



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Mensch und Arbeit im Neoliberalismus – Theorie und Fiktion im Film der Gegenwart

verfasst von / submitted by

Mag. Roswitha Mosburger, BA

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

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066582

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

**Masterstudium
Theater-, Film und Medientheorie**

Betreut von / Supervisor:

Dr. Thomas Waitz

Mensch und Arbeit im Neoliberalismus – Theorie und Fiktion im Film der Gegenwart

Inhalt

1. Einleitung, Abgrenzung des Themas und Zielsetzung	4
2. Arbeit und Subjekt: Filmische Darstellung, Veränderungen und Filmauswahl	8
2.1. Herrschaftssystem(e), Arbeit und Kracauers Konzept vom Sehen im Kino	8
2.2. Das ‚Herrschaftssystem‘ des Neoliberalismus: Definition, Erläuterung und Auswirkungen auf das Subjekt	14
2.3. Darstellung von Arbeit im gegenwärtigen fiktionalen Film	20
2.3.1. Filmauswahl und Auswahl der Filme	20
2.3.2. <i>Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)</i>	25
2.3.3. <i>Toni Erdmann</i>	27
2.3.4. <i>I, Daniel Blake</i>	28
3. Stellenwert der Arbeit für das Subjekt – Theorien und Filmanalyse	31
3.1. Theorien zur Darstellung der Problematik im Neoliberalismus	31
3.1.1. Herrschaft, <i>Gouvernementalität</i> und <i>Subjektivierung</i> bei M. Foucault	32
3.1.2. R. Sennets <i>flexibler Kapitalismus</i>	37
3.1.3. <i>Kognitiver Kapitalismus</i> bei M. Hardt und A. Negri	41
3.1.4. <i>Reflexive Modernisierung</i> bei U. Beck	45
3.2. Analyse der ausgewählten Filme	47
3.2.1. <i>Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)</i>	47
3.2.2. <i>Toni Erdmann</i>	55
3.2.3. <i>I, Daniel Blake</i>	66

4. Neoliberalismus und Postmoderne	76
4.1. Gesellschaftliche Aspekte	76
4.2. Ästhetik	82
5. Fazit	87

Quellenverzeichnis

Bibliographie	90
Internetquellen	94
Filme	95

Anhang

Abstract (Deutsch)	97
Abstract (English)	98

1. Einleitung, Abgrenzung des Themas und Zielsetzung

„Wohl kaum ein anderer Lebensbereich bestimmt die soziale Selbstwahrnehmung des modernen abendländischen Menschen mehr als seine berufliche Arbeit. ... In der allgemeinen gesellschaftlichen Wahrnehmung scheint nichts mehr über die Tüchtigkeit eines Menschen auszusagen als sein beruflicher Werdegang;“¹

Die Ausgestaltung und die sozialen Umstände von Arbeit im Sinne der Erwerbstätigkeit bilden einen Faktor, der für das Leben der Menschen und die Verfasstheit des Subjekts prägend sind. Sie bestimmen das Gesellschaftsbild und die Rahmenbedingungen, unter denen der ‚Rest‘ des Lebens – Freizeit, soziale Beziehungen, räumliches Umfeld – gestaltet werden kann. Soziologische und philosophische Theorien bieten dazu Analysen, Diagnosen und Beschreibungen der Gesellschaft, die vor allem aus der politischen bzw. ökonomischen Herrschaftssituation abgeleitet und erklärt werden können.

Film ist in besonderer Weise geeignet, diese Verfasstheit von Gesellschaft und Subjekt darzustellen, da er einerseits von Filmemachern und Filmemacherinnen im Kontext dieses Umfelds geschaffen wird und andererseits auch aus ökonomischen Gründen Massen anziehen soll, die sich im Film in irgendeiner Weise wiederfinden wollen. Auch Illusionen oder Wunschbilder bilden hier letztlich eine Art ‚verkehrter‘ Realität. Kino und Film sind darüber hinaus durch ihre kreativen Ansätze auch grundsätzlich geeignet, Problemlösungen aufzuzeigen und sie in Kombination mit einer erzielten Breitenwirkung im besten Fall (mit) einzuleiten.

Arbeit und Film erscheinen allerdings oft als Gegensätze, da Film dem Bereich der Freizeit zugeordnet wird. Neben der Tatsache, dass Filme machen selbst Arbeit ist, beschäftigt sich Film dennoch in vielfacher Weise direkt und indirekt mit Arbeit. Zum einen gibt es eine Vielzahl von dokumentarischen Filmen, die die technischen, sozialen, psychologischen, medizinischen und soziologischen Bereiche der Arbeit und der Arbeitswelt behandeln, um hier nur einige Themenbereiche zu nennen. Zum anderen spielt auch bei fiktionalen Filmen Arbeit zumeist zumindest indirekt eine Rolle, da sie den gesellschaftlichen Rahmen der Handlung und der Personen bestimmt. So gehen spezifische Berufe

¹ Aßländer, Michael S.: *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung. Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit.* S. 9.

teilweise in die Genrebildung ein, wie etwa bei Western/Cowboyfilmen, Arztfilmen oder Detektiv- und Polizeifilmen. Seltener stehen dabei allerdings die Wechselwirkungen von Arbeit und Subjekt bzw. der direkte Einfluss der Arbeitsverhältnisse auf die persönlichen Probleme im Mittelpunkt der Handlung. Zwar scheinen Polizisten zumeist keine Macht über ihre Freizeit zu haben, leben gefährlich oder sind teilweise korrupt, und Cowboys führen ein hartes, naturnahes Leben. Letztlich bleiben diese Zustände jedoch zumeist Teil des Rahmens und nicht der Handlung.

Vergleichsweise selten sind dagegen fiktionale Filme, die sich dem Thema Arbeit und Arbeitswelt bzw. mit deren sozialen und individuellen Auswirkungen auf den Menschen – das Subjekt – direkt widmen. Diesem Bereich soll sich die vorliegende Arbeit widmen und sich dabei auf Filme der letzten Jahre beziehen.

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet ein kurzer Abriss über Arbeits- und Herrschaftssysteme, in die das Kino eintrat, im Vergleich zu einer überblicksmäßigen Darstellung der ökonomischen und politischen Werthaltungen der Gegenwart, wie sie vor allem unter der Bezeichnung Neoliberalismus bekannt sind. Die Auswahl der später eingehend behandelten Filme, deren Narrative sich mit dem beschriebenen Thema Arbeit als Problemfeld direkt befassen und die Aussagen im Bezug auf die dargestellte Verfassung von Subjekt und Arbeit im Neoliberalismus ableiten lassen, wurde aufgrund unterschiedlicher Kriterien beziehungsweise Aussagen zum Thema getroffen. Nach einer kurzen Erörterung und Begründung der Filmauswahl werden deren inhaltliche Schwerpunkte und die eingenommene Perspektive kurz dargelegt.

Einen Hauptteil der Arbeit, der der näheren Filmanalyse vorangestellt wird, bildet die Darstellung der im Zusammenhang relevanten Theorien über den Stellenwert der Arbeit in der Gesellschaft und für das Subjektkonstrukt, die von Philosophen bzw. Soziologen erarbeitet wurden und deren Position aufgrund des Gegenwartsbezugs als maßgeblich erscheinen. Herangezogen werden zunächst Michel Foucaults Theorie der *Subjektivierung*², des Zusammenspiels aus Fremd- und Selbstregierung, und Richard Sennetts Diagnose des *flexiblen Kapitalismus*³, der den Einfluss von Institutionen und Macht auf Produktion und Arbeit

² Foucault, Michel: *Analytik der Macht*.

³ Sennett, Richard: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*.

beschreibt. Weitere Erklärungsansätze bieten Antonio Negri und Michael Hardt mit ihrer Analyse des *kognitiven Kapitalismus*⁴ in der Arbeitswelt sowie Ulrich Becks Theorie der *reflexiven Modernisierung*⁵, die sich mit wachsender Unsicherheit und Individualisierung der Gesellschaft befasst.

Auf diesen Diagnosen aufbauend wird der Schwerpunkt der Arbeit gesetzt, der die Analyse der Filme betrifft. Die Auswahl fiel auf einen US-amerikanischen Film eines mexikanischen Regisseurs, einen deutschen und einen Film aus britisch-französisch-belgischer Produktion. Einmal – bei Alejandro G. Inárritu *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*⁶ aus 2014 – geht es im Schauspielermilieu um Identifikation und Subjektivierung der Arbeit im Sinne Foucaults und dessen Konzept der Regierungsmacht verbunden mit der Entgrenzung von Arbeit und Leben, wie sie unter anderem von Hardt / Negri beschrieben werden. Bei *Toni Erdmann*⁷ wird der Aspekt der Entgrenzung von Regisseurin Maren Ade in expliziter und skurriler Weise ebenfalls verdeutlicht. Neben der neoliberalen Wirtschaftswelt und der Globalisierung, die auch Sennetts *flexiblen Kapitalismus* widerspiegelt, spielt wieder die Form der *Subjektivierung*, dem Zusammenspiel aus Fremd- und Selbstregierung und der Unterwerfung unter ein System von Regeln, am Beispiel einer Unternehmensberaterin eine wesentliche Rolle. Und in *I, Daniel Blake*⁸ veranschaulicht Ken Loach nicht nur unterschiedliche Ursachen zunehmender Prekarisierung in der Gesellschaft sondern auch die Rolle und die Funktionsweise der Institutionen und Sozialeinrichtungen unter neoliberalen politischen Bedingungen. Er kann damit insbesondere als Verweis auf Becks *reflexive Modernisierung* gesehen werden.

