winthorpe verspürt mit fortlaufenden Handlung immer stärker die Folgen einer Rhetorik am eigenen Leib, die er noch zu Beginn selbst vertreten hat. Dieselbe Rhetorik schlägt im weiteren Verlauf des Films Billy Ray Valentine ein, indem er beispielsweise Obdachlosen unterstellt eine Wahl zu haben, obwohl er selbst erst aufgrund der Wette in die Position gekommen ist, über andere Menschen zu entscheiden.

Für Louis bringt die Bekanntschaft mit Ophelia zumindest ein Dach über dem Kopf und eine kurzfristige finanzielle Erholung, da sie ihn – interessanterweise nach Begutachtung seiner Hände, die kein Zeichen harter, körperlicher Arbeit aufweisen – als präsumtives Investitionsobjekt sieht, wenn sich tatsächlich Teile seiner Geschichte als wahr herausstellen sollten. Louis ist sichtlich überrascht darüber, dass sich

Prostituierte selbst als Geschäftsleute sehen können. Sie allerdings lebt nach den von der Reagan-Administration gepredigten kapitalistischen Wirtschaftsgrundsätzen, obwohl sie offensichtlich zu den Personen gehört, die von dieser Bourgeoisie als Zeichen von Degeneration abgetan werden.

Für Billy Ray Valentine ist die Transformation perfekt, als er am Weihnachtsabend Winthorpe in seinem Büro, dessen früherem Büro erwischt, als dieser gerade versucht Drogen dort zu verstecken und in weiterer Folge Valentine mit dem Umbringen bedroht. Dieser Moment wird von den Dukes beobachtet, die ihre Wette somit als abgeschlossen betrachten. Valentine betont, dass diese Art von Person, in die sich Winthorpe nunmehr verwandelt habe, eigentlich ins Gefängnis gehöre, was ihn auf dieselbe Stufe mit neoliberalen Vordenkern stellt. Er hat seine Vergangenheit nun zur Gänze hinter sich gelassen und geht völlig in seiner neuen Rolle auf.

Für die Dukes ist die Sache allerdings nach wie vor dieselbe, was sich in einem Gespräch offenbart, dass Valentine zufällig aufschnappt. Valentine ist für sie ein psychopathischer, kleinkrimineller Nichtsnutz, dessen Status und Erfolg ausschließlich auf ihre Gunstbeweise zurückzuführen ist, während Winthorpe der anständige, hart arbeitende Mensch bleibt, der eben (wiederum) durch ihre Fügung alles verloren hat. Für sie steht es außer Frage, dass sie nach der Wette, und der eingelösten Wettschuld von einem Dollar, die Verhältnisse wieder herstellen und Valentine feuern werden, da sie ja keinesfalls ihr Familiengeschäft von einem Schwarzen geleitet wissen wollen. Gleichzeitig erhält Valentine Kenntnis über die noch größeren Korruptionsversuche der Dukes, die den Orangen-Handelsmarkt manipulieren wollen, indem sie an Insiderinformationen über die Ertragslage kommen und diese für ihre Spekulationszwecke verwenden.

Valentine erkennt sofort die sich bietende Chance. Er muss sich mit Winthorpe



Abb. 2: Die Dukes überwachen das Geschehen im World Trade Center

©

Paramount

Quelle: „Trading Places“ (R: John Landis, USA 1983)

zusammenschließen um somit die beiden „ehrenwerten Herren“ mit ihren eigenen (korrupten) Waffen zu schlagen. Winthorpe ist inzwischen auf dem absoluten Tiefpunkt angelangt. Nachdem sein Plan Valentine zu überführen, gescheitert ist, will er sich – völlig betrunken – auf offener Straße erschießen. Aber nicht einmal das gelingt, die Pistole hat eine Ladehemmung und lässt sich nicht abfeuern. Völlig verzweifelt stürmt er in Ophelia's Wohnung, um dort in der Badewanne den nächsten Selbstmordversuch zu unternehmen. Valentine und Ophelia können ihn im letzten Moment retten. Am nächsten Tag kommt es zur Aussprache und die beiden sinnieren auf Rache. Die Dukes müssen entscheidend, und vor allem mit ihren eigenen Waffen, geschlagen werden.

Zuerst setzt das neue Team alles daran den Orangenernte-Report selbst in die Hände zu bekommen, um danach den Dukes einen falschen Report vorzulegen. Dieser Plan geht durch eine Deus-Ex-Machina-Fügung auf, indem ein Zirkus mit dem Zug fährt, in dem sich der Bote des Reports befindet. Sie schaffen es den Report auszutauschen und den Dukes in einer abgeänderten Form zu übergeben. Diese wiederum wähnen sich in Sicherheit mit den vertraulichen Informationen.

Im ehemaligen World Trade Center, dem Handelsplatz für diese Waren kommt es schlussendlich zum Showdown. Die Dukes geben ihrem Unterhändler die notwendigen Informationen mit, der sofort erkennt dass die Dukes mit Insiderinformationen gehandelt haben. Ebenfalls beobachten wir Rituale der Broker auf den Toiletten: sie richten sich ihre Haare, nehmen noch Schlucke an starkem Alkohol oder Pillen. Sie machen sich für das von Winthorpe angeteaste 'kill or get killed out there' bereit. Ein Satz der in Anbetracht der Geschichte des Gebäudes aus heutiger Sicht einigermaßen schwer im Magen sitzt.

Das Zusammenspiel der Beiden funktioniert und sie schaffen es tatsächlich die Dukes durch falsche Informationen finanziell zu ruinieren, während sie auf der anderen Seite selbst damit ein Vermögen verdienen. Als die Dukes dies bemerken, ist es natürlich schon zu spät. Sie erfahren dass Valentine und Winthorpe ebenfalls eine Wette über einen Dollar abgeschlossen haben, was sie ihre Entscheidungen überdenken lässt. Billy Ray und Louis verfügen somit gegen Ende des Films über den Reichtum, den sie zu Beginn nicht hatten.

'Trading Places' bezieht sich satirisch auf die Reformen Reagans und seine Anstrengungen die Wirtschaft zu deregulieren. Den Dukes geht es in erster Linie darum ihren eigenen Reichtum beständig zu vermehren, wobei sie dies öfter betonen 'It's not about the money'. Dass die Beiden nicht vor Korruption und Insiderinformation nur für den persönlichen Erfolg zurückschrecken, ist ein Sinnbild der 1980er Jahre. Auch Filme wie „Wall Street“ (R: Oliver Stone, USA 1986) bedienten sich bei dieser Handlungstrope. Sie sehen sich und ihre Einstellung durch die überaus populäre Präsidentschaft Reagans bestätigt.

Die eigentlichen Außenseiter werden in diesem Film aber sehr stark und konterkariert

gezeichnet. Drogendealer und Prostituierte die in der Rhetorik des neoliberalen Amerikas der 1980er als kriminelle Subjekte galten, verhalten sich hier systemkonform und handeln im eigentlichen nach den wirtschaftspolitischen Ideen der Reagan-Administration. Die Reagansche Politik der Schuldzuweisungen und Ausgrenzung wird hier offensichtlich persifliert, indem die wahren Kriminellen, diejenigen die nicht vor Korruption, Betrug und der Zerstörung von Menschenleben zurück scheuen, nicht dort gezeigt werden, wo sie von den Herrschenden verurteilt werden. Die wahren Kriminellen werden hier unter den Herrschenden ausgemacht.

Ein weiteres Thema, das dieser Film visualisiert, ist der protestantische Zugang zu Arbeit und das damit verbundene Verhältnis zu und Verständnis von Kriminalität. Die Dukes vertreten nach außen hin den protestantischen Zugang zu Arbeit: der Lebenssinn und -zweck ist die Arbeit. Wenn es in einem Leben nicht darum geht, ist es für ihre Logik offensichtlich dass die handelnden Personen in die Kriminalität abdriften. Jeder Mensch der nicht arbeiten kann und will, ist durch diese Logik per se kriminell.

Mitte der 1980er, it's morning again in America – Ferris Buellers Day Off

Im Jahr 1986 erschien der Film 'Ferris Buellers Day Off' von John Hughes. Dieser hatte sich zuvor mit Teenagerkomödien wie 'Sixteen Candles' (USA 1984) und 'The Breakfast Club' (USA 1985) einen Namen als genauer Beobachter der amerikanischen Jugend gemacht und damit auch am Box-Office reüssiert. John Hughes' Filme geben einen Einblick in die Denkmuster amerikanischer Jugendlicher im amerikanischen mittleren Westens dieser Zeit, da er mit seiner Familie dort lebte und seine Augen und Ohren für die Lebenswelten und die Probleme der dortigen Amerikanischen Bevölkerung, vor allem die der Jugendlichen, offen war. Ein Großteil von Hughes' Filmen sind in dem fiktiven Vorort von Chicago, Shermer – Illinois, inmitten des mittleren Westens angesiedelt, wie auch 'Ferris Buellers Day Off'. Bevor Hughes Filme inszenierte und schrieb, arbeitete er zunächst als Werbetexter in Chicago und Autor für das Magazin „National Lampoon“ in New York. Diese Tätigkeiten übte er mehr oder minder parallel aus, was dazu führte, dass er an manchen Tagen am morgen einen Kaffeebecher auf seinen Schreibtisch in Chicago stellte und daraufhin nach New York flog.¹¹³

Seinen Einstieg in die Filmbranche verdankte er eben jenem Magazin, für das er die Kurzgeschichte 'Vacation 58' verfasste. Nach dem Erfolg des Films 'Animal House' (R: John Landis, USA 1978) sah Hollywood eine Möglichkeit der Monetarisierung durch In-Built-Audiences, in weiteren Filmen die durch ihren Title der 'National Lampoon' Familie zuzuordnen waren. Warner Bros hatte 1979 großes Interesse daran Hughes Kurzgeschichte zu verfilmen und wollte ihm auch einen erfahrenen Drehbuchautor zur Seite stellen, wogegen sich dieser aber wehrte und sich am Ende auch durchsetzen konnte. Damit war John Hughes in Hollywood und in der Filmbranche angekommen.¹¹⁴

¹¹³ Gora, Susannah: *You couldn't ignore me if you tried*, New York: Three Rivers Press 2010, S. 18 f

¹¹⁴ Gora, S. 20 f

Das Drehbuch zu 'Ferris Buellers Day Off' schrieb er nach der Erzählung von Howard Deutch mit dem er an dem Film 'Some kind of wonderful' (R: Howard Deutch, USA 1986) arbeitete, in Grundzügen, in einer Nacht. Universal Studioboss Ned Tanen, der sich zu dieser Zeit als Entdecker Hughes' rühmte und dessen erste Filme produzierte, gab Hughes für diesen Film nach dem Erhalt einer frühen Drehbuchversion das 'green-light' zum Produktionsstart.¹¹⁵

Bei der Besetzung der Rollen wurde eine sehr interessante Entscheidung getätigt, indem für die Rolle des Wirtschaftslehrers, welcher mit Pokerface und monotoner Stimme seinen Unterricht hält, mit Ben Stein, seines Zeichens Redenschreiber der ehemaligen US-Präsidenten Nixon und Ford, besetzt wurde. Stein wurde durch seinen Kurzauftritt prominenter und bekam bald daraufhin die Möglichkeit eine Gameshow auf Comedy Central, mit dem Titel: „Win Ben Stein’s Money“ (USA 1997 - 2002, Comedy Central) zu moderieren. Nach eigenen Aussagen standen er und Hughes sich politisch sehr nahe, da auch John Hughes ein Anhänger Nixons Politik war.¹¹⁶ Die Filme Hughes kann man durchaus in dieser Tradition sehen, da sie eher auch ein puritanisches Credo vertreten. Während in Jugenderfolgskomödien der 1980er wie „Porkys“ (R: Bob Clark, USA 1981), „Revenge of the Nerds“ (R: Jeff Kanew, USA 1984) oder auch „Fast Times at Ridgemont High“ (R: Amy Heckerling, USA 1982) ein großer Teil des Plots sich um hormongesteuerte Teenager dreht, erinnern die John Hughes' Charaktere an Doris-Day Filme. Selbst sein sexuell freizügigster Film „Weird Science“ (R: John Hughes, USA 1985) fühlt sich gegen das oben genannte „Porkys“ an wie ein audiovisueller Klostergang.