Die Filmauswahl erfolgte selbstverständlich nur beispielsweise, die genannten Aspekte können auch in verschiedenen anderen Filmen gefunden werden. Wesentliche Zielsetzung der Auswahl und der Arbeit ist es jedoch, unterschiedliche Ausprägungen von Arbeit im Neoliberalismus und ihre Repräsentation und Reflexion im gegenwärtigen fiktionalen Film aufzuzeigen. Die Betrachtungen werden sich nicht nur mit den spezifischen filmischen

⁴ Hardt, Michael / Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*.

⁵ U.a. Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*.

⁶ *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. R: Alejandro Inárritu. USA 2014.

⁷ *Toni Erdmann*. R: Maren Ade. D 2016.

⁸ *I, Daniel Blake*. R: Ken Loach. UK/F/B 2016.

Eigenheiten der Darstellung, der Kameraführung und dem narrativen Verlauf auf der Produktionsseite, sondern auch mit den Reaktionen auf der Rezeptionsseite befassen. Dazu wird vor allem auf Filmkritiken Bezug genommen werden.

Ein letzter Blickpunkt der Arbeit ist darüber hinaus dem Thema des ästhetisch-philosophischen Gedankengebäudes der Postmoderne gewidmet. Zum einen soll hinterfragt werden, ob bzw. welche Gemeinsamkeiten mit dem Gesellschaftsbild des Neoliberalismus zu erkennen sind. Zum anderen wird untersucht, wie weit die drei ausgewählten Filme inhaltlich und stilistisch als postmodern (oder modern) eingestuft werden können.

2. Arbeit und Subjekt: Filmische Darstellung, Veränderungen und Filmauswahl

2.1. Herrschaftssystem(e), Arbeit und Kracaurs Konzept vom Sehen im Kino

Der folgende Abschnitt soll als Einstieg dazu dienen, das Verhältnis von Film und Gesellschaftsbild und –verfasstheit zu veranschaulichen und darzulegen, in welcher Form Arbeit und ihr Stellenwert in der Gesellschaft bereits in der Frühzeit des Kinos filmisch aufbereitet wurden. Die Erörterung der Zusammenhänge bzw. die theoretischen Untermauerungen und Analysen früher Filmwissenschaftler sind auch heute unverändert relevant.

Seit den frühen Anfängen des Kinos zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Film dazu gemacht, um etwas zu zeigen oder aufzuzeigen. Sei es in Form von Dokumentationen bzw. Sensationen im *Cinema of Attractions*⁹ und den späteren sachbezogenen Filmen oder in Form von Erzählungen und fiktionalen Filmen. Dabei wurde das gesellschaftliche und politische System oft indirekt oder direkt thematisiert oder hinterfragt, so gut wie immer aber indirekt oder direkt dargestellt und als Hintergrund meist selbstverständlich vorausgesetzt. Diese Selbstverständlichkeit war stets Spiegel nicht nur der Gesellschaft, sondern vor allem des Denkens der Massen, wie Béla Balázs erläutert.

„Der Geist des Films ist, wie der Geist der Umgangssprache, ein Gegenstand der Soziologie.“

und

„Für die Geschichte der Menschen, für die Kulturgeschichte, gilt die Frage, warum etwas allgemein gefällt oder allgemein mißfällt. Nie war noch eine Kunst dadurch so bedingt wie der Film. Kein geistiges Erzeugnis außer der Umgangssprache wurde so zum Dokument der Denk- und Gefühlsart der Massen.“¹⁰

Mit der Thematik der Widerspiegelung und dem Stellenwert des Gesellschaftssystems im Film, die in dieser Arbeit speziell von Interesse ist, hat sich neben Balázs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Siegfried Kracauer explizit und eingehend beschäftigt und in seinen Schriften, u.a. in einer

⁹ Vgl. etwa Gunning, Tom: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde.*

¹⁰ Balázs, Béla: *Der Geist des Films.* S. 186.

psychologischen Geschichte des deutschen Films im Jahr 1947 dargelegt¹¹. Eine seiner Grundthesen ist von zeitloser Gültigkeit und auf alle Nationalitäten bzw. Entstehungskulturen von Filmen anwendbar, nämlich:

„Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen [sind] – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.“¹²

Die gesellschaftliche und die politische Situation haben sich seit dem frühen Kino bis zur Gegenwart bereits mehrmals gewandelt. Als David W. Griffith seine ersten Spielfilme in den schon lange demokratischen USA präsentierte, zerfielen in Europa die letzten absoluten Monarchien, und der erste Weltkrieg zeichnete sich in Zentral- und Westeuropa ab, der hier erst dem Absolutismus ein Ende setzte. 1915, im Jahr des Erscheinens von *The Birth of a Nation*¹³, waren in der Sowjetunion die Aufruhren gegen das Feudalsystem in Russland und die Vorbereitungen zu den Revolutionen von 1917 im Gange. In ökonomischer Hinsicht begann etwa zeitgleich in den industrialisierten westlichen Ländern einerseits der Taylorismus die Arbeitsprozesse zu steuern und fand andererseits – insbesondere in Europa – Kapitalismuskritik mit den Analysen und Ideen von Karl Marx und Friedrich Engels allmählich Verbreitung. Spätestens von da an waren nicht nur die politischen Systeme im Westen und im Osten, sondern auch die Einstellung zu Arbeit sowie deren Rolle und Bedeutung für das Subjekt, den Arbeiter, gespalten.

Dies beeinflusste naturgemäß auch die filmische Darstellung dieser Zeit: Im fiktionalen Film des Westens Anfang des 20. Jahrhunderts erschien zumeist erwerbsmäßige Arbeit (vor allem von Männern) als für den Lebenserhalt notwendig und selbstverständlich. Wenn auch manchmal zwar belastend, so doch nicht direkt als Ausdruck einer Klassenzugehörigkeit bzw. einer politischen Botschaft oder Aussage, und zumeist als Teil des Handlungsrahmens. Auch wenn Mitgefühl erweckt wurde für die noch feudale Ausbeutung von Landarbeitern bzw. wenn Anklage erhoben wurde gegen kapitalistische Machenschaften und

¹¹ Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.*

¹² Ebenda, S. 12.

¹³ *The Birth of a Nation*. R: D.W. Griffith. US 1915.

Börsenspekulanten, wie etwa in Griffiths *A Corner in Wheat*¹⁴ aus 1909, so war dies eher als Ausdruck der Empathie und des sozialen Gerechtigkeitsgefühls zu betrachten, denn als Aufruf zur Revolte. Demgegenüber zeigten die sowjetischen Filmemacher und Filmemacherinnen Arbeit entweder als Symbol einer feudalkapitalistischen Unterdrückung oder einer neuen Freiheit im Sinne einer selbstbestimmten Tätigkeit. Sergej Eisenstein etwa nutzte den Film als Vehikel zur politischen Erziehung und zur Belehrung bzw. zur Aufklärung, wie über die Motive und Möglichkeiten der Arbeiter in seinem Film *Streik*¹⁵ oder über die Geschehnisse in *Panzerkreuzer Potemkin*¹⁶.

In beiden Ansätzen fungierte Arbeit als Ausdruck des politischen Systems. Während dieses allerdings in den USA und vor allem in Hollywood zumindest von den Drehbuchautorinnen und Drehbuchautoren sowie Regisseurinnen und Regisseure indirekt und selbstverständlich, wenn auch teilweise korrekturbedürftig, hingenommen worden war und dies in die Machart der Filme einfluss, wurde in der Sowjetunion der Stolz über die neue Position und Freiheit der Arbeiterklasse, die Notwendigkeit deren Bewusstmachung und die Indoktrination in die Funktionsweise der politischen Strukturen die Basis für eine andere filmische Technik und Darstellungsweise.