Der Titelgebende Charakter in 'Ferris Buellers day Off', Ferris, wurde mit keinem gänzlich unbekannten Schauspieler besetzt. Matthew Broderick hatte 1985 bereits einen Tony-Award gewonnen und galt wegen Filmen wie „War Games“ (R: John Badham, USA 1983) und „Ladyhawke“ (R: Richard Donner, USA 1985) als einer der aufstrebendsten Schauspieler dieser Zeit. In den weiteren Rollen fanden sich Mia Sara,

¹¹⁵ Gora, S. 175ff

¹¹⁶ Stein, Ben: „Love is strange – in honor of Ferris Bueller's Day off 30 years ago“, *The American Spectator*, 16.03.2015 <http://spectator.org/articles/62058/love-strange>, Zugriff: 08.05.2016

die in „Legend“ (R: Ridley Scott, USA 1985) bereits ihr Leinwanddebüt gab, und Alan Ruck, der zuvor mit Broderick in New York gemeinsam Theater spielte.¹¹⁷

Beim Publikum kam dieses Projekt gut an. „Ferris Buellers Day Off“ war der zehnterfolgreichste Film des Jahres 1986 und spielte mehr als 70 Millionen Dollar in Amerika ein. Damit ist der Film noch vor der Inflationsbereinigung der 7. erfolgreichste Film, der das amerikanische High-School-Leben thematisiert.¹¹⁸ Dass der Film sich nach wie vor ungetrübter Beliebtheit erfreut, zeigt die Verwendung von Filmstills als Memes in Social Media. So werden Zitate des Films abgeändert und auf anderweitige Situationen angepasst angewandt.

Der Film

Ferris Bueller (Matthew Broderick) ist ein Kind der oberen amerikanischen Mittelschicht: seine Familie lebt in einem wohlhabenden Viertel des Chicagoer Vorortes Shermer (wobei man schwer sagen kann ob dieser fiktive Vorort Armenviertel besitzt). Das Haus der Buellers ist wie man in der ersten Einstellung sieht überdurchschnittlich groß. Die Buellers besitzen drei Autos, der Vater trägt teure Anzüge, die Mutter zeitgemäß modische Kostüme. Ferris' Zimmer wirkt sauber und ist gleichzeitig vollgeräumt. An der Wand befinden sich Poster von Bryan Ferry, zu 'The Killing Joke'. Er besitzt eine übergroße Stereoanlage, einen eigenen Fernseher, eine Gitarre, einen eigenen Computer (was man definitiv als Zeichen einer sehr gehobenen Mittelschicht werten kann, da Mitte der 1980er die private Nutzung von PCs noch in Kinderschuhen steckte).

¹¹⁷ Gora, S. 174 f

¹¹⁸ Redaktion: „Ferris Bueller's Day Off“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=ferrisbuellersdayoff.htm>, Zugriff: 10.05.2016

In der ersten Sequenz zeigen Ferris' Eltern, dass sie für Ferris leicht manipulierbare Individuen sind. Ferris weiß wie die Regeln funktionieren und hat damit ein Gespür dafür, wie man diese Regeln bricht. Für seine Eltern gäbe es nichts abwegigeres die Regeln zu brechen um selbst weiter voranzukommen. Im Haushalt Bueller sind die Eltern eindeutige Vertreter der Baby-Boomer-Generation, während Ferris ohne Zweifel als jugendlicher, adoleszenter Yuppie gelten kann. Während die Baby-Boomer bedacht für sich und ihre Familie nach den Regeln des Systems etwas aufgebaut haben, nutzt Ferris als Jung-Yuppie dieses System durch seine Kenntnisse darüber aus.



Abb. 3 Ferris in seinem Zimmer

© Paramount

Quelle: „Ferris Bueller's Day Off“ (R: John Hughes, USA 1986)

Seine persönliche Philosophie bringt er uns in seinem Monolog, dem bekannten und oft crossmedial zitierten Monolog unter der Dusche, näher:

„I do have a test today, that wasn't bullshit. It's on European Socialism, I mean really, what's the point. I'm not European, I don't plan on being European so who gives a crap if they're socialists. They could be fascist anarchists. Still doesn't change the fact that I don't have a car.“

Für Ferris ist der Besitz eines Autos wichtiger als Schulbildung. In Verbindung mit seinen persönlichen Gegenständen gibt Ferris das Bild eines offenen und vielseitig Interessierten Menschen ab, der andererseits aber all diese Vehikel nur dafür nutzt um sich selbst zu präsentieren. Er beherrscht die Marke Ferris Bueller perfekt, wie uns die Anteilnahme seiner gesamten High School an der vorgetäuschten Krankheit zeigt. Einzig Ferris' Schwester, Jeanie Bueller (Jennifer Grey) zeigt sich ob der dreisten Manipulation ihrer Eltern durch ihren Bruder nicht beeindruckt. Sie beneidet Ferris offensichtlich um seine Fähigkeit die Regeln nach seinen Vorstellungen zu verbiegen und damit durch zu kommen.

Ferris' bester Freund Cameron Fry (Alan Ruck) ist ein Kind derselben Gesellschaftsschicht. Seine Familie wohnt in einem Designerhaus, eher abgelegen inmitten eines Waldes. Camerons Zimmer ist eher steril eingerichtet, er braucht keine Krankheit vortäuschen, er hat einen starken grippalen Infekt und die Medikamente die er zur Bekämpfung nimmt häufen sich in seinem Zimmer. Man sieht durch diese Charakterisierungen dass Cameron das Gegenstück zu Ferris ist. Er bringt den bedachten Part in diese Beziehung und stellt das Gewissen von Ferris dar.

Die gesamte Familie Camerons scheint allerdings sehr kontrolliert zu sein, worauf man durch das Autokennzeichen 'NRVOUS' des Ferraris von Camerons' Vater schließen kann. Der Schuldirektor Ed Rooney (Jeffrey Jones) wird relativ zweidimensional gezeichnet. Seine einzige Aufgabe besteht darin, die Ordnung an der von ihm verwalteten und geleiteten Schule zu wahren und die Jugendlichen zu verantwortungsbewussten Erwachsenen zu formen. Deshalb sieht er in Ferris Bueller's Aktivitäten eine Gegnerschaft zu seiner Aufgabe und will somit an ihm ein Exempel statuieren. Der dramaturgische Konflikt des Films wird hier etabliert.

Mit Ferris' Freundin, Sloane Peterson (Mia Sara), fahren Ferris und Cameron nach Chicago um dort einen Tag zu verbringen. Der Ferrari wird zwischenzeitlich in einer Garage geparkt und Ferris offenbart sich in dieser Situation als vorurteilsbehaftet, indem er einen der dort arbeitenden Mechaniker sofort die Frage stellt ob dieser

Englisch spreche. Cameron hingegen, in voller Angst vor Kontrollverlust über das Auto, da er die Folgen einer möglichen Beschädigung des Autos nicht antizipieren kann und mag, will aus seiner Sicht niemandem das Auto anvertrauen. Dass das Auto in derselben Sequenz auch wirklich von dieser Person entwendet wird und sich ein Schwarzer (der einzige Schwarze im Filmkanon von John Hughes, wohlgemerkt) an dieser Aktion mitbeteiligt, bestätigt in gewisser Weise die Vorurteile von Vorstädtern und Bewohnern ruraler Gegenden über die gefährlichen Großstädte.

Eine der ersten Stationen des Stadtbesuchs ist die Chicagoer Börse, deren Treiben die drei aus einer Gästelounge heraus verfolgen. In dieser versucht Ferris seine Freundin Sloane zu überzeugen, dass eine Hochzeit zwischen ihnen keine schlechte Idee wäre. Auffallend ist hier die Wahl der Location: auf Börsenplätzen werden Tauschhandel praktiziert, an deren Ende Abschlüsse und vor allem Gewinne dastehen sollen. Ferris versucht hier ein Geschäft (Beziehung) mit einem Vertragspartner (Sloane) abzuschließen. Cameron versucht die Beiden davor zu bewahren, indem er Argumente gegen die Ehe selbst findet.

Im nächster Stopp der Reise wird ein Nobelrestaurant besucht. Hier tendiert Ferris auf den ersten Blick eher zur Anarchie und zur Untergrabung des herrschenden Systems, in Opposition zur Meinung der Restaurantverwaltung, dass es Distinktionsmerkmale benötigt um in einem Restaurant der Oberschicht zu speisen. Dieser Anforderung, der sich alle anderen Gäste unterwerfen, widerspricht Ferris, wobei Sloane als auch Cameron an ihn appellieren diesen Versuch sein zu lassen. Im ersten Moment erscheint Ferris' Intention egalitär: auch sie haben ein Recht dieses Restaurant zu nutzen, egal welche Kleidung sie auch tragen. Allerdings schwingt leicht erkennbar Elitismus in den Aussagen von Ferris mit, wenn er die Aufzählung: „A, You can never go too far, B, If I'm gonna get busted it is not gonna be by a guy like that“ von sich gibt. Damit impliziert er, dass er grundsätzlich besser, in welcher Form auch immer, sei als der Angestellte des Restaurants. Der Satz: „It's understanding, that makes it possible for people like us to tolerate a person like yourself“, den er dem Kellner ins Gesicht schleudert, nachdem dieser die Gruppe zu ihrem Tisch geführt hat, lässt keine

Zweifel mehr offen. Ferris wähnt sich in geistiger Überlegenheit gegenüber Anderen und erachtet deshalb sein Gedankengut als wertvoller und richtiger als das seiner Mitmenschen.

Währenddessen ist der Schuldirektor Ed Rooney weiterhin darauf versessen Ferris Bueller des unerlaubten Fernbleibens vom Unterricht zu erwischen. Dabei lässt er nichts unversucht und geht sogar soweit die Regeln des Erlaubten zu überschreiten und ähnelt damit Ferris, der ja auch alles dafür tut, seine Ziele zu erreichen. Dafür wird er aber postwendend und in einer comic-haften Form 'bestraft', indem er zuerst einen Schuh im Dreck verliert und sein Anzug nach kurzer Zeit Verschleisspuren aufweist. Ferris stellt sich somit im direkten Vergleich bei Regelverstößen geschickter an, da er auftretende Probleme postwendend löst und auch aus scheinbar aussichtslose Situationen, wie die Feststellung im selben Restaurant gegessen zu haben wie sein Vater, der nichts davon wissen darf dass sein Sohn sich in der Stadt herumtreibt anstatt krank zuhause zu liegen, unbeschadet herauskommt. Ein weiterer Versuch das Haus der Buellers unerlaubterweise zu betreten, erfolgt über eine Hundeklappe, die aber, wie sollte es anders sein, von einem Wachhund benützt wird, der Rooney daraufhin quer durch den Garten verfolgt.

Ein umfassender Einblick in Ferris' Gedankenwelt wird während der Taxifahrten in Chicago gewährt, insbesondere als sie mit dem wieder abgeholten Ferrari auf der Aussichtsplattform einer Klippe stehen. Noch während der Taxifahrt vom Museum zur Garage beschuldigt Cameron Ferris ein Egoist zu sein und alles nur für sich zu tun. Dieser stellt allerdings klar, dass er alle Aktionen so auswählt, dass jeder einen Nutzen daraus ziehen könnte. Aus dem Besuch des Museums z.B. können alle einen kulturellen Mehrwert verbuchen. Der Besuch der Börse ist dadurch aber nicht zu erklären, da es nicht ersichtlich ist, wer hiervon profitieren soll. Das Argument Camerons enttarnt Ferris Intentionen vollends. Die Auswahl der besuchten Orte und die Festlegung der Route erfolgt nach Ferris' Belieben und genauso verhält es sich mit seinen spontanen Einlagen, wie das Erklimmen eines Paradewagens und das damit im Zusammenhang stehende Singen. Ferris ist der bestimmende und aktive Part der

Gruppe, der durch die von ihm getroffene Aktivitätsauswahl das Gesamtverhalten determiniert. Die dabei vorherrschende Intention tritt ganz offensichtlich zu Tage: Nur Ferris weiß, was für die Menschen um ihn herum gut und das Beste ist. Den Beweis dafür erbringt er mit seinem Monolog auf der Aussichtsplattform, indem er Cameron erklärt, warum es wichtig sei, dass dieser lernt für sich selbst einzustehen, da er sonst die erste Frau mit der er schläft heiraten würde, doch diese ihn (deswegen) dann nicht respektieren könnte. In diesem Moment qualifiziert sich Ferris mehr zum Prediger der neoliberalen (Reagan-schen) Werte, denn als jugendlicher Anarchist.

Schuldirektor Rooneys Subplot erfährt bis zum Ende noch einige Wendungen. Nachdem der Hund der Buellers (mit dem die Familie den ganzen Film interessanterweise nicht agiert und der wie ein dramaturgischer Fremdkörper wirkt) ihn durch den Garten gejagt hat, sieht er eine weitere Möglichkeit um ins Haus der Buellers zu kommen. Er heftet sich an die Fersen von Ferris' Schwester Jeanie, die sich ebenfalls zum Ziel gesetzt hat ihren Bruder als Schwindler zu überführen und ihren Eltern diesbezüglich zu informieren. Die Geräusche die Rooney macht als er das Haus betritt hält Jeanie für die Gehgeräusche ihres Bruders, sie eilt hinunter in den ersten Stock und will ihn dort überführen. In einer kurzen Sekunde der Konfrontation erkennt Jeanie ihren Schuldirektor nicht und hält ihn demnach für einen Einbrecher, den sie kurzerhand ohnmächtig tritt. In Panik ruft sie die Polizei. Sie schildert den Einbruch, und eine potenzielle Vergewaltigungsabsicht. Nach ihrer Beschreibung des Eindringlings (weiß, 30-40 Jahre) glaubt ihr die Polizei allerdings nicht und bringt in weiterer Folge sie auf die Polizeistation wegen eines Spaßanrufs. Jeanie hält sich hier an die Regeln des Gesetzes und wird dennoch dafür bestraft. Wieder erwacht verlässt Rooney das Haus um festzustellen, dass sein Auto abgeschleppt wird, da er in dieser kurzen Zeit eine Menge Strafzettel wegen Falschparkens kassiert hat. Rooney verliert durch seine übertriebene Verbissenheit Ferris Bueller beim schwänzen zu erwischen, seine Autorität (der Tritt durch Jeanie) und sein Eigentum (Auto). Rooney ist in gewisser Weise das alte Amerika, dass sich dem neuen Amerika mit neuen dynamischen Regeln nicht anpassen will und somit Gefahr läuft sich selbst irrelevant zu machen.

Dramaturgisch ist dieser Film innovativ, indem der – nach der herkömmlichen Hollywood-Logik¹¹⁹ – eigentliche Nebendarsteller (Ferris Bueller), der Hauptcharakter ist und der Charakter, welcher die eigentliche Katharsis und Heldenreise durchläuft, Cameron, hier tatsächlich Nebendarsteller ist. Seinen Schlüsselmoment hat Cameron als er einen Selbstmordversuch vortäuscht um von Ferris gerettet zu werden. Er testet so bewusst ihre Freundschaft aus indem er Ferris unter Druck setzt ihn zu retten und wird zugleich das erste mal aktiv. Seine neu gewonnene Selbstsicherheit kommt sogleich bei ihm zuhause zur Geltung, als er erkennt dass er den Kilometerstand des Ferraris nicht zurückdrehen kann und es somit keine Möglichkeit zur Verheimlichung des kleinen Ausfluges damit gibt. Selbst als Ferris nach der unbeabsichtigten Zerstörung des Autos anbietet dafür einzustehen, lehnt Cameron ab. Er erkennt zwar sofort dass er in einer unausweichlichen Situation steckt, das zeigt uns die Aufnahme seines Aufstehens nachdem das Auto rückwärts durch die Glaswand schießt, in der er im sogenannten 'Losers Point'¹²⁰ steht, lässt aber nicht davon ab selbst dafür einzustehen.



Abb. 4: Die Clique sieht auf das kaputte Auto von Camerons Vater
Quelle: „Ferris Bueller’s Day Off“ (R: John Hughes, USA 1986)

© Paramount

¹¹⁹ Keane, Christopher: *Schritt für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch*, Berlin: Autorenhaus-Verlag 2004 (Orig. *How to write a selling Screenplay*, New York: Broadway Books 1998), S. 59 ff

¹²⁰ Mikunda, Christian: *Kino Spüren - Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV-Universitätsverlag 2002, S. 51 ff

Eine ähnliche Katharsis durchlebt Ferris' Schwester Jeanie. Von Anfang an durchschaut sie das durchtriebene Spiel ihres Bruders und steht diesem völlig ablehnend gegenüber. Ihr persönliches Schlüsselmoment entfaltet sich in der Polizeistation, im Gespräch mit einem wegen eines Drogendeliktes sich dort befindlichen Jugendlichen, der ihr eine tendenziell, andere Sichtweise offenbart: Dass möglicherweise sie das Problem sei und nicht Ferris. Jeanies Kernproblem besteht darin, dass es Ferris' immer gelingt sich durch zu schummeln und er aus jeder noch so brenzlichen Situation immer ungeschoren davonkommt. Sie selbst würde dieselben (abenteuerlichen) Aktionen auch gerne setzen, traut sich jedoch nicht, da sie annimmt, sofort dabei erwischt zu werden. Ihr totaler Meinungsumschwung manifestiert sich in einer völlig unerwarteten Szene (unerwartet deshalb, da es bis dorthin keine Anzeichen dafür gibt, dass sie ihre Meinung gegenüber ihrem Bruder ändert), in der sie ihren Bruder vor dem Schuldirektor in Schutz nimmt.

'Ferris Bueller's day off' vermittelt nicht offensichtlich aber subtil die Werte des Neoliberalismus. Ferris' Charakter mag auf den ersten Blick anarchistisch erscheinen, aber durch die Handlungen die er setzt, in seinen Dialogen und vor allem durch einige in die Kamera gerichtete Monologe offenbart sich seine Gedankenwelt. Im Restaurant, auf der Klippe, im Pool: Ferris vertritt elitäre Werte und hält sich und seine ausgewählten Freunde für großartig und superior. Ferris ist ein Regelbrecher innerhalb des Systems und hat mit Anarchie wenig am Hut. Er verbiegt die Regeln die er für unsinnig erachtet, da er mit einer Selbstverständlichkeit weiß, dass für ihn am Ende alles gut ausgehen wird. In dieser Hinsicht verhält er sich nicht viel anders als Wall-Street-Broker in den letzten 20 Jahren (dort wo Ferris Bueller wahrscheinlich gelandet wäre, wenn man seinen Charakter weiterspinnst: der Ort an dem er Regeln verbiegen kann um gleichzeitig das bestmögliche Ergebnis für sich selbst zu erzielen war in diesen Jahrzehnten die Wallstreet). Ferris selbst gibt die Botschaft: du bist für dich selbst, dein eigenes Glück und dein Weiterkommen verantwortlich.

Im Endeffekt ist der Film aber mehr ein Abbild Amerikas im Jahr 1986, aus den Augen des Regisseurs John Hughes, als ein offensichtlicher Versuch Neoliberale Werte absichtlich in die Kinosäle zu transportieren. Die Darstellung der Schwarzen Bevölkerung ist vor allem durch ihre Absenz auf der einen und die fast schon ausschließliche Anwesenheit zum Tanzen auf der anderen sehr wohl problematisch. Durch diese klischeehafte Darstellung von Schwarzen, die nur wenn es ums Vergnügen geht plötzlich auftauchen, ist ein guter Nährboden für Vorurteile gegenüber Menschen anderer Hautfarbe.

Wie weiter oben festgestellt wurde bezog sich die USA in den 1980er Jahren sehr stark auf die Wirtschaftsaufschwungszeit der 1950er Jahre um so von allgegenwärtigen Problemen abzulenken. Durch Assoziationen an die „gute alte Zeit“ sollten die Menschen an bessere Zeiten erinnert werden, wozu in konsequenter Weise die Leugnung der Bürgerrechts-bewegung der 1960er Jahre gehörte. Schwer wiegt auch die Weigerung der Polizei Jeanie zu glauben, dass es sich bei dem Einbrecher um einen Weißen handelt. Wir sehen allerdings zwei Charaktere die beide nicht dem amerikanisch- kaukasischem Ideal entsprechen, wie sie das Auto von Cameron's Vater entwenden um eine kleine Spritztour zu unternehmen. Auch wenn die Spritztour dann doch wider Erwarten glimpflich endet und das Auto unversehrt wieder da ist, ein Vergleich mit Ferris' Aktionen drängt sich auf und es bleibt ein schaler Nachgeschmack hängen. Der Film selbst zeigt damit sehr deutlich die Ungerechtigkeit und die systematische Benachteiligung von Menschen, die nicht weiß (und männlich) sind.

Die Frauen in 'Ferris Buellers Day Off' verhalten sich dem Zeitgeist entsprechend ambivalent. Jeanie zeigt in kurzen Momenten Aktivität um am Ende durch einen Mann auf den 'richtigen Weg' gebracht zu werden, um für ihre Familie einzustehen. Ferris' Freundin Sloane fungiert den Film über als hübscher (aber aufgeklärter) Aufputz, bleibt aber die gesamte Spielzeit hinweg farblos. Ferris' Mutter, eine berufstätige Karrierefrau, bekommt weit weniger Raum als der Vater der Familie Bueller (der sich als spaßliebender und doch spießiger Teilchaot zeigt). Die Zeit die sie bekommt, ist

eher auf ihren Sohn fokussiert. Ferris weiß wie er seine Eltern austricksen kann und interessanterweise glauben diese ihm alles aufs Wort, während der Wahrheitsgehalt der Aussagen Jeanies, beispielsweise bezüglich des Einbrechers, auch von ihrer Mutter stark bezweifelt wird. Das Bild der Frau ist hier kein liberales und in keiner Weise feministisch und an Gleichstellung interessiert. Der Status Quo wird hier voll und ganz akzeptiert und in gewisser Weise idealisiert. Der Fokus liegt hier stark auf Ferris, dem Stammhalter der Familie. Eine gedankliche Wandlung gibt es auch bei Jeanie, die, nachdem sie den unbekannten Jugendlichen in der Polizeistation küsst, ihren Bruder in Schutz nimmt und ihren Groll auf ihn hinter sich lässt. Impliziert wird hiermit dass eine Frau einen Mann benötigt um ihre Probleme zu vergessen, dass eigentlich nur eines wichtig ist: Fortpflanzung und der Erhalt der Familie. Damit ist der Film nicht zwangsläufig sexistischer als andere Filme der 1980er Jahre. Auch wenn diese Darstellungen mittlerweile undenkbar sind und zurecht sofort als sexistisch und reaktionär bezeichnet werden würden, so gibt dieser Film die geschlechterspezifischen Rollenbilder und den Status Quo bezüglich Geschlechtergerechtigkeit der 1980er relativ unreflektiert wieder.

Die Lebensumstände der Familie Bueller (und auch die der Familie Fry) zeigen relativ deutlich, dass es sich bei den handelnden Charakteren um, wie oben beschrieben, um Probanden der oberen Mittelschicht handelt, wie man anhand von Kleidung, Fahrzeugen, Arbeitsumfeld und Behausung feststellen kann. Der einzige Charakter der diesbezüglich aus dem Rahmen fällt, ist der drogensüchtige Jugendliche, dessen sozialen familiären Status man nicht erfährt. Dieser Charakter versprüht allerdings echte Anarchie und nicht Pseudorebellion in gutem Hause.

'Ferris Bueller's Day Off' ist eine Bestandsaufnahme des neoliberalen Amerikas unter Reagan und porträtiert die Situation von angepassten Familien der oberen Mittelschicht: den Menschen geht es gut, weil sie nach den vorgegebenen Regeln spielen, nichts hinterfragen, und nicht rebellieren. Andere soziale Schichten, Hautfarben, Geschlechter und die Probleme die es aufgrund der Diskriminierung gibt, werden – wie in Reagans Traumbild von Amerika – ausgeblendet und schlichtweg

negiert. Der Hauptcharakter Ferris mag zwar aufrührerische, anarchistische Tendenzen haben, diese stellen sich schlussendlich aber als Rebellion im Wasserglas eines Durchschnittsteenagers heraus und er wird dadurch klar als Transporteur und Cheerleader Reaganscher Werte entlarvt.

Das Ende der 80er – The Secret of my Success

Der letzte Film dieser Analyse, kam im Jahr 1987 in die amerikanischen Kinos, ein Jahr nach 'Ferris Bueller's Day Off' und ein Jahr vor dem Ende der Präsidentschaft Ronald Reagans. Es handelt sich dabei um den siebterfolgreichsten Film am amerikanischen Box-Office jenes Jahres, der in den dortigen Kinosälen mehr als 66 Millionen Dollar und weltweit mehr als 110 Millionen Dollar einspielte¹²¹. An den damaligen Kritiken kann der Erfolg nicht gelegen haben, da dieser Film durchaus negativ von verschiedenen Kritikern reviewt wurde, wie eine Rezension von Roger Ebert aus der Chicago Sun Times zeigt. So schreibt dieser:

„Fox provides a fairly desperate center for the film. It could not have been much fun for him to follow the movie's arbitrary shifts of mood, from sitcom to slapstick, from sex farce to boardroom brawls. [...] Does the movie really believe anyone is as stupid as these characters?“¹²²

Auch Rita Kempley von der Washington Post zeigte sich ob dieses Films nicht beeindruckt:

„You may think it's just another harmless dumb movie, but 'The Secret of my Success' actually spells the end of civilization as we know it – the collapse of cinema and the rise of Big Business video, corporate rock'n'roll and the new Icahnography [sic!] of Film. [...] The moviemakers readily

¹²¹ Redaktion: „The Secret of my Success“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=secretofmysuccess.htm>, Zugriff: 28.06.2016

¹²² Ebert, Roger: „The Secret of my Success“, *Chicago Sun Times*, 10.04.1987 <http://www.rogerebert.com/reviews/the-secret-of-my-success-1987> Zugriff: 28.06.2016

confess that the narrative is carried by the montage – but in the final analysis, there's only so much a body can learn from high heels and broken glass and fog and water dripping and closeups of lips.“¹²³

Für das Drehbuch dieses Films zeichneten sich Jim Cash und sein Writing-Partner Jack Epps jr. verantwortlich, welche in den Jahren zuvor unter anderem auch für Drehbücher wie „Top Gun“ (R: Tony Scott, USA 1986) und „Legal Eagles - Staatsanwälte küsst man nicht“ (R: Ivan Reitman, USA 1986) verantwortlich waren¹²⁴. Die Idee zur Story dieses Films kam von AJ Carothers, einem langjährigem Autor für die Walt Disney Company, den eine langjährige Freundschaft mit deren Gründer Walt Disney verband, und der ebenfalls Reden für Nancy Reagan schrieb.¹²⁵ Eine neoliberale Denkrichtung und eine konservative Haltung ist durch die Biografie der hier handelnden Personen schon absehbar. Als Regisseur engagierte man Herbert Ross, der schon zuvor mithilfe jugendlicher Kinogänger am amerikanischen Box-Office mit 'Footloose' (USA 1984)¹²⁶ großen Erfolg feiern durfte ¹²⁷. Diese Personalentscheidungen lassen erahnen, dass den Entscheidungsträgern viel daran gelegen ist ihre Werte an ein jugendliches Publikum zu vermitteln, da die überaus neoliberale und konservative Autorenschaft mit einem Regisseur gepaart wurde, der die herrschende MTV-Ästhetik nicht nur verstand sondern durch 'Footloose' auch entscheidend mitprägte.