Unter diesem Blickwinkel versteht sich auch Eisensteins Kritik am ‚ausländischen‘ Film und speziell an Griffiths Technik der Parallelmontage als Ausdruck einer kapitalistischen Ideologie:

„Und so ist es ganz natürlich, daß Griffith‘ Konzeption der Montage wie ein Spiegelbild seiner dualistischen Auffassung von der Welt wirkt, einer Welt nämlich, die in zwei parallelen Linien der Armen und der Reichen zu einer nebelhaften, hypothetischen Versöhnung gelangt ...“¹⁷

Auch Eisenstein bringt die Unterscheidung der beiden filmischen Verfahren auf den Punkt, dass der Film bzw. seine Machweise Ausdruck des Herrschaftssystems, unter dessen Rahmenbedingungen und ideologischen Grundlagen er entsteht, und des Bewusstseins der Filmemacher ist:

¹⁴ *A Corner in Wheat*. R: D.W. Griffith. US 1909.

¹⁵ *Streik*. R: Sergej M. Eisenstein. SU 1925.

¹⁶ *Panzerkreuzer Potemkin*. R: Sergej M. Eisenstein. SU 1925.

¹⁷ Eisenstein, Sergej M.: *Dickens, Griffith und wir*. S. 130.

„Die Frage des Ausdrucks durch die Montage setzt eine bestimmte Gesellschaftsordnung und eine bestimmte Denkweise voraus; sie kann nur gelöst werden und ist gelöst worden einzig durch ein kollektives Bewußtsein...“¹⁸

Was Eisenstein vor allem auf eine direkte ideologische Einbringung der Filmemacher bezieht, wird von Kracauer, der sich auch auf die unbewussten Elemente und Wirkungen des Films bezieht, als allgemeine Eigenschaft von Filmen sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene erkannt und beschrieben. Eine der Rollen des Films sieht er darin, dass er uns Zugang zur Realität verschaffe, indem er das *„physisch Gegebene nicht nur isoliert, sondern in seiner Darstellung ihren Höhepunkt erreicht.“*¹⁹ Unter Bezug u.a. auf Lewis Mumford meint Kracauer, dass der Film auch unbewusst eine Welt zeige, und es ermögliche, diese mit einem größeren Grad von Konkretheit zu erleben.²⁰ Dazu zeige der Film nicht nur, sondern mache auch sichtbar:

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken.“²¹

Wesentlich ist wieder die Haltung der Filmemacherinnen und Filmemacher zum jeweiligen Thema und was auf welche Weise vermittelt werden soll. Kracauer unterscheidet daher zwischen *„bestätigenden Bildern“* und *„Entlarvungen“*. Erstere sollen sowohl zeigen, was wir bereits wissen, als auch uns glauben lassen, anstatt zu sehen, wie dies in tendenziösen Filmen teilweise der Fall sei. *Entlarvungen* im Sinne von Aufdeckungen oder Erkenntnissen seien sowohl von Griffith angestrebt worden, der die Aufgabe des Kinos darin sah, *„die Menschen sehen zu lernen“*, als auch von Eisenstein.²² Eisensteins Filme sah Béla Balázs vor allem als Konfrontationen zur Enthüllung und Entlarvung²³.

Spätestens ab der kommunistischen Systemübernahme in der Sowjetunion war die industrialisierte Welt für mehrere Jahrzehnte in zwei ideologische Systeme gespalten, die von unterschiedlichen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnungen und damit auch Einstellungen zu Mensch und Arbeit geprägt waren. Sie

¹⁸ Ebenda, S. 139.

¹⁹ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*. S. 387.

²⁰ Vgl. Ebenda, S. 388.

²¹ Ebenda, S. 389.

²² Vgl. Ebenda, S. 396 ff.

²³ Vgl. Balázs, S. 207 f.

orientierten sich vor allem an den Haltungen zu Besitz und Macht. Verstärkt wurde diese Zweiteilung nach dem Zweiten Weltkrieg, als auch die östlichen Länder Europas unter sowjetischem Einfluss zu kommunistischen Volksrepubliken wurden. Produktionsmittel standen dort zumindest weitgehend im Eigentum des Staates – und damit der Arbeiter – und die Stellung der Arbeit einschließlich der Einstellung sowohl des Staates als Ideologieträger als auch der Menschen zu ihr unterschied sich deutlich von der in den westlichen Industrieländern vorherrschenden Zweiteilung in Arbeitgeber und Arbeitnehmer bzw. in Kapitaleigentümer und Abhängige. Allerdings waren auch in den meisten Ländern Westeuropas aus politisch-strategischen Gründen große Teile der wichtigsten Wirtschaftszweige nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in staatliches Eigentum übertragen worden – neben der öffentlichen Versorgung vor allem die Schwer- und Grundstoffindustrie sowie Großbanken. Die damit starke Rolle des Staates und diese politischen Selbstverständnisse beeinflussten nicht nur in Osteuropa, sondern auch in Westeuropa die spätere gesellschaftliche Entwicklung und prägten in den folgenden Jahrzehnten die Arbeitswelten.

Der Zerfall der kommunistischen Systeme und das damit verbundene Wegfallen alternativer Gesellschaftsmodelle einerseits sowie die rasante Entwicklung der Kommunikationssysteme und die Globalisierung der Wirtschaft andererseits unterstützten die Veränderung der Rolle des Staates. Sie bildeten die Hintergründe und beeinflussten die Ausformung des Neoliberalismus, die im folgenden Kapitel eingehender erörtert werden. Seine Haltung zu Gesellschaft und Mensch bzw. die Konsequenzen der Entwicklung für das Subjekt in der Gegenwart finden wiederum ihre Widerspiegelung in der Präsentation von Arbeit im Spielfilm. Dabei stellt sich die Frage, wie weit Neoliberalismus an sich schon Ideologie ist, also ein geschlossenes Gedankengebäude bildet – wie etwa der Kommunismus –, oder nur als Begriff für Fragmente ökonomischer, politischer und individueller Haltungen zu sehen ist. Auch die Gegenwart – das heißt die Welt nach dem Zerfall der politischen und ideologischen Zweiteilung in Ost und West – scheint von ideologischer Unordnung oder Orientierungsarmut geprägt, wie sie schon Kracauer zu seiner Zeit, wenn auch vermutlich noch bedrohlicher, erlebte, als er das *„Schwinden der Ideologie“* beklagte, in der die Welt aus *„Fetzen von Zufallsereignissen besteht“*.

„(D)ementsprechend muß das individuelle Bewusstsein als ein Aggregat von Glaubenssplintern und allerlei Tätigkeiten aufgefasst werden. (...) Fragmentarische Individuen spielen ihre Rolle in einer fragmentarischen Realität.“²⁴

Was dieses Gefühl der Fragmentierung in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verfasstheit zudem prägt bzw. was in diesem Zusammenhang als weiterer Aspekt ihrer Veränderung erwähnenswert erscheint, kann mit dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne charakterisiert werden. Dieser geht einher mit einem Verlust der politischen und ideologischen Ordnung, der auch das Subjekt entscheidend prägt. Dieses Thema wird in einem anderen Kapitel dieser Arbeit behandelt werden.

Erwähnt werden soll, dass die oben beschriebene gesellschaftliche Entwicklung in den USA nicht gleichzusetzen mit jener in Westeuropa war. Während in Europa die Sozialdemokratie mit ihrem Anspruch an gezielte Interventionen des Staates für die Arbeitnehmer eine der wesentlichen politischen Ausrichtungen und eines der Ideale war (und teilweise noch ist), spielte sie in den USA kaum eine Rolle. Den Gegenpol zum konservativen Standpunkt bildete dort auch zu dieser Zeit die liberal-demokratische Weltanschauung. Auch die kommunistische Partei der USA war *„...weniger am revolutionären, klassenkämpferischen Gestus der europäischen Parteien als am radikaldemokratischen Erbe der USA...“²⁵* orientiert. So sind auch die meist als gesellschaftskritisch zu interpretierenden und teilweise von der US-amerikanischen kommunistischen Partei nahestehenden Regisseuren gestalteten Filme speziell im Genre des *Film Noir* zu sehen. Sie waren in vielen Bereichen zwar gesellschaftskritisch, aber kaum als Kritik am Staat selbst oder an der Verteilung der Produktionsmittel zu verstehen.

Dass Filme einer Nation ihre Mentalität unvermittelter als andere Medien reflektieren, stellte Kracauer ebenfalls fest und begründet dies zweifach: Erstens weil Filme nie das Produkt eines Einzelnen seien, sondern in der Teamarbeit individuelle Eigenheiten zugunsten jener unterdrückt würden, die vielen Leuten gemeinsam seien. Und zweitens weil sie sich an die anonyme Menge richteten und von populären Filmen anzunehmen sei, dass sie Massenbedürfnisse

²⁴ Kracauer: *Theorie des Films*. S. 386.

²⁵ Decker, Christof: *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950*. S. 453.

befriedigen.²⁶ Damit bezieht sich Kracauer wieder sowohl auf die Produktionsebene als auch die Rezeptionsebene von Filmen, ein Zusammenwirken bzw. Überschneiden von Dispositionen beider Seiten.

Auf der Produktionsebene wirkt damit neben – oder zusammen mit – dem kollektiven Produktionsprozess die Eigenschaft der „besonderen *Einschließlichkeit des Films*“, den Gertrud Koch näher erörtert. Dabei geht sie auf zwei filmtheoretische Faktoren ein: Einerseits die „...*Dynamik menschlicher Beziehungen, die im unwillkürlichen Ausdruck [im Film] erstmals zur Darstellung kommen*“, was bei Kracauer im Sinne von Benjamins These des ‚Optisch-Unbewußten‘ als Manifest der sichtbaren Welt gilt. Andererseits die medienspezifische „*unhintergehbare Identifizierung mit der Perspektive der Kamera, die den Film so durchlässig erscheinen läßt für kollektive Prozesse.*“²⁷ Bei der Betrachtung und Analyse der später ausgewählten Filme wird dieser Aspekt in einem eigenen Kapitel mit einbezogen werden.

2.2. Das ‚Herrschaftssystem‘ des Neoliberalismus: Definition, Erläuterung und Auswirkungen auf das Subjekt

Die gegenwärtige Ausrichtung von Wirtschaft und Gesellschaft, die das Arbeitsleben und die individuellen Lebenssituation der Menschen prägt, wird oft unter dem Schlagwort des *Neoliberalismus* zusammengefasst. Bevor sich diese Arbeit mit der Vermittlung des Systems im Film befasst, soll zunächst dargestellt werden, was hier unter dem zwar oft verwendeten, aber nicht immer völlig klaren Begriff zu verstehen ist. Nachstehend wird daher versucht unter Zuhilfenahme der einschlägigen Literatur die ökonomische und gesellschaftliche bzw. politische Dimension von Neoliberalismus herauszuarbeiten.

- Aus der Perspektive der Ökonomie wird mit Neoliberalismus allgemein die Phase bezeichnet, die etwa ab Mitte der 1970er Jahre begonnen hatte, und die keynesianisch orientierte Wirtschafts- und Sozialpolitik bzw. den „keynesianischen Fordismus“ ablösen sollte²⁸. Bei diesen nahm der Staat eine aktive Rolle in der Wirtschaft ein, indem er über Investitionen – direkt oder

²⁶ Vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. S. 11 f.

²⁷ Vgl. Koch, Gertrud: *Kracauer zur Einführung*. S. 108.

²⁸ Vgl. Kowall, Nikolaus: *Das neoliberale Modell. Genese, Politiken, Bilanz. Eine polit- und makroökonomische Bestandsaufnahme*. S. 1f.

über staatseigene Betriebe – aber auch indirekt über die Gewerkschaften bei der Lohn- und Nachfragepolitik bzw. bei der Einkommensverteilung steuernd eingriff. Im Zuge des mit der Ölkrise verbundenen Wirtschaftseinbruchs stiegen unter anderem die kompensatorischen Staatsausgaben signifikant an und verursachten so eine nicht nur von Konservativen als bedrohlich empfundene hohe Staatsverschuldung. Dazu kam eine nicht mehr an Produktivitätskriterien orientierte Lohnpolitik der Gewerkschaften, die die Inflationsraten erhöhten. Die Reaktion war eine Politikumkehr eben zum neoliberalen Wirtschaftsideal, das sich vor allem an den Marktkräften und am ‚freien Wettbewerb‘ orientierte und bei dem der Staat weitestmöglich aus allem Wirtschaften herausgehalten werden sollte.

Begleitet und unterstützt wurde diese Wirtschaftspolitik durch veränderte Prämissen in der Finanzwirtschaft²⁹, die die Entstehung der internationalen Devisenmärkte begründeten und den Weg in die ‚Finanzialisierung‘ der Weltwirtschaft ebneten, bei der nicht mehr die Realwirtschaft, sondern die Finanzwirtschaft im Mittelpunkt stand³⁰. Eine Folge dieser politischen Umkehr und wirtschaftlichen Entwicklung sowie auch eine Reaktion auf die zuvor konstatierten ‚Übermacht‘ der Gewerkschaften war eine sukzessive Umverteilung der Einkommen und der Vermögen von Arm zu Reich. Diese Umverteilung mündete allerdings in keine nachhaltige Steigerung der Beschäftigung, sondern blähte durch Finanztransaktionen die internationalen Finanzmärkte weiter auf.³¹ Damit waren Unsicherheitsfaktoren geschaffen, die einerseits die soziale Sicherheit vor allem der unteren Klassenlagen betrafen und andererseits den Finanzsektor samt Veranlagungen unter anderem für Alters- und Sozialvorsorgen destabilisierten.

Zum offensichtlichen Problem wurde die Entwicklung mit der Finanzkrise 2007/08 und den damit verbundenen Zusammenbrüchen der überdimensionierten Finanzmärkte. Sie verdeutlichten deren Volatilität und vor allem deren Intransparenz betreffend Risiko und Eigentumsverhältnissen. Die Krisen der Banken zogen einen langanhaltenden Nachfrageeinbruch und Unterstützungsbedarf des Finanzsektors durch den Staat bzw. die

²⁹ V.a. das Ende des Bretton-Woods-Systems und damit der Dollar-Bindung.

³⁰ Vgl. Ebenda, S. 17 ff.

³¹ Vgl. Ebenda, S. 9 ff.

Steuerzahler mit sich. Der geschmälerte finanzielle Spielraum für Transferleistungen an sozial Schwache und Realinvestitionen der Staaten verschärfte die Umverteilung von Steuergeldern in den Finanzsektor und die Verteilungsungleichheit zusätzlich.

Der zum obersten Ziel erklärte Wettbewerb am ‚freien Markt‘ und die offenen Märkte führten zudem im Zuge der Globalisierung zur internationalen Präsenz der Unternehmen mit einer zunehmenden Konzentration von Großunternehmen und dem Zurückdrängen bzw. die Einverleibung von kleinen Unternehmen, die dem Wettbewerbs- und Kostendruck nicht standhalten konnten. Kostendruck durch die Konkurrenz aus den Niedriglohnländern sowie vor allem in den Grenzregionen auch Lohndumping waren eine weitere Folgeerscheinung. Bei gleichzeitig weiterschreitender Technologisierung war die Konsequenz daraus zunehmende Prekarisierung weiter Schichten von Arbeitnehmern und eine weiteren Schwächung der Gewerkschaften und Arbeitenden, die den Wettbewerbsdruck am Arbeitsplatz zusätzlich verstärkten. Demgegenüber beschleunigten die internationalen Kapitalverflechtungen und Privatisierungen in den ehemals kommunistischen Ländern private Vermögenszuwächse und mündeten in einem weiteren Auseinanderklaffen der Schere zwischen Arm und Reich. In einem der Filme der Filmauswahl (*Toni Erdmann*) wird auf diese Effekte im Zusammenhang mit konkreter Erwerbsarbeit Bezug genommen.

- Aus politischer bzw. aus soziologischer Sicht war die Rolle des Staates bereits in den Nachkriegsjahren hinterfragt, und dies nicht nur aus konservativer Position, wie Thomas Biebricher erörtert. Die (noch totalitären) bürokratischen Hierarchien der Zwischenkriegszeit seien dem „*Staat der Moderne*“ nicht adäquat gewesen und hätten die veränderte Gesellschaft nicht repräsentieren können.³² Die kritischen Stimmen waren zunächst bis in die 1970er Jahre eher dem ‚politisch linksgerichteten‘ Lager zuzuordnen, das vor allem den totalitären Anspruch und autoritäre Strukturen angriff. Biebricher verweist etwa auf Jürgen Habermas³³.

³² Vgl. Biebricher, Thomas: *Neoliberalismus zur Einführung*. S. 157 ff.

³³ Vgl. etwa Habermas, Jürgen: *Zum Begriff der politischen Beteiligung*. 1958. S. 14 ff.

Letztendliche Anstöße für die Versuche zum Umbau des Staates vor allem betreffend die staatlichen Monopolstellung in Infrastruktur und Versorgung waren die nach den Wachstumseinbrüchen der 1970er entstandenen Finanzierungsengpässe, die mit den bereits neoliberalen Forderungen nach Staatsanierung durch Ausgabenbegrenzung (vor allem im Sozialbereich) und durch Privatisierungen von Staatsvermögen bei gleichzeitiger Reduktion der Steuern bzw. anderer Staatseinnahmen einherging. Im Sinne der mittlerweile vorherrschenden Forderung nach freier Marktwirtschaft wurde mit der „*prinzipielle(n) Kritik am Staat als ineffizienter Apparat zur Produktion und Verteilung von Gütern und Dienstleistungen*“³⁴ argumentiert und nicht nur die unternehmerischen Tätigkeit des Staates im Privatsektor (Banken, Industrie etc.) abgelehnt, sondern auch in der öffentlichen Versorgung – etwa Elektrizitäts- und Wasserwirtschaft – und in der Verwaltung, etwa bei Dienstleistungen im Bereich der Arbeitsmarktverwaltung, in Krankenhäusern oder bei anderen Sozialleistungen. Der Gegensatz ‚öffentlich oder privat‘ mutierte in der Folge zu ‚Monopol oder Wettbewerb‘, wodurch eine neue Dimension eingeführt wurde, aus der sich unmittelbar die Gleichnisse ‚öffentlich = Monopol = Ineffizienz‘ und ‚privat = Wettbewerb = Effizienz‘ ableiteten. Damit waren auch die deklarierten Politikziele des Neoliberalismus abgebildet, die zusammengefasst auf einen Begriff reduziert werden können: den (möglichst freien) Markt. Politikziele waren dementsprechend Entstaatlichung und in der Folge De-Institutionalisierung bzw., wo dies nicht durchgesetzt werden konnte, die Orientierung der staatlichen Tätigkeit an privatwirtschaftlichen Effizienzkriterien. Auch der Aspekt der neoliberalen Forderung, im Sozialbereich zu kürzen, wird in der Filmauswahl dieser Arbeit (*I, Daniel Blake*) thematisiert.