¹²³ Kempley, Rita: „The Secret of my Success“, *The Washington Post*, 10.04.1987, http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thesecretofmysuccesspg13kempley_a0cab1.htm, Zugriff: 28.06.2016

¹²⁴ Redaktion: „The Secret of my Success“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0093936>, Zugriff: 28.06.2016

¹²⁵ Redaktion, „„Secret of my Succe‘ [sic!] writer A.J. Carothers dies in LA“, *San Francisco Chronicle*, 11.04.2007, <https://web.archive.org/web/20071124005509/http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/n/a/2007/04/11/state/n150759D46.DTL>, Zugriff: 17.06.2016

¹²⁶ Redaktion: „Herbert Ross“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0006889>, Zugriff: 28.06.2016

¹²⁷ Redaktion: „The Secret of my Success“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=secretofmysuccess.htm>, Zugriff: 28.06.2016

Die Hauptrollen dieses Films spielten Michael J. Fox, der zu diesem Zeitpunkt durch die Serie 'Family Ties' (USA 1982 – 1989) und vor allem 'Back to the Future' (USA 1985, R: Robert Zemeckis) seinen Bekanntheitsgrad als Schauspieler erheblich steigern konnte¹²⁸, und Helen Slater, die durch diesen Film keine Wende in ihrer Karriere nach dem Flop von 'Supergirl' (USA 1984, R: Jeannot Szwarc) herbeiführen konnte¹²⁹. Einzig für Fox wurde dieser Film zu einem Vehikel um seine Star-power in den USA zu beweisen.

Der Film

In der ersten Sequenz des Filmes etablieren die Eltern des Protagonisten Brantley Foster ebendiesen. Sie besitzen eine Farm im Herzen Amerikas und es wird offensichtlich, dass Brantley studiert hat und nach New York ziehen wird, um dort einen gut bezahlten Job anzunehmen. Sein Vater versteht diese Entscheidung nicht, da Brantleys Cousin einst als 'normaler Junge' nach New York ging und mit gepierctem Ohr zurück kam, die größte Sorge der Mutter liegt darin, dass Brantley mit einem ungebügelten Hemd herumlaufen könnte. Brantley erklärt seiner Mutter (und uns Zusehern) dass sich die jahrelange Collegeausbildung gelohnt haben muss und dass er sich schon bald ein Penthouse mit Jacuzzi leisten wird können, denn sein erklärtes Hauptziel ist es vor allem viel zu verdienen. In dieser Anfangssequenz lernen wir das Hauptziel des Protagonisten kennen: möglichst viel zu verdienen. Der Charakter hat auch eine starke Bindung zu seiner Familie, hilft auf dem Elterlichen Hof und versucht ihnen für ihre Ängste Verständnis entgegenzubringen. Alle drei Charaktere zeigen sich offensichtlich konservativ, Brantley sehr neoliberal, eingestellt: bei Brantleys Vater ist das Misstrauen vor der Stadt argumentativ sehr stark zu erkennen, ebenfalls die Gegnerschaft zu neuen modischen Trends als auch Subkulturen, was die abwertende

¹²⁸ Redaktion: „Michael J. Fox“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0000150>, Zugriff: 28.06.2016

¹²⁹ Redaktion: „Helen Slater“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0000644>, Zugriff: 28.06.2016

Bemerkung über seinen Neffen erklärt. Brantleys Mutter wird in dieser Einführung zwar als liebend aber vor allem als Zusatz zu den Männern gezeichnet. Sie gibt Kommentare ab, lässt die Männer allerdings machen was sie wollen.

Die ersten Bilder von New York, dem neuen Wohnort Brantleys, könnten aus einem Werbevideo stammen: uns wird ein sauberes Hochglanz-New York präsentiert, indem sich schöne Menschen vor ästhetischen Graffitis tummeln und eher weniger tun. Die meisten Menschen sitzen herum oder befinden sich in Freizeitsituationen, darunter sind auffallend viele Schwarze. Ebenfalls wird in diesen Mood-Bildern New York als von Touristen überladener Ort gezeigt. Für Brantley, der die Stadt via Bus aus Kansas erreicht, ist die Stadt vor allem ein wirtschaftlicher Sehnsuchtsort, wie einige kurze Einstellungen, die Brantley vor Bürohochhäusern stehend zeigen, klarmachen.



Abb. 5 Brantley erblickt die Hochhäuser New Yorks
Quelle: „The Secret of my Success“ (R: Herbert Ross, USA 1987)

© Universal

Die erste Wohnung die Brantley in NY bezieht ist allerdings vollgeräumt mit Müll und verschiedensten Boxen, wobei es in keinsten Weise klar wird warum dem so ist. Der erste Arbeitstag in der Firma die ihn engagiert hat, ist allerdings gleichzeitig auch sein

letzter, da diese von einer anderen Firma übernommen wurde und 90 % des Personals abgebaut wird um Kosten zu sparen. Hier werden uns die Folgen eines Firmenzusammenschlusses vor Augen geführt: Personalabbau und Gewinnmaximierung durch Konkurrenzverlust. Brantley befindet sich nun in einem Job-Suche-Dilemma wie es die gegenwärtige Generation nur zu gut kennt: Firmen suchen Bewerber die seine Ausbildung als auch Berufserfahrung mitbringen, die er allerdings noch nicht haben kann, da er sie sich in diese Job erarbeiten würde. Ein Teufelskreis der überraschend treffend gezeichnet wird. Die darauffolgende Sequenz zeigt allerdings dass der Film keine Anstalten unternimmt um das kritische Potenzial aus dieser Situation zu schöpfen, sondern zeigt uns eine andere Form von Problemsolving: Brantley beginnt seinen Lebenslauf zu manipulieren um bessere Chancen bei verschiedensten Firmen zu haben. Allerdings hilft selbst der Versuch des Betruges in dieser Situation nicht, da er von allen Seiten Ablehnung verschiedenster Art bekommt: er sei zu klein, zu groß, habe aufgrund seines gefälschten Lebenslaufs zu viel Erfahrung und am Ende kommt er zu einer Firma die ihn anstellen würde, wenn er eine Frau wäre. Eines der wichtigsten Argumente um sich eine universitäre Bildung zuzulegen ist nach wie vor: um einen guten Job zu erhalten und um so der Arbeitslosigkeit zu entinnen, hier wird eine andere Seite dieser Medaille gezeigt: solange man keine Chance bekommt nutzt auch die beste Bildung nichts. Der Dialog zwischen Brantley und einem der Personalchefs sagt viel: „So why did I go to College?“ Antwort: „To have fun. Didn't you?“

Um seinen Eltern kurz zu berichten wie es ihm im großen New York geht, ruft er von einer Telefonzelle zuhause in Kansas an, wird aber während dieses Anrufs Zeuge eines Verbrechens: zwei Männer, einer schwarz und der andere weiß überfallen den Laden einer alten Frau. Der Schwarze wird als Haupttäter dargestellt, da er aktiver die Gegend sichert und die alte Frau als Geisel nimmt. Innerhalb von Sekundenschnelle findet sich am Ort des Geschehens auch die Polizei ein und wendet sofort Waffengewalt an um den Überfall und die Geiselnahme zu beenden. Das schaffen sie auch ohne einen Menschen zu töten und verhaften die beiden Täter vor Ort. Die Projektion von Verbrechen auf Menschen mit schwarzer Hautfarbe, in diesem Film auf

den Haupttäter, ist stark rassistisch zu sehen. Es wird impliziert dass Schwarze nur mit Waffengewalt zu stoppen seien und in keinsten Weise davor zurückschrecken alte hilflose Frauen zu überfallen. In dieser Hinsicht unterstützt und vertritt der Film das damals vorherrschende ideologische Narrativ, dass von allem nicht-weißen und nicht homogenen erhöhte Gefahr ausgeht.

Brantley erinnert sich in seiner arbeitslosen Situation daran, dass sein Onkel Howard, mit dem seine Familie eher weitläufiger verwandt ist, ein erfolgreicher Geschäftsmann in New York ist, und er dessen Nummer besitzt und er ihn in einer Notsituation doch anrufen solle. Nachdem er es mit Lügen probiert hat, versucht er es nun mit Nepotismus um in eine Firma hineinzukommen und dort Karriere zu machen. Auch wenn eine der lautesten Forderungen des Neoliberalismus ein beständiges: 'wir brauchen die Besten Leute für diese Jobs' ist, so sieht die Realität doch beständig anders aus und baut auf Seilschaften und nicht auf Kompetenzen auf. Dieser Film rechtfertigt diese Möglichkeit ohne jeden Anflug von Ironie.

Brantleys Besuch bei seinem Onkel, wie sich herausstellt einer der höheren Entscheidungsträger eines großen Konzerns, der in vielen Branchen seine Finger im Spiel hat, bringt ihn in Erklärungsbedarf bei dessen Sekretärin. Diese wolle relativ ungeduldig wissen warum er einen Termin wolle und von welcher Firma er komme. Brantley erwähnt die familiäre Bande und wird somit zwischen den Terminen reingeschoben. Kurz überhört Brantley ein Meeting im Büro seines Onkels, da durch einen cholerischen Anfall dessen Stimme laut und deutlich zu hören ist. Mitarbeiter, die das Büro verlassen, machen Witze über die Herzlosigkeit ihres Vorgesetzten und Brantley wird es mulmig. Er fertigt eine improvisierte Visitenkarte an, indem er sein Gesicht auf einem nahestehendem Drucker scannt, schreibt seine Telefonnummer drauf und will wiederkommen wenn es für seinen Onkel besser wäre. Dessen Sekretärin schickt ihn dennoch sogleich ins Büro hinein. Das Gespräch funktioniert eher wie ein kennenlernen: Harold hat sich merklich von der Familie entfernt und hält auch nicht viel von den Verwandten, die seinen Level an Erfolg nicht erreicht haben. Brantley empfängt er daher eher widerwillig aus einer Konvention heraus. Im

Gespräch entpuppt sich dieser allerdings als gut informiert, was den Konzern betrifft, und lässt nicht locker bezüglich einer Einstiegsmöglichkeit. Brantley erklärt Harold sein Job-Suche-Dilemma und dieser erbarmt sich, da Brantley ihn scheinbar mit den richtigen Argumenten überzeugt hat und verschafft ihm einen Job.

Sogleich nach diesem erzwungenen Einstellungsgespräch lernen wir das Love Interest dieses Films kennen: Christy Wills. In dieser Sequenz wird uns ohne Zweifel klargemacht dass diese Frau ohne wenn und aber die eine Frau für Brantley ist: nachdem er einen Wasserspender bedient hat, erblickt er sie und dem Zuseher wird durch das sofortige Fehlen aller Statisten klar gemacht, dass Brantley ab diesem Moment in christlicher Manier nur mehr Augen für sie hat. Sexualisiert wird in dieser Sequenz das Trinken von Christy in einer Nahaufnahme gezeigt: sie kommt dem gleichförmigen Wasserstrahl an dessen Spitze sehr nahe. Diese Einstellung erinnert perspektivisch als auch durch die Körperhaltung der Darstellerin stark an pornografische Blowjob-Aufnahmen. Auch in dieser Sequenz zeigt sich die Ambivalenz dieses Films, in Bezug auf Werte, deutlich.