Die beschriebenen Zielsetzungen betreffend freien Wettbewerb bzw. Markt und Effizienz erscheinen zunächst tatsächlich objektiv und fair, weil messbar, für alle offen und gleich und daher nur schwer angreifbar. Unausgesprochen bleibt meist der Gedanke, dass Wettbewerb bedeutet, dass schwächere ‚Mitbewerber‘ verdrängt werden, womit die Tendenz zu einer neuerlichen Monopolisierung durch Konzentration auf starke bzw. leistungsstarke – nunmehr ‚Private‘ –

³⁴ Ebenda, S. 158.

entsteht. Diese haben nicht nur zumeist schon eine signifikante Größe, sondern werden in der Folge auch durch Globalisierungsgewinne immer noch größer. Das Kriterium der Effizienz, ursprünglich ein betriebswirtschaftlichen Begriff, erfordert bzw. ermöglicht dem ‚Sieger‘ im Wettbewerb zudem das Außerachtlassen sozialer Aspekte. Das alte autoritäre staatliche Herrschaftssystem, das wegen seines Totalitarismus kritisiert worden war, mündet durch das Beiseitedrängen sozialer und gesamtgesellschaftlicher Gesichtspunkte in ein neues, teilweise ‚entinstitutionalisiertes‘ Herrschaftssystem. Dany-Robert Dufour charakterisiert das System wie folgt:

„Das völlig Neue am Neoliberalismus im Vergleich zu früheren Herrschaftssystemen liegt darin, dass letztere über die Kontrolle, Verstärkung und Unterdrückung durch die Institutionen funktionierten, während der neue Kapitalismus über die Entinstitutionalisierung funktioniert.“³⁵

Politische Wegbereiter des Neoliberalismus hatten unterschiedliche Gesichter. Nach dem Militärputsch in Chile, als Augusto Pinochets ab 1973 das sozialistische Erbe Salvador Allendes demonitierte, waren es vor allem Margret Thatcher Ende der 1970er Jahre in Großbritannien und Ronald Reagan ab 1981 in den USA, die Deregulierung und Privatisierung anstrebten. Letztere waren unter den Begriffen *Thatcherism* und *Reagonomics* bekannt und agierten als *New Rights* oder *Neokonservativisten*. Der Begriff des Neoliberalismus ist gemäß Dufour in den angelsächsischen Ländern eher unüblich³⁶, sondern geht auf die darauf folgende konservative Politik vor allem in Deutschland, aber auch im Rest Europas zurück, die allerdings unterschiedliche Ausprägungen aufwies.

Auch Foucault hebt in seiner *Geburt der Biopolitik* zwei Hauptformen neoliberaler Programmgestaltung hervor³⁷: Einerseits die deutsche Verankerung, die mit der Reaktion auf die Weimarer Republik, den Nazismus und seiner Kritik und den Wiederaufbau verbunden sei. Diese erforderte Planung, Vergemeinschaftung und (neue) gesellschaftliche Ziele und eine staatliche Interventionspolitik bezüglich Ressourcenverteilung, Preisen, Beschäftigung usw. Auf der anderen Seite stehe der amerikanische Neoliberalismus, den Foucault in

³⁵ Dufour, Dany-Robert: *Die Kunst, Köpfe zu schrumpfen. Über die neue Knechtschaft des befreiten Menschen im Zeitalter des totalen Kapitalismus*. S. 211.

³⁶ Vgl. Ebenda, S. 11 f.

³⁷ Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*. S. 116 ff.

der Politik des *New Deal* begründet sieht, und der gegen den föderalen Interventionismus und Hilfsprogramme demokratischer Administrationen gerichtet sei. Beiden seien der ökonomisch-theoretische Hauptgegner Keynes und die Gegenstände des Widerwillens gemeinsam: nämlich die gesteuerte Wirtschaft, die Planung und der Staatsinterventionismus.

Mittlerweile wird in Europa der Begriff Neoliberalismus vorwiegend negativ konnotiert. Biebricher meint:

„Wer den Begriff des Neoliberalismus heute im Mund führt, der möchte politische Gegner als Befürworter von ungezügelterm Egoismus und deregulierten Märkten diskreditieren.“³⁸

Er betont, dass die Unterscheidung zwischen neoliberalen Theorien und deren Ausprägung in der Praxis wesentlich sei³⁹. Während Theoretiker (und Befürworter) des Neoliberalismus mit den Modellen der freien und sozialen Marktwirtschaft argumentieren, sei in der Praxis ein ideologischer und damit politischer Kampf entstanden, der mit dem Vorwurf von ungezügelten Rechten des Kapitals verbunden sei, bei dem soziale Bedürfnisse nicht berücksichtigt werden. Damit werde der Begriff des Neoliberalismus grundsätzlich polemisch und könne kaum neutral verwendet werden. Man könnte dem entgegensetzen, dass dasselbe auch auf den Begriff des Kapitalismus zutrifft, dem diese Attribute ebenfalls zugeschrieben werden, der aber dennoch letztlich auf den Kern des Systems verweist.

Dieses Schicksal des Unterschieds zwischen Theorie und praktischen Konsequenzen trifft zudem die meisten Theorien. Jedenfalls ist derzeit kaum ein politisches oder wirtschaftliches Programm einer Regierung ohne neoliberale Ideen und Forderungen in bezug auf Arbeitsmarkt und Verbesserung der Effizienz des Staates oder staatsnaher Institutionen zu finden. Es geht in der vorliegenden Arbeit auch weder darum, neoliberalistische Ideen anzuprangern, noch darum darzulegen, dass frühere Machtverhältnisse ‚humaner‘ oder ‚sozialer‘, also ‚besser‘ waren. Es geht vielmehr darum aufzuzeigen, über welche Mechanismen das zugrunde liegende Herrschaftssystem der De-Institutionalisierung und Privatisierung sowie das Gebot der Effizienz und des ‚freien‘ Wettbewerbs auf die

³⁸ Biebricher, S. 10.

³⁹ Vgl. Ebenda, S. 19 ff.

Arbeitswelt und das Subjekt einwirkt und dass in diesem Zusammenhang postulierte Freiheiten bedingt zu sehen sind. Vor allem aber geht es darum zu zeigen, wie dies schließlich im fiktionalen Film Eingang findet und wie – im Sinne Kracaurs – „*sich das innere Leben... in verschiedenen Konglomeraten des äußeren Lebens*“⁴⁰ im Film manifestiert. Im folgenden Kapitel wird zu diesem Zweck nach der Erläuterung der Filmauswahl eine Zusammenfassung von Theorien der Auswirkungen im Zusammenhang von Arbeit und Subjekt im Neoliberalismus – oder Neokapitalismus – dargestellt.

2.3. Darstellung von Arbeit im gegenwärtigen fiktionalen Film

2.3.1. Filmauswahl und Auswahl der Filme

Um die filmische Darstellung von Arbeit beurteilen zu können, erscheint es zunächst erforderlich zu hinterfragen, was Arbeit im Sinne von Erwerbsarbeit für das Subjekt grundsätzlich bedeutet. Hier kann die Definition von Gert Schmidt als Ausgangspunkt dienen, die das Beziehungsgefüge von Arbeit und Subjekt als integralen Teil der Gesellschaft beschreibt:

*„Arbeit ist gesellschaftliche Wirklichkeit und Gesellschaft ist Wirklichkeit von Arbeit. Mittels Arbeit reproduziert sich Gesellschaft als Wirtschaftsstandort und Produktionsprozess, als Herrschaftsgefüge und politische Ordnung, als kulturelle Identität und als Lebenswelt.“*⁴¹

Fiktionale Filme, die sich mit dem Subjekt und seiner persönlichen Situation in der Welt der Erwerbsarbeit als Thema beschäftigen waren in der Vergangenheit – zumindest in den ‚westlichen‘ Ländern – vergleichsweise spärlich gesät. Soweit sie dabei auch noch erfolgreich waren, waren es zumeist (Hollywood-)Komödien: Etwa Billy Wilders *The Apartment*⁴² aus 1960, wo es einem kleinen Angestellten in einem Großraumbüro gelingt, durch abendliche Vermietung seines Appartements für amouröse Abenteuer diverser Chefs seine Position zu verbessern. Auch Mike Nichols *Working Girl*⁴³ aus 1988 mit der Geschichte des Aufstiegs einer fleißigen, ehrgeizigen und klugen Sekretärin im Finanzdienstleistungsbusiness konnte Erfolge erzielen. Francis Ford Coppolas

⁴⁰ Vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. S. 13.

⁴¹ Schmidt, Gert: *Soziologie der Arbeit*. In: *Soziologische Revue*. Jahrgang 34 (2011). S. 416.

⁴² *The Apartment*. R: Wilder, Billy: USA 1960.

⁴³ *Working Girl*. R: Nichols, Mike: USA 1988.

Thriller *The Dialog*⁴⁴ aus 1974 war mit dem Thema der Vereinsamung des Killers Harry als Resultat der völligen Anpassung an einen Job, mit dem er sich selbst als Mensch verleugnet, erfolgreich, allerdings wohl mehr wegen des speziellen Milieus des Killers.

In Europa hat sich Jacques Tati in den 1960er Jahren in bewusst skurriler Form einige Male mit dem Thema Subjekt und Arbeitswelt beschäftigt, so etwa in *Cours de Soir*⁴⁵, wo Teilnehmer eines Abendkurses in den 1960er Jahren ihre Anpassungswilligkeit an die Vorgaben des Unternehmens und der Wirtschaftswelt zur Schau stellen, oder in *Playtime*⁴⁶, bei denen die Absurdität und Befremdlichkeit der Arbeit und der Arbeitenden in modernen Hochhäusern zum Ausdruck kommt. Kaum als Film über Erwerbstätigkeit rezipiert, dennoch aber tief in das Verhältnis des Subjekts zur spezifischen Arbeit eindringend, war Michelangelo Antonionis *Blow Up*⁴⁷ aus 1966. Im Stil eines Kriminalfilmes gestaltet, avancierte er mit der Manie der Hauptfigur, einem Modelfotografen, zu seinem Beruf und der Kamera zum Kultfilm. Weniger erfolgreich bzw. bekannt war der Film *Warum läuft Herr R. Amok?*⁴⁸, den Rainer Werner Fassbinder 1970 gemeinsam mit Michael Fengler drehte, und in dem Herr R. scheitert, weil er seine ehrgeizigen Erwartungen und Fähigkeiten nicht mit den von der (deutschen) Leistungs- und Konsumgesellschaft dieser Zeit vorgegebenen Anforderungen in Einklang bringen kann.

Im fiktionalen Film der 2010er Jahre, in deren Zusammenhang hier eine zu analysierende Auswahl an Filmen getroffen werden soll, um Rückschlüsse auf die gegenwärtige Verfasstheit von Subjekt und Arbeit ziehen zu können, scheint die Thematik nicht wesentlich öfter auf. Allerdings stechen einige erfolgreiche und auch preisgekrönte Filme hervor, die sich vor allem mit einem Subjekt in seiner Prägung und Wandlung durch die unmittelbare Arbeitswelt befassen. Besondere Eigenschaft dieser Filme ist dabei, dass das Thema – der Kern der Handlung, der Spannungsbogen, wie auch immer man es bezeichnen mag – tatsächlich mit der Welt der Erwerbsarbeit direkt verbunden ist und Arbeit nicht ‚nur‘ ein Teil der Lebenswelt ist, in die eine Handlung eingebettet ist.

⁴⁴ *The Dialog*. R: Coppola, Francis Ford: USA 1974.

⁴⁵ *Cours Du Soir*. R: Tati, Jacques: F 1966.

⁴⁶ *Playtime*. R: Tati, Jacques: F/I 1967.

⁴⁷ *Blow Up*. R: Antonioni, Michelangelo: UK 1966.

⁴⁸ *Warum läuft Herr R. Amok?* Fassbinder, Rainer Werner / Fengler, Michael: D 1970.

Der Filmauswahl der vorliegenden Arbeit wurden hier drei wesentliche Kriterien zugrunde gelegt, um einerseits Aktualität zu gewährleisten und andererseits das Thema einigermaßen umfassend zu beleuchten. Als erstes Kriterium wurde der Zeitraum ab dem Jahr 2010 gewählt, in denen die Filme produziert wurden, um tatsächlich den ‚Zeitgeist‘ erkennen zu können, der allen Filmen gemeinsam sein sollte.

Wesentliches weiteres Kriterium war dazu, dass die Filme das Thema ‚Mensch und Arbeit im Neoliberalismus‘ von möglichst unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten. Dazu gehören sowohl das persönliche, individuelle Problem der Anpassung an eine (neue) Arbeitssituation als auch die Darstellung bzw. Beschreibung eines ‚typischen‘ neoliberalen wirtschaftlichen Umfelds mit den Verhaltensmustern seiner Akteure, die als repräsentativ gesehen werden können. Und schließlich sollte auch das Thema der Prekarisierung, das mit der in Kapitel 2.2. beschriebenen Verteilungsproblematik und dem geforderten Rückzug des Staates im Neoliberalismus einhergeht, abgedeckt werden.

Ein drittes Kriterium sollte zudem der Erfolg der Filme sein. Dies weniger um die Qualität der Filme zu gewährleisten, sondern um die Aufmerksamkeit zu berücksichtigen, die sie bei Publikum und Juroren erzielten. Aus dieser Aufmerksamkeit und Popularität kann darauf geschlossen werden, dass die Filme Themen abdecken, die das Publikum interessieren und damit den ‚Zeitgeist‘ erfassen. Damit wird wieder auf Balázs *Geist des Films* und dessen Funktion als „*Dokument der Denk- und Gefühlsart der Massen*“⁴⁹ Bezug genommen. Bezüglich der Juroren kann das gleiche angenommen werden, nämlich dass neben qualitativen Kriterien von Regie, Darstellern, Kamera usw. auch die gesellschaftliche Relevanz der Themen und deren Behandlung im Film in die Beurteilung eingehen.

Im gewählten Zeitraum wurde nach diesen Kriterien eine kleine Anzahl an Filmen ausgemacht, die den Filmemacher und Filmemacherinnen Wert waren, beleuchtet zu werden, und die zudem sowohl das Interesse der Juroren als auch des Publikums fanden:

Das Problem des Anpassungsbedürfnisses des Subjekts und seiner Erwerbstätigkeit an den technischen Fortschritt wurde 2011 beispielsweise in

⁴⁹ Siehe Anmerkung 10: Balázs, S. 186.

Michel Hazanavicius vielbeachtetem und mehrfach Oscar-prämiertem französischen Film *The Artist*⁵⁰ zentrales Thema. Ein Stummfilmstar geht hier einen tragisch-komischen und leidvollen Weg vom beruflichen und privaten Abseits bis er schließlich erfolgreich in eine neue, zeitgemäße Rolle als Steptänzer findet. Ebenfalls im Schauspielermilieu und mit dem Problem vergangener Erfolge spielt Regisseur Alejandro González Inárritu *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* aus 2014⁵¹. Hier stehen weniger die technischen als die persönlichen Probleme eines alternden und früher erfolgreichen Schauspielers sowie dessen schwindendes Selbstwertgefühl samt Identitäts- und Realitätsverlust im Zentrum. *Birdman* wurde daher als erster von drei näher zu analysierenden Filmen gewählt. Sein Bezug zur Arbeit ist, ähnlich wie bei *The Artist*, in der Weise gegeben, dass ein Subjekt in der Vergangenheit eine erfolgreiche berufliche Laufbahn einschlagen konnte, diese Rolle bzw. Tätigkeit aus Gründen der Weiterentwicklung im medialen Bereich nicht mehr ausüben kann oder will und nun in einem neuen technischen und medialen Umfeld neu beginnen und sich behaupten will. Zwar erscheint der Beruf des Schauspielers für die Allgemeinheit zunächst untypisch und das Milieu kein typisch neoklassisches Umfeld zu sein, der Fokus auf die Problematik des Subjekts und seine Arbeit sowie die Vielschichtigkeit der filmischen Behandlung ermöglichen dennoch über den spezifischen Beruf hinausgehende generelle Aussagen. Der Film lässt im Vergleichs mit anderen nur eine zurückhaltende ‚politische‘ Position im Sinne einer Gesellschaftskritik erkennen, veranschaulicht aber besonders die subtilen individuellen Leidens- und Veränderungsprozesse der Filmfigur(en).

Mit dem Thema und dem Problem des Erfolges beschäftigt sich auch der zweite ausgewählte Film, Maren Ades Komödie *Toni Erdmann*⁵² aus 2016. Perspektive ist hier jedoch die des Bestehens oder (fast) des Überlebens in der kompetitiven und auf Effizienz und Leistungsdruck ausgerichteten Welt der Wirtschaft und der Unternehmensberater, deren Problematik die Hauptfigur jedoch selbst zunächst nicht erkennen kann.