Abb. 6 Christy trinkt aus einem Wasserspender
Quelle: „The Secret of my Success“ (R: Herbert Ross, USA 1987)

© Universal

Für Brantley beginnt mit seinem neuen Job, in der Poststelle des Konzerns, nun ein neuer Abschnitt, aber nicht der von ihm erhoffte Schritt nach vorne. Der dortige Abteilungsleiter ist nicht sehr angetan von Brantley, dessen Universitätsabschlusses und noch viel weniger von dessen Kleidungsstil. Brantleys Arbeitskleidung lässt darauf schließen, dass er sich nicht auf einer niederen Ebene sieht, sondern sich an die Kleidungsordnung der oberen Etagen anpasst und sich dort wohler fühlt. Sein direkter Vorgesetzter in der Poststelle, sieht ebendort seinen Platz und will es merklich verhindern, dass die dort arbeitenden Personen ihren Platz woanders sehen könnten.

Eine schnelle Einführung in die Hierarchie zeigt uns klar und deutlich dass es sehr schwer Durchlässigkeit innerhalb des Konzerns gibt, es aber klare unausgesprochene Regeln gibt, die an den Feudalismus erinnern, eine davon: MitarbeiterInnen aus dem Mailroom sprechen nicht mit den 'Suits', den AnzugträgerInnen und EntscheiderInnen aus den oberen Etagen, außer sie werden von diesen angesprochen. Dieser Moment kritisiert offen ein undurchlässiges Klassensystem innerhalb von Konzernen, dem sich die MitarbeiterInnen widerstandslos ergeben haben und in das sie sich ohne Widerrede einfügen. Brantley will unbedingt mehr erreichen und beruflich aufsteigen. Er beginnt unerlaubterweise in internen Memos zu lesen und kritisiert die Entscheidungen der Suits und deren aufgeblähten Apparat, in dem, wie er meint, niemand wisse was sie täten. Er beginnt neben seiner Tätigkeit im Mailroom intensiver über die internen Strukturen und die Shareholder-Strukturen des Konzerns zu recherchieren um somit einen besseren Überblick über dessen Tätigkeiten zu haben.

Als Neuling wird Brantley auch dazu herangezogen um die Frau eines Executives zu fahren. In den Anfängen dieser Sequenz zeigt sich im Charakter der Frau eine klare Ablehnung aller Menschen unter ihrem Status: sie will nicht mit Menschen sprechen und interagieren die sich unter ihrem Stand befinden. Durch gezielte Versuche schafft es Brantley aber dennoch das Eis zu brechen und über ihre Probleme etwas zu erfahren: der Koch hat gekündigt, ihr eigenes Auto springt nicht an, ihr Mann betrügt sie möglicherweise und ihre Fingernägel sind am Morgen gebrochen. Nachdem

Brantley Vera ein Kompliment zu ihrem Aussehen macht, verliert die Autofahrt diesen leichten Unterton, bekommt aber postwendend einen überschwänglich sexuellen. Die Glasscheibe zur Fahrerkabine der Limousine wird nun von beiden bedient so dass sich deren rauf und runter einige Male wiederholt, dasselbe Spiel wird mit den Türschlössern gespielt die auf und zu gehen, bis am Ende der Scheibenwischer seine Flüssigkeit auf der Windschutzscheibe entlädt, woraufhin sie sich eine Zigarette anzündet, eine eindeutige Metapher für die klischeehafte Zigarette danach. Brantley lehnt eine ihm angebotene Zigarette ab und gibt sich als Nichtraucher zu erkennen. Vera lädt Brantley auf einen Drink in ihr Anwesen und auch hier schlägt er den Drink aus oder schüttet ihn weg.

Bemerkenswert ist, dass Brantley in dieser sexualisierten Sequenz keinen Konsens signalisiert und ihm diese Situation stark unangenehm ist, was seine Hitzewallungen erklärt. Brantley wird ebenfalls als moralisch überlegen gezeichnet: er trinkt nicht, er raucht nicht, er schlägt die Einladung der Frau eines Executives aus mit ihm zu schlafen, was sich in weiterer Folge aber als sehr schwierig herausstellt, da die beiden schwimmen gehen und sie sich ihrer und seiner Kleidung entledigt. Brantleys Unwille mit Vera zu schlafen ist im Vorfeld klar auszumachen, dennoch enden die beiden im Bett des Gartenhäuschens. Vera bietet Brantley danach an ihm innerhalb der Firma zu helfen voranzukommen, doch Brantley lehnt ab, da er es selbst nach oben schaffen möchte. Gleich daraufhin stellt sich der Mann von Vera als Brantleys Onkel heraus. Brantleys Nacherzählung seinem Kollegen Melrose am nächsten Tag über die Ereignisse zeigt seine Fokussierung klar und deutlich: für ihn war das schlimmste dieses Tages Sex zu haben. Dadurch spricht sich Brantley selbst vom im Raum stehenden Vorwurf frei, dass er das christlich-protestantische Prinzip von Sexualität hintergehen und anderswertige weltliche Triebe als wichtiger ansehen würde. Veras Charakter ist durch Langeweile in ihrem goldenen Käfig definiert. Sie sucht ihren Platz und versucht gleichfalls relevant und jung zu bleiben, was ihr Workout um körperlich fit zu bleiben sehr gut zeigt: Tennis, Schwimmen, Aerobic und zur Entspannung werden von ihr genutzt um in Form zu bleiben. Ihr Mann allerdings sieht diese Bemühungen nicht, deshalb hat sie den Fokus selbst worauf anders gelegt, wie

sie sagt. Sie bleibt nicht für ihren Mann sondern für jüngere Männer in Form um sich mit diesen zu vergnügen und um sich jung zu fühlen. Ihre Aussage: „I know what you dont want to be. A corporate wife“ ist ein Hinweis darauf, dass sie ihren Käfig sofort verlassen würde wenn sich eine Möglichkeit dazu ergäbe.

Während seines täglichen Arbeitsweges durch das Gebäude findet Brantley ein menschenleeres aber funktionstüchtiges Büro, in dem gerade während er sich dort befindet das Telefon läutet. Er zögert zuerst, hebt aber ab und gibt sich als jener fehlende Mitarbeiter aus. Sogleich stellt sich heraus dass die Firma ein Problem im Midwest der USA habe. Für eben jenes Problem müssen sich zur selben Zeit auch zwei Mitarbeiter vor dem CEO verantworten, während sie eine Runde am Dach der Firma laufen. Während dieses Trainings gibt Howard Prescott auch eine Strategie für die nächste Zeit aus, da der Aktienkurs seiner Firma in den Keller gerutscht ist und er nun eine feindliche Übernahme fürchtet. Um dem vorzubeugen sollen Kosten und Ausgaben gekürzt werden um das Unternehmen rentabler zu machen und um damit neue Investoren zu gewinnen.

Brantley beginnt in der Zwischenzeit das leerstehende Büro zu seinem eigenen Büro zu gestalten und beginnt nun in seinem Aktenkoffer Kleidung mitzunehmen um gleichzeitig den Büro- als auch den Botenjob durchführen zu können.

Am ersten Tag seiner Charade landet Brantley um sich vor seinem Onkel zu verstecken, zufällig in Christy's Büro und lernt sie so kennen. Es stellt sich heraus, dass Christy die einzige Frau in der Riege der Executives bei Pemrose ist und sie sich deshalb doppelt hart anstrengt um nicht aufgrund ihres Geschlechts benachteiligt zu werden. Diese Wesenszüge vertiefen sich später, als sie während eines kurzen Gesprächs mit Brantley in der Executive Lounge meint, dass sie keine Zeit für Plaudereien habe und auch nichts zu Mittag isst, sondern sich durchgehend mit ihrer Materie beschäftigt.

Für Brantley ändert sich in der Rolle als Carlton Whitfield einiges: war er vorhin für andere Mitarbeiter unsichtbar, wird er als Anzugsträger von den anderen Anzugträgern begrüßt und als einer der ihnen erkannt und wahrgenommen, die Sekretärinnen grüßen ihn und nehmen ihn wahr. Als Inhaber eines Eckbüros in den oberen Stockwerken beauftragt er die verschiedensten Abteilungen mit der Ausstattung der für ihn notwendigen Infrastruktur, womit er Türschilder, Ordner, Karten und auch eine Sekretärin zur Verfügung gestellt bekommt. Während eines Meetings stellt sich heraus, dass scheinbar niemand Carlton Whitfield jemals gesehen und gekannt habe, da sich Brantley nur auf ein Memo beruft um am Meeting teilzunehmen. Es scheint, dass der Name und die Position zählt, aber die Person dahinter sofort austauschbar ist.

Zu seiner ersten Meetings-Teilnahme schummelt sich Brantley, kann sich aber noch mit Hilfe einer Ausrede auf die mangelnde Kommunikation im Unternehmen hineinreden. Es geht das Gerücht einer Fremdübernahme um, da jemand 5 % Prozent der Firmenaktien gekauft habe und der potenzielle Käufer diese Taktik schon zuvor angewendet hat um Firmen zu liquidieren. Während dieses Meetings gibt Brantley als Carlton den firmeninternen Rebellen: während Christy vorschlägt Distributionszentren (wovon auch immer) zu schließen, widerspricht Brantley und meint dass Expansionen das Unternehmen stärker machen, um die bisherigen Aktionäre in der Überzeugung dass Pemrose bald mehr wert sein wird und das Angebot des potenziellen Käufers Davenport damit versanden wird. Die Idee von Brantley gewinnt sofort Sympathien in den Führungskreisen, da manche Mitarbeiter auch offen sagen, sie wären zu alt um sich woanders zu bewerben und dass sie es bezweifeln dass sie anderswo neu angestellt werden würden.

Brantley hat seine Wohnung in der Zwischenzeit so eingerichtet, dass sie eher einem Büro mit Bett gleicht. Überall stehen Ordner, Ablageflächen sind an der Wand montiert und er geht der mitgenommenen Arbeit aus dem Büro nach, während er von den sexuellen Aktivitäten seiner Nachbarn genervt ist, die er laut und deutlich durch die Wand hört. Während dieser Nacht bekommt Brantley aber unerwarteten Besuch von Vera, die er vorhin schon sitzen hat lassen. Vera erinnert sich beim Eintreten in die

Wohnung daran, dass ihr Vater, der Gründer von Pemrose, in seinen Anfangstagen ebenfalls so einfach wie jetzt Brantley, gelebt hatte. Brantley steht ihren sexuellen Advancen zwiespältig gegenüber, da für ihn das Kernproblem die Beziehung mit seinem Onkel, seinem Chef sei. Doch dieser ist mit Christy unterwegs, der er eindeutige Angebote macht. Howard stellt unter Nachfragen klar, dass er seine Frau mit Christy nicht betrügen würde, da die Beiden eine Abmachung hätten, nach der beide, trotz der Ehe, sexuell nicht an einander gebunden sind.

Howard zeigt indessen, dass er schon von Carlton mitbekommen hat. Er überredet Christy, dass sie sich mit Carlton anfreunden solle, um herauszufinden ob dieser von der Konkurrenz, nämlich dem möglichen Käufer und Firmenliquidierer Davenport eingeschleust sei. Christy ist von dieser Idee nicht begeistert und bringt Howard am nächsten Tag lediglich Memos. Am Ende des Tages treffen Brantley (als Carlton) und Christy lange nach Büroschluss aufeinander. Beide legen ihre Kernphilosophien und Strategien für das Unternehmen offen: Brantley ist der vollen Überzeugung, dass eine Expansion richtig wäre und die Schließung der Zweigstellen ein schlechtes Signal an die Märkte senden würde, da durch diese Aktion mehr Geld für Abfertigungen und Gewerkschaftsklagen bereitliegen müsste. Christy sieht dies als Meinung eines einzelnen an und vertritt die Meinung, dass der Vorgesetzte darüber zu entscheiden habe und es auch schon entschieden hat. Bei der Ausweitung der Diskussion in ein Diner meint eine Kellnerin dass Expansion vom Universum von Natur aus unterstützt werde. Christy wirft allerdings einen Blick auf die Expansionspläne Brantleys und stellt fest, dass sie durch diese Aktionen Steuerkürzungen in Gebieten des mittleren Westens erhalten würden. Sie lässt sich daraufhin offener auf Brantley ein und lernt diesen besser kennen, woraufhin sie ihr erstes gemeinsames Wochenende Brantleys Bett nicht verlassen.

Da Howard das Gerücht zu Ohren bekommen hat, dass Davenport das Unternehmen innerhalb der nächsten Tagen übernehmen wolle, gibt dieser sofort die Einladung zu einem Wochenend-Meeting an eine Belegschaft aus, um Strategie zu erarbeiten wie man dies verhindern könne. Bei einer Stipvisite in Carlton Whitfields Büro, zeigt sich

Howard beeindruckt von all den Plänen, Karten und Informationen. Er findet dort aber auch keine Hinweise auf die Identität Carltons. In seinem Büro hat Howard daraufhin eine Unterredung mit Brantley, indem er ihm klarmacht dass er am Wochenende viel Zeit mit Vera verbringen sollte, da es in der Natur von Männern liege möglichst viel weibliche Abwechslung um sich zu haben, und daraufhin Brantley eine Beförderung verspricht. Howard zeigt sich relativ blind und mit Scheuklappen, da er den leisen Ansatz eines Widerspruchs von Brantley nicht wahrnimmt.