⁵⁰ *The Artist*. R: Hazanavicius, Michel. F 2011.

⁵¹ *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. R: Inárritu, Alejandro González. USA 2014.

⁵² *Toni Erdmann*. R: Ade, Maren. D 2016.

In Ken Loachs ebenfalls 2016 gedrehten und für die Analyse ausgewählten Spielfilm *I, Daniel Blake*⁵³ wird schließlich vor allem das Thema des Sozialsystems und dessen Institutionen behandelt, mit dem die Titelfigur im Zusammenhang mit Verlust der Arbeitsfähigkeit konfrontiert ist, und das Problem einer jungen Alleinerzieherin bei der Arbeitssuche.

Vermutlich ist es kein Zufall, dass diese Themen in Filmen der letzten zehn Jahren prominenter produziert wurden, als zuvor. Es deutet in Zeiten häufiger Burnouts einerseits und hoher Dauerarbeitslosigkeit andererseits nicht nur darauf hin, dass der Stellenwert der Arbeit in der Gesellschaft groß ist, sondern auch darauf, dass Filmemacher und Filmemacherinnen, Produzenten und Produzentinnen sowie Rezipienten und Rezipientinnen sich darüber bewusst sind, dass ihr Einfluss auf das Subjekt und seine Befindlichkeit von wesentlicher Bedeutung ist.

Wurde bei der Filmauswahl vor allem danach getrachtet, verschiedene Aspekte von Arbeit und Subjekt herauszuarbeiten, so hat sich zudem eine weitere Diversifikation durch die Nationalität der Produktionen ergeben: *Birdman* ist ein US-amerikanischer Film eines aus Mexiko stammenden Regisseurs, *Toni Erdmann* eine deutsche und *I, Daniel Blake* eine britisch-französisch-belgische Produktion. Schon die geografische Breite, in der das Thema Arbeit in den westlichen Industriestaaten einer Behandlung Wert befunden wurde, erscheint bemerkenswert. Die jeweiligen Eigenheiten bzw. Sozialisationsmerkmale und unterschiedlichen nationalen Einflüsse wären eine eigene Untersuchung bzw. einen unmittelbaren Vergleich wert, für den hier der Raum fehlt.

Zunächst soll ein kurzer perspektive-bezogener Abriss der drei Filme in deren Thematik einleiten. Die im Anschluss ausgeführten theoretischen und gesellschaftsbezogenen Positionen sollen dann die Basis für die eingehende Analyse bilden.

⁵³ *I, Daniel Blake*. R: Loach, Ken. UK/F/B 2016.

2.3.2. *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*

Narration, Perspektive, Repräsentation

Hauptfigur in Regisseur Inárritus Film ist Riggan Thomson (Michael Keaton), alternder Schauspieler und früher Darsteller von ‚Birdman‘ – einem allmächtigen Comic-Helden in einem dreiteiligen Actionfilm, der zum Hollywood-Blockbuster wurde. Noch im Bewusstsein und im Geist des Glanzes der Vergangenheit ist Riggan gezwungen, sich in der Gegenwart zu behaupten, und er will als ernsthafter Regisseur und Schauspieler einer Tragikkomödie am Broadway von der Welt wahrgenommen werden. Der Film zeigt seine Bemühungen kurz vor der Premiere die geeigneten Darsteller zu finden, die Finanzierung für die Aufführung aufzustellen und auch eine Balance in seinem Privatleben herzustellen, das mit dem Theaterbetrieb eng verknüpft ist: Seine von ihm bisher vernachlässigte, drogengefährdete Tochter Sam (Emma Stone) ist als Produktionsassistentin eingesetzt, mit der Schauspielerin Lesly (Naomi Watts) hatte er eine Affäre und Laura (Andrea Riseborough), eine weitere Akteurin und Ex-Freundin, behauptet ein Kind von ihm zu bekommen.

Inmitten dieser Enge, die sich sowohl als psychische und existenzielle Bedrohung als auch als persönliche und räumliche Eingeklemmtheit manifestiert, findet Riggan in Zuflucht in einer Phantasiewelt, aber auch zusätzliche Bedrängnis. *Birdman* weist sowohl Züge einer Komödie als auch Phantasy-Elemente mit surrealistischen Ausprägungen auf, die diese Scheinwelt veranschaulichen. Schon die Eingangseinstellung zeigt Riggan in seiner Kabine im Schneidersitz in der Luft schwebend, und eine Stimme – jene Birdmans eben: tief, männlich, alt und suggestiv klingend – fragt ihn, wie er hier, ‚*in this shithole*‘, enden konnte. Frustriert von den Schwierigkeiten der Produktion und seiner Ausweglosigkeit werden Machtphantasien in telekinetische Fähigkeiten umgewandelt, etwa im Verschieben von Gegenständen.

Das Glück, in Mike Shiner (Edward Norton) einen fähigen Ersatz für einen verletzten Schauspieler gefunden zu haben, wandelt sich in Stress und Demütigung, als Mike sich als herablassender Egomane entpuppt, der Riggan mit seiner Nonchalance und gleichzeitigen Genialität die Show stiehlt. Noch dazu fühlen sich Mike und Tochter Sam zueinander hingezogen, beide mit Distanz zu

ihrer Arbeit und zum Theater und auch zu Riggan. Sie bekämpfen und verhöhnen seinen verbissenen Ehrgeiz, einen Erfolg zu erzielen.

Über weite Strecken des Films ist die Kontinuität der (Hand)Kamera gegenwärtig, ohne erkennbaren Schnitt. In fast jeder Szene ist Riggan zu sehen oder ist gegenwärtig. Entweder als reale Figur oder als Empfindender, Beobachtender, mit subjektiver Kamera die Bühnenwelt durchschreitend, als Zuschauer selbst. Und vor allem auch in seinen imaginären Erscheinungen und Phantasien: schwebend, fliegend, als Birdman verkleidet, teilweise gedoppelt in der Rolle des Riggan begleitet oder verfolgt von seinem überdimensionalen Alter Ego Birdman, das ihn nicht loslässt. Mike und Sam sind die beiden Figuren, deren Perspektive der Film in etwas längeren Einstellungen ohne Riggan zeigt, auch diese Einstellungen werden im Fluss der Kamera ohne Schnitt eingebunden, was die Verflochtenheit und Bedrängnis der Figuren betont.

Durch die zumeist übergangslosen Einstellungen zwischen Realität und Imagination, die ineinander übergehenden zeitlichen und räumlichen Veränderungen wird auch der Zuseher in die miteinander verschwimmenden Ebenen miteinbezogen. Ein Großteil der Handlung spielt im beengten Umkleideraum Riggans, in den Theatergängen und auf der Bühne selbst, was die Verquickung der Charaktere und die beschränkten Möglichkeiten, der Situation zu entkommen, zusätzlich unterstreicht. Letztendlich werden Riggan überall seine Unzulänglichkeit und seine Lächerlichkeit bewusst gemacht, die vor allem daraus resultieren, dass ihm seine einstige Berühmtheit anhaftet. Das in den Situationen seiner Selbstzweifel stets physisch/filmisch anwesende Alter Ego lässt erkennen, dass er sich – positiv – nur in seiner alten Rolle sehen kann, in der er als Schauspieler den Kritiken und den Äußerungen der Tochter gemäß allerdings nur mittelmäßig zur Geltung kam. Die Figur Birdman suggeriert ihm, dass er nicht gut genug oder nicht jung genug sei, um neue Erfolge aufbauen zu können, und es auch nicht nötig habe, da er doch wieder in seine ‚große‘ und legendäre Rolle zurückkehren könne. Riggan will jedoch als Künstler ernst genommen werden. Seine Tochter und der junge, als genial dargestellte Mitspieler Mike vermitteln ihm, dass er sich in den neuen Medien zu wenig auskenne, kaum im Internet zurecht käme, keinen Bezug zur Realität habe. Damit nimmt der Film vor allem darauf Bezug, mit welchen Stresssituationen ein beruflicher Neuanfang verbunden

sein kann, wenn die alten Muster der Arbeit durchbrochen sind, die neue Arbeitssituation fremd ist und die Kollegen die Spielregeln des Wettbewerbs und der Selbstinszenierung perfekt beherrschen.

Nervös, in die Enge getrieben, ständig von anderen Figuren oder von Birdman umzingelt und bedrängt, wie der Film dies mit der nicht rastenden Kamera zeigt, plant Riggan schließlich seinen Selbstmord, der in seiner Schauspielerrolle Bühnenwirksam und vor Publikum mit einer echten Pistole statt mit einer Attrappe vor sich gehen soll. Auch dieser wird zur Farce, da er sich lediglich die Nase wegschießt. Auch wenn die Premiere des Theaterstückes als großer Erfolg dargestellt wird und die Kritiken trotz angedrohter Verrisse hervorragend waren: Sein Ego hält ihn als ‚Birdman‘ fest, und Held wird er nur in seinem Dasein als Phantasiefigur, als die er schließlich scheinbar aus dem Fenster des Krankenzimmers entschwebt.