Auf dieser ominösen Besprechung die scheinbar auch gleichzeitig eine Feier ist, stellt Vera dem jungen Brantley die wichtigsten Finanziere in New York vor, die, wie sie sagt, ihr Geld klassisch gemacht haben: mit einem großen Erbe. Brantley entpuppt sich als großartiger Netzwerker und bringt alle Menschen mit Geld und Einfluss dazu, ihm zuzuhören. Allerdings erfahren wir als Zuseher nicht worüber referiert wird, da diese Sequenz mit optimistischer Musik unterlegt ist, welche die beeindruckten Gesichter noch stärker unterstreicht. Suggestiert wird, dass der Yuppie Brantley wahrscheinlich am Besten in jede wirtschaftliche Führungsriege passen würde, da er mit viel Feuer vor vielen Menschen reden kann und diese mitreißt. Howard gibt währenddessen die neue Firmenstrategie vor: Ausgaben kürzen.



Abb. 7: Brantley lernt die Reichen und Mächtigen der New Yorker Finanzwelt kennen
Quelle: „The Secret of my Success“ (R: Herbert Ross, USA 1987)

© Universal

Brantleys Charade fliegt schlussendlich in der Nacht auf, da scheinbar die gesamte Partygesellschaft aus keinem nachvollziehbaren, aber dramaturgisch notwendigem Grund in Howards und Veras Haus übernachtet. Howard, Vera, Christy und Brantley machen sich schleichend auf den Weg durch das Haus nur damit alle in Christys Zimmer landen. Dort lösen sich alle bisherigen Affären auf und Brantley wird als Carlton enttarnt. Brantley ist stärker getroffen, dass Christy für die Arbeit mit Howard ein Verhältnis am Laufen hatte und wirft ihr genau dies vor. Er muss sein Büro gleich am nächsten Tag räumen. Das macht Brantley traurig. Doch so schnell mag er nicht aufgeben. Nachdem er sein Büro räumt läuft er Christy über den Weg, mit der er sich zuerst streitet, dann aber dennoch einen neuen Plan ausheckt.

Die Vorstandssitzung mit der Übernahmepartei ist gerade voll im Gange und Davenport sagt klipp und klar, dass die mittlere als auch die oberste Führungsebene abgebaut werden wird. Scheinbar hat die angekündigte Kürzung nichts bewirkt, da die Übernahme näher ist denn je. Doch Brantley und Christy retten mit dem fast schon vergessenen Melrose (Brantleys Kollege aus der Poststelle) den Tag und stürmen den Besprechungsraum. Brantley erörtert dass die Übernahme eine gute Idee wäre um Marktführer, in welcher Branche auch immer, zu werden, das Problem aber das Management sei. Doch dieses Problem wird gelöst, indem Brantley verkündet dass das Unternehmen übernommen wird, aber von Vera, da diese sich als Shareholder entpuppt und sich sofort als Chairwoman einsetzen lässt, während Brantley und Christy das operative Geschäft übernehmen.

Im letzten Viertel von Reagans Präsidentschaft sind dessen propagierte Werte in Hollywood voll angekommen. 'The Secret of my Success' macht keinen Hehl aus der Propaganda für Yuppie-Lifestyle und Reagan'sche Wirtschaftspolitik. Gleich zu Beginn spielt der Film mit dem Selbstverständnis der Amerikaner, indem mit Brantley jemand aus dem mittleren Westen in die große Stadt nach New York geht um dort Karriere zu machen. Der dialogische Bezug zur amerikanischen Filmgeschichte wird sehr deutlich hergestellt, indem man hier mit 'I'm not in Kansas anymore' gleich

Verbundenheit mit dem Klassiker 'The Wizard of Oz' (R: Victor Fleming, USA 1939) herstellt. Damit spiegelt der Film die Projektion der Reagan-Administration auf eine glorreiche Vergangenheit. Hier wird auf die goldene Zeit der Filmindustrie und des Studiosystems verwiesen.

Mit der Auswahl der Spielgebäude wird allerdings Modernität betont. Architektonisch erzählt das Gebäude in dem der Konzern seinen Sitz hat viel über den Konzern selbst. Ein großer uninteressanter, undurchsichtiger, steriler und fantasieloser Betonblock der das operative Geschäft dieses Konzerns spiegelt: so viel Umsatz wie möglich in den verschiedensten Branchen auf verschiedenste Arten schaffen um dieses in anderen Branchen investieren und wieder umzusetzen. Der einzige Zweck dieses Konzerns ist Geldbeschaffung, ohne genaue Erwähnung wie und mit welchen Mitteln der Umsatz erwirtschaftet wird. Brantleys Wünsche werden auch durch die Umgebung gespiegelt. Das Haus seines Chefs/Onkels ist ein Haus, das er gern besitzen würde. Die kleine Wohnung die er in Beschlag nimmt, sieht er als Übergangswohnung zu etwas größerem an, sobald er das Geld dafür verdient hat.

Auch mit der Betonung, dass der Konzern mehr Schulden bei einer Bank habe als der Staat Mexiko, ist ein Indiz für die suggerierte Größe und Durchschlagskraft der amerikanischen Wirtschaft: ein Unternehmen allein schafft es aufgrund der neoliberalen Reformen von Reagan einen größeren Cashflow zu bewältigen als der gesamte Staat Mexiko. Superiorität wird hier offen betont und zelebriert.

Das Yuppie-Lebensgefühl wird in diesem Film sehr stark transportiert: ältere Menschen würden die falschen Richtungsentscheidungen treffen, wenn es um die Kernfragen der Ausrichtung des Unternehmens ginge. Es wird sehr stark suggeriert, dass die Verantwortlichen auf den Jungspund Brantley hören sollten. Brantley wird überraschenderweise als kritischer und kreativer Mensch gezeichnet, der den Drang verspürt Dinge in seine gedankliche Richtung zu verändern, da er eine Vision hätte wie es besser gehen kann. Darauf reagieren die Co-Akteure nur. Sein Chef/Onkel als Antagonist, wird als ein Mensch gezeichnet der mit den wirtschaftlichen

Veränderungen der 1980er Jahre nicht mehr ganz mithalten kann, obwohl er mit den Lifestylereizen durchaus vertraut ist und sich äußerlich als Yuppie sieht. Alle Kollegen Brantleys legen einen großen Wert auf Fitness, auch Howard Prescott ist dem Trend verfallen, worauf das konzerneigene Fitnessstudio schließen lässt. Jede aktive Handlung die Brantley durchführt, steht im Einklang mit dem Yuppie-Ethos, nach welchem er aufgrund seiner Einzigartigkeit einen größeren Teil des Kuchens verdienen.

Diversifikation wird allerdings außen vor gelassen: Charaktere anderer ethnischer Wurzeln als dem amerikanisch- kaukasischem Ideal gibt es ausschließlich in Statistenrollen. Die mächtigen Entscheidungsträger sind alte weiße Männer. Das transportierte Frauenbild versucht sich mit einem liberalen Anstrich, kann die konservative Rhetorik aber nicht verbergen: Christy ist die einzige Frau in der Riege der Executives und sie sagt offen, dass sie aufgrund ihres Geschlechts länger und härter arbeiten muss, um ernst genommen zu werden. Dieser Satz steht in einem starken Kontrast zu ihrer Affäre mit dem CEO Howard Prescott, womit impliziert wird, dass Christy für ihre Karriere bereit ist alles zu tun und ihre Affäre ihre Jobqualifikation ist. Auch im Schlussbild, nachdem Brantley das Unternehmen übernommen hat, steht sie wie in 1950er-Hausfrauen-Manier eng an Brantley geschmiegt und sieht in ihrer neuen Rolle glücklicher aus, nachdem sie den Habitus der Karrierefrau über Bord geworfen hat und die Rolle als Frau eines starken Mannes scheinbar dankend annimmt. Brantleys Tante Vera Prescott, Howards Frau, wird als Tochter des Unternehmensgründers etabliert, die allerdings aufgrund ihres Geschlechts dort nie in eine leitende Position kommen und das Unternehmen damit auch nie führen konnte. Am Ende wird sie als neue Eigentümerin vorgestellt, die die Richtung neu vorgibt. Bevor sie aber von Brantley ermuntert wird einzugreifen und aktiv zu werden, ist sie in keiner Weise im Arbeitsleben aktiv und lebt sich als sichtlich unterforderte Hausfrau vor allem sexuell aus. Man sieht, dass das Frauenbild in diesem Film ein ambivalentes ist: Frauen, die nicht arbeiten, entladen ihre Energie sexuell und Frauen, die Männerkarrieren machen wollen, müssen doppelt so hart arbeiten als ihre männlichen Kollegen. Diese durchaus kritischen Anmerkungen werden aber durch die restliche Darstellung von Frauen konterkariert: die Abwesenheit von weiblichen

Darstellerinnen außer den beiden genannten spricht Bände, ebenso die Reduzierung der agierenden Frauen auf ihre Sexualität.

Wirtschaftspolitisch liest sich der Film als Werbefilm für die Reagan'schen Reformen der amerikanischen Wirtschaft und Lockerungen für Banken, Firmenzusammenschlüsse und die Finanzwirtschaft im Allgemeinen. Im Film wird nie gesagt was der gezeigte Konzern eigentlich produziert oder womit gehandelt wird. Es geht lediglich um Richtungsentscheidungen: die Ausgaben zu kürzen (und somit Mitarbeiter als auch Außenstellen abbauen) oder expandieren (und somit neue Arbeitsplätze schaffen). Das diese zwei Möglichkeiten ohne Probleme durchführbar sind, und es keinerlei behördliche Interventionen gibt und gäbe, ist klarerweise Reagans Reformen geschuldet. Das Bild, welches hier von der amerikanischen Wirtschaft gezeichnet wird, ist ein grenzenloses. Es wird suggeriert, dass die Möglichkeiten schier grenzenlos sind, man diese aber auch richtig nutzen muss. Der Film versucht die Wirtschaftspolitik von Reagan schön zu reden und gleichzeitig eine Anleitung für die richtige Führung von großen Unternehmen nach den entfesselnden Reformen zu geben: man sollte Unternehmen nicht liquidieren um den eigenen, persönlichen Reichtum zu erhöhen, auch wenn es die Möglichkeit dazu gibt, sondern in die Expansion des Unternehmens investieren und somit die amerikanische Wirtschaft stärken und Jobs schaffen. Die damit erzielte Wirkung legt nahe, dass die Reformen von Reagan und seiner Administration keineswegs den Menschen schaden, sondern Menschen ihren Mitmenschen schaden. Es wird suggeriert, dass die richtigen Reformen umgesetzt wurden, durch die Wirtschaftswachstum und Beschäftigung viel stärker steigen können, wenn man uneigennützig handelt. Damit will man dem darwinistischen Grundgedanken des Neoliberalismus, jeder Mensch ist für sein persönliches Weiterkommen und Scheitern selbst verantwortlich, entgegenwirken und zeigen, dass der Neoliberalismus im Kern doch nur gute Dinge hervorbringt. Man sieht, dass es den Verantwortlichen durchaus um die Unterstützung und Legitimierung von Reagans Reformen vor einem Millionenpublikum ging.

Conclusio

Nach dieser ausgiebigen Analyse sind klare Tendenzen auszumachen. Filme sind Kinder ihrer Zeit und transportieren ebenjene Werte, die in der jeweiligen Epoche vorherrschen. Im Falle der 1980er Jahre, handelt es sich um die Werte und Ideologie des Neoliberalismus. Ein Anstieg an positiver Darstellung davon ist auch klar auszumachen. Während sich 'Trading Places' noch kritisch und satirisch mit den wirtschaftlichen Reformideen und Gedanken Reagans spielt, sehen wir im Vergleich mit 'Ferris Buellers day off' eine klare Tendenz zur Legitimation dieser wirtschaftspolitischen Denkweisen und gegen Ende der 1980er Jahre, in 'The Secret of my Success', wird offensichtlich Werbung für die Reagan' Politik gemacht.

In 'Trading Places' erkennt Winthorpe wie schnell Menschen zu Opfern von Spekulationen werden können, während Ferris an seinem freien Tag Dinge tut, für die ihn Yuppies feiern würden: er manipuliert alle Menschen um sich herum, frönt überschwänglichem Konsum und zeigt auf wie man sich mit kleinen Betrugereien gut durchs Leben schummeln kann. Der offensichtlich neoliberalste Film von allen ist der letzte analysierte: 'The Secret of my Success'. Dieser Film wirkt als ob er in einer Propagandaabteilung der Reagan-Regierung konzipiert wurde um zu zeigen wie man im Amerika der 1980er Jahre Karriere machen kann: halte dich an das protestantische Arbeitsethos, bereue sexuelle Ausschweifungen und betrüge, wo es dich voran bringt, solange es dich in die obersten Etagen eines Unternehmens bringt.

Die verbindende Komponente aller drei Filme ist das Lügen. In allen dieser Filme betrügen und manipulieren Charaktere ihre Umwelt, um bessere Ergebnisse für sich zu erhalten. In Trading Places gehen die Gaunereien der beiden Geschwister Duke noch nach hinten los, aber bei Ferris Bueller zeigt sich die Tendenz ganz klar: glücklich ist, wer durch Betrug weiterkommt. In 'Secret of my Success' wird Brantley am Ende des Films für seine Betrugereien sogar doppelt belohnt: er bekommt einen Top-Job in jenem Unternehmen, in dem er sich seine Stellung erschwindelt hat, und gewinnt auch die Liebe seiner Angebeteten. Die mitschwingende Botschaft ist offensichtlich und

gleichzeitig sehr fragwürdig: es ist okay die Regeln zu brechen, wenn niemand dabei körperlich merklich zu Schaden kommt. Es ist okay die Regeln zu brechen, um sich selbst zu bereichern. Und es ist völlig okay die Regeln zu brechen, wenn es um die Regeln der Wirtschaft geht, die man zur Selbstbereicherung so umgeht, dass es nur der eigenen Brieftasche auffällt. Damit verhalten sich die Charaktere der Filme wie Blaupausen für zukünftige Banker, Spekulanten und für jeden überdurchschnittlich narzisstischen Menschen.

Starke nicht-männliche und nicht-weiße Rollen findet man interessanterweise nahe der 1970er-Jahre, in denen große offensichtliche Anstrengungen innerhalb der Gesellschaft unternommen wurden um Ungleichbehandlung zu beenden. Die Charaktere Ophelia und Billy Ray Valentine in „Trading Places“ sind die aktivsten und dreidimensionalsten Charaktere die nicht der weißen-männlichen Norm entsprechen, aus allen drei analysierten Filmen. Ophelia ist nichts anderes als eine überaus geschäftstüchtige Frau, die gleich wie ihre etablierten männlichen Gegenüber in 'Trading Places' agiert. Billy Ray Valentine lernt es schnell sich in der Finanzwelt zu bewegen und stellt im selben Tempo fest, dass die Unterschiede zwischen Wettbüros und Börsen überaus gering sind. In dieser Hinsicht ist 'Trading Places' ein Film in dem versucht wird die Rassen, Klassen als auch Geschlechterunterschiede hinter sich zu lassen, indem gezeigt wird, dass jeder Mensch die selben Anlagen hat, wie die selbsternannte Elite, nur nicht über deren Mittel verfügt. Diese Elite erlebt in 'Trading Places' ihre stärkste Gegnerschaft in der egalitären Suggestion, dass auch Menschen ohne das Geburtsrecht, und den damit verbundenen Zugang zu Netzwerken, Tätigkeiten vollbringen können, die für eben jene Elite vorgesehen wären.

Im zweiten Film, „Ferris Bueller's Day Off“ sind Charaktere die nicht der dem weißen-heteronormativem Bild entsprechen Mangelware. Die weiblichen Charaktere wirken stereotyp und könnten als Abziehbilder für das propagierte Frauenbild von Reagans Amerika verwendet werden, während andersfarbige Menschen in diese Film

stark unterrepräsentiert sind und auch nur in einer stereotypen Form, in einer Phase des Feierns, eine stärkere Präsenz haben. Von allen drei untersuchten Filmen zeigt dieser Film die propagierten Reaganschen Werte am subtilsten, aber dennoch in einem positiven Licht. Wie weiter oben erwähnt transportiert der titelgebende Charakter Ferris Bueller, die Werte von Reagans Politik als dessen jugendlicher Cheerleader zu seinem Zielpublikum.

Im dritten analysierten Film „The Secret of my Success“, kann man allerdings von Stereotypen und nicht mehr von Charakteren sprechen. Brantley Foster/Carlton Whitfield ist ein Yuppie, dem es um seinen persönlichen Erfolg geht, der sich selbst in den Entscheidungsetagen jedes beliebigen Unternehmens sieht und der dafür bereit ist mithilfe von kleineren und größeren Betrugereien an die Spitze des Unternehmens zu kommen. Die weiblichen Charaktere haben ein Ziel: den richtigen (sprich: finanziell gutgestellten und im Berufsleben höchst erfolgreichen) Mann für sich zu finden, für den sie dann jegliche Karriereambition aufgeben. Der Charakter Christy Wills lebt diese Frauenbildvision vor. Erst am Ende des Films ist sie bereit ihre Karriere für den noch erfolgreichereren Brantley aufzugeben und zeigt sich liebend an seiner Seite. Der Charakter Vera indessen, lebt zuerst das Stereotyp von der einsam im goldenen Käfig lebenden Frau des Chefs nur um im letzten Moment des Films zur neuen Aufsichtsratsvorsitzenden aufzusteigen und um eine offensichtliche Vernachlässigung der weiblichen Charaktere zu verschleiern. Einzig in der Porträtierung nicht weißer Charaktere gelingt es diesem Film sich selbst noch zu unterbieten: Schwarze werden hier bestenfalls als Statisten benötigt, werden aber in keiner Weise um Meinungen oder Wortspenden gefragt.

Man kann die Abnahme der Wortspenden und die zunehmend stereotypen Charakterisierungen von weiblichen und nicht-weißen Personen als den Rückschritt betrachten, den die Neoliberale Politik Reagans impliziert. Präsident Reagans Politik verortete ihre sozialpolitischen Referenzpunkte in den 1950er Jahren und gegen Ende

seiner Präsidentschaft verorten sich Mainstream-Filme näher an diesem Weltbild, als an dem angestrebt egalitären Weltbild der 1970er Jahre.

Die Analyse der Filme bestätigt die weiter oben genannten Sichtweisen über die starke Präsentation neoliberaler Werte im amerikanischen Film der 1980er Jahre. Anhand der in dieser Arbeit analysierten Filme sehen wir, dass der Neoliberalismus anfänglich eine Zielscheibe für offensichtliche Witze war, doch dass die Bevölkerung sich langsam an die Reformen gewöhnte, woraufhin man Effekte dieser Prozesse überaus positiv darstellen konnte. Dass alle drei Filme am amerikanischen Box-Office ein Erfolg waren und für die produzierenden Studios ein gutes Investment waren, zeigt wie sehr die Botschaften der Filme mit der politischen Meinung der amerikanischen Massen resonierten.

Diese Resonanz macht amerikanische Filme interessant, da sie stark mit dem vorherrschenden Zeitgeist in Verbindung stehen und nicht in Produktion gehen, wenn man meinte, dass die amerikanischen Hauptzielgruppen kein Interesse an diesen Filmen hätten, siehe die Planungen und Vorarbeiten bei „High Concept“ Filmen, denn dabei handelt es sich nach wie vor um eine gängige Geschäftspraxis. Inwieweit die Filme aber die Bevölkerung direkt beeinflussen, wie es Bordwell und Thompson formuliert haben, oder die Bewegungen der Masse die transportierten Werte beeinflussen, bleibt offen und bedarf nach wie vor einer schlüssigen Antwort. Abschließend kann man sagen, dass sich Filme als Vehikel zur Verbreitung ideologischer Botschaften verwenden lassen. Manche Filme verstecken ihre Botschaften besser, andere wiederum machen keinen Hehl aus der transportierten Ideologie. Diese Arbeit zeigt, dass Filme politisch und ideologisch mit ihrer Entstehungszeit eng verbunden sind und man eben jene Botschaften herauslesen kann. Es zeigt sich auch, dass eine kritische Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien gegenwärtig notwendig ist um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, als auch um die vergangenen Jahrzehnte besser zu verstehen. Diese Arbeit hat versucht die Frage zu beantworten inwieweit Filme politisch geladen sein können, was das allerdings für das Filmschaffen oder das Publikum bedeutet bleibt nach wie vor unbeantwortet und

bedarf einer weiteren ausführlichen Untersuchung.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

- Aalbers, Manuel B.: „Neoliberalism is dead.. Long Live Neoliberalism!“ in *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 37.3, S. 1083-1090
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer 2013, 21. Aufl. (Orig. Amsterdam: Querido-Verlag 1947)
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924)
- Berg, Jan/Sture Brändström/Johnny Wingstedt: „Narrative Music, Visuals and Meaning in Film“ in *Visual Communication* Vol 9/2, S. 193 - 2010
- Bockman, Johanna: „Neoliberalism“ in *Contexts*, Vol. 12/14, S. 14 - 15
- Bordwell, David/Kristin Thompson: *Film History: an Introduction*, New York: McGraw Hill 2003 (Orig. 1994)
- Cannon, Lou: *President Reagan: The Role of a Lifetime*, New York: Simon & Schuster 1991
- Christie, Thomas A.: *John Hughes and Eighties Cinema*, Maidstone: Crescent Moon Publishing 2012
- Cohen, Paul: „Cowboys die hard - Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster“ in *Film & History - an Interdisciplinary Journal*, Vol. 41.1, S. 71 - 81
- Combs, James (Hg.): *Movies and Politics*, New York: Garland Publishing 1993
- Crouch, Colin: *Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus*, Berlin: Suhrkamp 2011
- Dickenson, Ben: *Hollywoods New Radicalism*, London: Tauris 2006
- Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie – Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004
- Ebenstein, Lanny: *Milton Friedman: A Biography*, London: Palgrave Macmillan 2007
- Friedman, Milton: *Kapitalismus und Freiheit*, München: DTV 1976

- Fyne, Robert: *The Hollywood Propaganda of World War II*, Lanham: Scarecrow Press 1997
- Giroux, Henry A.: *Breaking in to the Movies - Film and the Culture of Politics*, Oxford: Blackwell Publishers 2002
- Goltz, Dustin B.: „Sensible’ Suicide, Brutal Selfishness and John Hughes’s Queer Bonds“ in *Cultural Studies - Critical Methodologies*, Vol. 13/2, S. 99 - 109
- Gora, Susannah: *You couldn't ignore me if you tried*, New York: Three Rivers Press 2010
- Gotto, Lisa: *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006
- Harris, Nigel: *Die Ideologien in der Gesellschaft: eine Untersuchung über Entstehung, Wesen und Wirkung*, München: Beck 1970
- Hartl, Fabian: *Die Verwendung von Ideologie und Propaganda der Nationalsozialisten im Konsumgut Film*, München: Grin Verlag 2009
- Harvey, David: *A brief History of Neoliberalism*, New York: Oxford University Press 2011, 3 Aufl.
- Hayek, Friedrich A.: *Der Weg zur Knechtschaft*, München: Olzog 1994 (Orig. *The Road to Serfdom*, Abingdon-on-Thames: Routledge Press 1944)
- Herzog, Lisa/Axel Honneth (Hg.): *Der Wert des Marktes*, Berlin: Suhrkamp 2014
- Jones, Daniel Stedman: *Masters of the Universe: Hayek, Friedman, and the birth of neoliberal politics*, Princeton: Princeton University Press 2012
- Jordan, Chris: *Movies and the Reagan Presidency*, Westport: Praeger Publishers 2003
- Keane, Christopher: *Schritt für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch*, Berlin: Autorenhaus-Verlag 2004 (Orig. *How to write a selling Screenplay*, New York: Broadway Books 1998)
- Kellner, Douglas, „Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood in the Age of Reagan“, *The Velvet Light Trap*, Vol. 27, S. 9 – 24
- Kellner, Douglas: „Film, Politics and Ideology - Toward a Multiperspectival Film Theory“ in *Movies and Politics - The Dynamic Relationship*, Hg. James Combs, New York: Garland Publishing 1993, S. 55 - 91

- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (Orig. *Theory of Film- The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960)
- Lane, Anthony: „The Method President“ in *The New Yorker*, 18.10.2004, S. 190 - 198
- Lieber, Hans-Joachim: *Ideologie – eine historisch-systematische Einführung*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 1985
- Mazierska, Ewa: „Introduction: Marking Political Cinema“, in *Framework*, Vol 55/1 S. 35 – 44
- Mikunda, Christian: *Kino Spüren - Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV-Universitätsverlag 2002
- Mill, John S.: *Über die Freiheit*, (Übersetzer: Bruno Lemke), Stuttgart: Reclam 2010 (Orig. *On Liberty*, London: John W. Parker and Son 1859)
- Monaco, James: *Film verstehen*, (Übersetzer: Brigitte Westermeier & Robert Wohlleben) Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 2006, 8. Aufl. (Orig. *How to read a Film - Movies, Media and Beyond*, London/New York: Oxford University Press 1977)
- Nadel, Alan: *Flatlining in the Field of Dreams*, New Brunswick: Rutgers University Press 1997
- Nelson, John S.: *Popular Cinema as Political Theory – Idealism and Realism in Epics, Noirs and Satires*, New York: Palgrave Macmillan 2013
- Nimmo, Dan: „Political Propaganda in the Movies - A Typology“ in *Movies and Politics - The Dynamic Relationship*, Hg. James Combs, New York: Garland Publishing 1993, S. 271 - 294
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*, (Übersetzer: Hans-Michael Bock) Stuttgart: J.B. Metzler 2006
- Panagia, Davide: „Why Film matters to political theory“ in *Contemporary Political Theory*, Vol. 12/1, S. 2-25
- Rosenbaum, Jonathan: *Movies as Politics*, Berkeley: University of California Press 1997
- Roters, Karl-Heinz: *Reflexionen über Ideologie und Ideologiekritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (Diss)

- Shales, Tom/James Andrew Miller: *Live From New York: The Complete, Uncensored History of Saturday Night Live as Told by Its Stars, Writers, and Guests*, New York: Little, Brown and Company 2014, Kindle Edition (Orig. New York: Back Bay Books 2003)
- Shapiro, Ben: *Primetime Propaganda - The True Hollywood Story of how the Left took over your TV*, New York: Harper Collins 2011
- Stapelfeldt, Gerhard: *Der Liberalismus*, Freiburg: ça ira-Verlag 2006
- Steger, Manfred B./Ravi K. Roy: *Neoliberalism – a very short introduction*, New York: Oxford University Press 2010
- Stowasser, Josef M./Michael Petschenig/Franz Skutsch (Hg.): *Stowasser: lateinisch - deutsches Schulwörterbuch*, Bearb.: Losek, Fritz/Alexander Chris, Wien: ÖBV 2007
- Tepe, Peter: *Ideologie*, Berlin: De Gruyter 2012
- Thompson, Graham: *American Culture in the 1980s*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, Reprint 2011
- Van Zoonen, Liesbet: „Audience reactions to Hollywood politics“ in *Media, Culture & Society*, Vol 29/4, S. 531 - 547, 2007
- Varga, Darrell: „The Bones of Reagan“ in *Cineaction*, Issue 75, 2008, S. 4 - 19
- Vaughn, Stephen: *Ronald Reagan in Hollywood – Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994
- Vineberg, Steve: *No surprises, please*, New York: Schirmer Books 1993
- Wood, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York: Columbia University Press 2003
- Wyatt, Justin: *High Concept – Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press 1994

Internetquellen

- Brzeski, Patrick: „China advances Film Industry Law, Cracks down on ‚Western Values‘“, *The Hollywood Reporter*, 30.08.2016, <http://>

- www.hollywoodreporter.com/news/china-advances-film-industry-law-924201,
Zugriff: 31.08.2016
- Ebert, Roger: „The Secret of my Success“, *Chicago Sun Times*, 10.04.1987 <http://www.rogerebert.com/reviews/the-secret-of-my-success-1987> Zugriff: 28.06.2016
- Hank, Rainer: „Verführung von Rechts“, *FAZ - Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.07.2015, <http://www.faz.net/-gqe-85ubc/>, Zugriff: 27.10.2015
- Kempley, Rita: „The Secret of my Success“, *The Washington Post*, 10.04.1987, http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/theseecretofmysuccesspg13kempley_a0cab1.htm, Zugriff: 28.06.2016
- Kozlow, Vladimir: „Russia gives Ministry Power to move Hollywood Releases“, *The Hollywood Reporter*, 21.01.2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/russia-power-move-hollywood-releases-765620>, Zugriff: 23.04.2016
- Monbiot, George: „Neoliberalism - the Ideology at the root of all our Problems“, *The Guardian*, 15.04.2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>, Zugriff: 27.06.2016
- Mont Pelerin Society, „Statement of Aims“, *Mont Pelerin Society*, 2016 <https://www.montpelerin.org/statement-of-aims/>, Zugriff: 17.05.2016
- Redaktion: „Ferris Bueller’s Day Off“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=ferrisbuellersdayoff.htm>, Zugriff: 10.05.2016
- Redaktion: „Helen Slater“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0000644>, Zugriff: 28.06.2016
- Redaktion: „Herbert Ross“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0006889>, Zugriff: 28.06.2016
- Redaktion: „John Landis“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0000484>, Zugriff: 11.06.2016
- Redaktion: „Michael J. Fox“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/name/nm0000151>, Zugriff: 11.06.2016

www.imdb.com/name/nm0000150, Zugriff: 28.06.2016

Redaktion: „Secret of my Succe‘ [sic!] writer A.J. Carothers dies in LA“, *San Francisco Chronicle*, 11.04.2007, <https://web.archive.org/web/20071124005509/http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/n/a/2007/04/11/state/n150759D46.DTL>, Zugriff: 17.06.2016

Redaktion: „The Secret of my Success“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=secretofmysuccess.htm>, Zugriff: 28.06.2016

Redaktion: „The Secret of my Success“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0093936>, Zugriff: 28.06.2016

Redaktion: „Trading Places“, in *Box Office Mojo*, 2016, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tradingplaces.htm>, Zugriff: 11.06.2016

Redaktion: „Trading Places‘ - Release Info“, in *Internet Movie Database*, 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0086465/releaseinfo>, Zugriff: 11.06.2016

Ruetz Bernhard: „Freiheit in Vielfalt: Leben und Wirken Wilhelm Röpkes“, *Liberales institut Schweiz*, Mai 2006, <http://www.libinst.ch/?i=freiheit-in-vielfalt-leben-und-wirken-wilhelm-ropkes> Zugriff: 03.05.2016

Staun, Harald: „Das Gespenst der totalen Durchökonomisierung“, *FAZ - Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.10.2015, <http://www.faz.net/-gqz-89dh9>, Zugriff: 27.10.2015

Stein, Ben: „Love is strange – in honor of Ferris Bueller's Day off 30 years ago“, *The American Spectator*, 16.03.2015 <http://spectator.org/articles/62058/love-strange>, Zugriff: 08.05.2016

Verhaeghe, Paul: „Neoliberalism has brought out the worst in us“, *The Guardian*, 29.09.2014, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/29/neoliberalism-economic-system-ethics-personality-psychopathiesthic>, Zugriff: 27.10.2015

Wile, Rob: „It’s the 30-Year Anniversary of the greatest Wall Street Movie ever made: Here’s the Story behind it“, Business Insider, 27.06.2013, <http://www.businessinsider.com/an-oral-history-of-trading-places-2013-6?IR=T>, Zugriff: 10.06.2016

Filme & audiovisuelle Medien

Primär

Ferris Buellers Day Off, Regie: John Hughes, DVD, Paramount Home Entertainment 1999 (Orig. USA 1985)

The Secret of my Success, Regie: Herbert Ross, DVD, Universal Pictures Home Video 2004 (Orig. USA 1987)

Trading Places, Regie: John Landis, DVD, Paramount Home Entertainment 2002 (Orig. USA 1982)

Sekundär

1941, Regie: Steven Spielberg, USA 1979

48hrs, Regie: Walter Hill, USA 1982

Aliens, Regie: James Cameron, USA 1986

All the President’s Men, Regie: Alan J. Pakula, USA 1976

Animal House, Regie: John Landis, USA 1978

Back to the Future, Regie: Robert Zemeckis, USA 1985

Birth of a Nation, Regie: D.W. Griffith, USA 1915

Blue Velvet, Regie: David Lynch, USA 1986

Claudine, Regie: John Berry, USA 1974

Corner in Wheat, Regie: D.W. Griffith, USA 1909

Die Hard, Regie: John McTiernan, USA 1988

Dirty Harry, Regie: Don Siegel, USA 1971

Family Ties, Creator: Gary David Goldberg, NBC, USA 1982 - 1989

Fast Times at Ridgemont High, Regie: Amy Heckerling, USA 1982

First Blood, Regie: Ted Kotcheff, USA 1982
Footloose, Regie: Herbert Ross, USA 1984
French Connection, Regie: William Friedkin, USA 1971
Fried Green Tomatoes, Regie: Jon Avnet, USA 1991
Heaven's Gate, Regie: Michael Cimino, USA 1981
Indiana Jones and the Last Crusade, Regie: Steven Spielberg, USA 1989
Indiana Jones and the Temple of Doom, Regie: Steven Spielberg, USA 1984
Jaws, Regie: Steven Spielberg, USA 1975
Kramer vs. Kramer, Regie: Robert Benton, USA 1979
Ladyhawke, Regie: Richard Donner, USA 1985
Legal Eagles, Regie: Ivan Reitman, USA 1986
Legend, Regie: Ridley Scott, USA 1985
Porkys, Regie: Bob Clark, USA 1981
Raiders of the Lost Ark, Regie: Steven Spielberg, USA 1981
Rambo: First Blood Part II, Regie: George P. Cosmtos, USA 1985
Revenge of the Nerds, Regie: Jeff Kanew, USA 1984
Rocky, Regie: John G. Avildsen, USA 1976
Salvador, Regie: Oliver Stone, USA 1986
Saturday Night Live, Creator: Lorne Michaels, NBC, USA 1975 -
Sex, Lies & Videotape, Regie: Steven Soderbergh, USA 1989
Sixteen Candles, Regie: John Hughes, USA 1984
Some kind of Wonderful, Regie: Howard Deutch, USA 1986
Star Wars, Regie: George Lucas, USA 1977
Star Wars: Return of the Jedi, Regie: Richard Marquand, USA 1983
Star Wars: the Empire strikes back, Regie: Irvin Kershner, USA 1980
Steel Magnolias, Regie: Herbert Ross, USA 1989
Supergirl, Regie: Jeannot Szwarc, USA 1984
The Blues Brothers, Regie: John Landis, USA 1980
The Breakfast Club, Regie: John Hughes, USA 1985
The Terminator, Regie: James Cameron, USA 1982
The Unbearable Lightness of Being, Regie: Philip Kaufman, USA 1988

Top Gun, Regie: Tony Scott, USA 1986

War Games, Regie: John Badham, USA 1983

Weird Science, Regie: John Hughes, USA 1985

Win Ben Stein's Money, Creator: Al Burton/Donnie Brainard, Comedy Central, USA
1997 - 2003

Winter Kills, Regie: William Richert, USA 1979

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Trading Places*, Regie: John Landis, DVD, Paramount Home
Entertainment 2002 (Orig. USA 1982)

Abbildung 2: *Trading Places*, Regie: John Landis, DVD, Paramount Home
Entertainment 2002 (Orig. USA 1982)

Abbildung 3: *Ferris Buellers Day Off*, Regie: John Hughes, DVD, Paramount Home
Entertainment 1999 (Orig. USA 1985)

Abbildung 4: *Ferris Buellers Day Off*, Regie: John Hughes, DVD, Paramount Home
Entertainment 1999 (Orig. USA 1985)

Abbildung 5: *The Secret of my Success*, Regie: Herbert Ross, DVD, Universal Pictures
Home Video 2004 (Orig. USA 1987)

Abbildung 6: *The Secret of my Success*, Regie: Herbert Ross, DVD, Universal Pictures
Home Video 2004 (Orig. USA 1987)

Abbildung 7: *The Secret of my Success*, Regie: Herbert Ross, DVD, Universal Pictures
Home Video 2004 (Orig. USA 1987)

Abstract

In den 1980er Jahren wurden viele politische als auch kulturelle Weichenstellungen für die nachfolgenden Jahrzehnte getätigt. US-Präsident Ronald Reagan zwang der Welt im Paarlauf mit UK-Premierministerin Margret Thatcher den Neoliberalismus auf und baute funktionierende Sozialnetze ab. Auch die amerikanische Filmbranche erlebte in diesem Jahrzehnt grundlegende Veränderungen, die sie bis heute prägen: das Produktionsprinzip „High Concept“ setzte sich durch, sowie auch das dazugehörige flächendeckende Marketing. Diese Arbeit befasst sich aber nicht mit den Produktionsumständen in den 1980er Jahren, sondern mit dem Einfluss von Reagans Politik auf Filme. Dafür werden zuerst die Begriffe „Ideologie“ und „Neoliberalismus“ abgehandelt, um ein kohärentes Bild von der Ausgangssituation zu bekommen. Daraufhin wird eine Analysemethode vorgestellt, um den politischen bzw. politisch-ideologischen Gehalt von Filmen festzustellen. Die Analyse erfolgt anhand dieser angepassten Methodik. Gefragt wird, inwiefern die Filme neoliberale Werte und Versatzstücke neoliberaler Ideologie transportieren und wie sich diese audiovisuell konstituieren. Die Forschungsfrage bezieht sich auf drei amerikanische Filme, die aus der Zeit Reagans Präsidentschaft stammen und demnach ein Stimmungsbild geben können.