2.3.3. Toni Erdmann

Narration, Perspektive, Repräsentation

Eine der beiden Hauptfiguren ist der pensionierte Musiklehrer Winfried Conradi (Peter Simonischek), ein ‚Alt-68er‘ und Scherzvogel, der sich auch gerne verkleidet. Er wird in folgender Situation gezeigt: Geschieden, alleine mit seinem alten Hund lebend und mit einer Tochter, die als Unternehmensberaterin im Ausland lebt. Bei einer Familienfeier in Aachen wird Ines (Sandra Hüller) unnahbar und nahezu ausschließlich berufsorientiert und permanent am Mobiltelefon dargestellt. Sie reist noch vor einem Besuch bei ihrer Oma, Winfrieds Mutter (Ingrid Burkhard), zu ihrem Auftragsort nach Bukarest ab. Winfried erscheint besorgt oder zumindest skeptisch über ihr Wohlergehen, scheitert jedoch bei den Versuchen, mit ihr ein Gespräch zu beginnen. Als dann sein Hund stirbt, verlagert sich der Schauplatz des Films nach Bukarest, wo Winfried sich unangemeldet im Appartement seiner Tochter einquartiert und sich mit falschen Zähnen und später mit schwarzer Langhaarperücke als ‚Toni Erdmann‘ verkleidet in ihr Leben einmischt. Dieses scheint praktisch ausschließlich aus beruflichen Aktivitäten, nämlich der Rationalisierung von Unternehmen im Ausland, und deren sozialen Begleiterscheinungen zu bestehen.

Maren Ades Komödie aus 2016 weist im Grunde genommen keinen Handlungsbogen im Sinne einer Steigerung und kausalen Verknüpfung von Handlungen und Problemorientierung auf, sondern zeigt zunächst im Grundschemata das Leben von Winfried und dann jenes von Ines Conradi sowie das Aufeinanderprallen der beiden Welten. Zwar werden beide Perspektiven eingenommen, zentrales Feld bildet dabei jedoch die neoliberale, fast neokoloniale Wirtschaftswelt im Bereich der rumänischen Firmentransaktionen, die entfremdete Darstellung der sterilen internationalen Geschäfte. Sprachlich wird die Repräsentation teilweise dadurch unterstützt, dass der Handlungssprache Deutsch bei Ines beruflichen Aktivitäten die ‚Businesssprache‘ Englisch – ohne Untertitel oder andere Übersetzung – gegenübergestellt wird.

Gleichzeitig wird großteils auch darauf verzichtet, Winfrieds Haltung empathisch darzustellen bzw. ihn als besorgt und aktiv an Ines Wohlergehen orientiert zu zeichnen. Der Kamera gelingt diese distanzierte Blickweise durch den weitgehenden Verzicht auf Nahaufnahmen, die Filmfiguren sind zumeist halbnah gezeigt. Beider – Winfrieds und Ines – Umfeldler werden zwar im Sinne der Komödie überzeichnet präsentiert, emotional und identifikationsmäßig steht Ines jedoch insofern im Mittelpunkt, als der Großteil der Handlung auf ihre Lebenssituation fokussiert ist. Winfried nimmt demgegenüber die Rolle des schrulligen und kontrastierenden Beobachters ein und steht – vom Film in seinem Lebensumfeld gezeigt und in seiner emotionalen Verankerung bei Hund, Mutter und Tochter im Zuge der Dialoge näher gebracht – ebenfalls als Identifikationsfigur zur Verfügung.

2.3.4. I, *Daniel Blake*

Narration, Perspektive, Repräsentation

Zentrale und titelgebende Figur des Films ist Daniel Blake (Dave Johns), ein älterer Tischler und Witwer, der nach langen Jahren als Arbeiter in einer Tischlerei aufgrund eines Herzinfarkts arbeitsunfähig wurde, und nun auf die Unterstützung des britischen Sozialsystems angewiesen ist. Das Arbeitsamt erkennt ihn aufgrund allgemeiner Routinefragen, die gleich die erste Einstellung des Films bilden, ohne Rücksicht auf seine Krankheit jedoch als arbeitsfähig an, und Daniel muss sich auf Arbeitssuche begeben, um weiterhin finanzielle

Unterstützung zu erhalten. In der weiteren Handlung des Films lernt er die alleinerziehende Mutter Katie (Hayley Squires) kennen, die soeben vom Obdachlosenheim in London nach Newcastle übersiedeln musste, da ihr vom Wohnungsamt hier eine Wohnung zugewiesen wurde. Beim Arbeitsamt wegen ihres Umzugs zu spät zum Termin gekommen, verliert sie ihre Unterstützung und kann nun ihre beiden Kinder nicht mehr ernähren. Daniel und Katie befreunden sich und Daniel hilft beim Einrichten der Wohnung, betreut die Kinder, wenn Katie Wege hat, und ist auch sonst für sie da.

Daniel hofft auf eine Invalidenrente, die jedoch vom ‚Entscheidungsträger‘ entschieden werden muss, und auf deren Komplikationen bei der Antragstellung sowie die spezifischen Schwierigkeiten von Daniel sich der Film konzentriert. Da Anträge ausschließlich Online möglich sind, erfordern sie Computer-Kenntnisse, die Daniel nicht besitzt. Auch muss er zur Arbeitssuche einen elektronisch erarbeiteten CV vorweisen und sich mühsamer PC-Kurse unterziehen, die sich letztlich als sinnlos erweisen. Katie wiederum findet keine Arbeit, die ihr erlaubt auch die Kinder einigermaßen betreuen zu können, und sie arbeitet zunächst schwarz. Bald erliegt sie der Versuchung, als Prostituierte zu arbeiten, um ihren Kindern ein armutsbedingt soziales Außenseiterleben zu ersparen. Daniel bekommt trotz Bemühungen und Protesten mehrere Leistungskürzungen, da er die Auflagen des Arbeitsamtes nicht erfüllen kann, und muss seine Wohnungseinrichtung verkaufen, um bis zum Gespräch über die Entscheidung einer Rente überleben zu können. Vor dem Gespräch erleidet er auf der Toilette einen weiteren Herzinfarkt und stirbt.

Eingenommen wird vor allem die Perspektive Daniels, aber nicht nur er, sondern auch Katie, deren Leben ebenfalls beleuchtet wird, bilden die Identifikationsflächen für den Zuschauer. Loach arbeitet in seinem Sozialdrama mit meist sehr kurzen Einstellungen und deutlich sichtbaren Schnitten innerhalb den einzelnen Szenen, die anfänglich fast abgehackt und damit technokratisch wirken. Trotz inhaltlichen Zusammenhalts entsteht damit zeitweise der Eindruck von Diskontinuität bzw. von Zeitsprüngen, was eine dokumentarische Wirkung erzeugt. Ein dokumentarischer Anspruch resultiert auch daraus, dass Loach meint, gemeinsam mit seinem Ko-Drehbuchautor Paul Laverty die Lage und Verfahren

im britischen Sozialsystem eingehend recherchiert zu haben⁵⁴. Dessen Problematik und vom Menschen abgewandte Funktionsweise treten als der eigentliche narrative Schwerpunkt hervor. Die individuellen Schicksale von Daniel und Katie dienen vor allem der Demonstration von individuellen Auswirkungen sachlicher Missstände und können als pars pro toto, als Balázs ‚*Masse im Menschen*‘, verstanden werden.

⁵⁴ Vgl. Interview von Andrey Arnold in: *Die Presse* vom 27.10.2016:
http://diepresse.com/home/kultur/film/5109131/Ken-Loach_Daniel-Blake-haette-fuer-den-Brexit-gestimmt.

3. Stellenwert der Arbeit für das Subjekt – Theorien, Filmanalyse und ästhetisch-philosophische Betrachtung

3.1. Theorien zur Darstellung der Problematik im Neoliberalismus

Die Wirklichkeit des Subjekts konstituiert sich durch Arbeit, die wesentlicher Bestandteil des Herrschaftsgefüges und der Kultur ist, wie Schmidt feststellt⁵⁵. Essentiell für die Befindlichkeit des Menschen ist demnach das Herrschaftsgefüge, worunter im Wesentlichen die Funktionsweise und die Machtstrukturen der Gesellschaft zu verstehen sind. Eine Reihe gesellschaftlicher Theorien befasst sich mit den Bestimmungsfaktoren und den Auswirkungen von Arbeit auf die Individuen bzw. damit, was Arbeit im Sinne von Erwerbsarbeit für das Subjekt grundsätzlich bedeutet. Vor allem ab den 1970er Jahren stehen dabei in vielen Analysen die spezifischen Ausprägungen des Herrschaftsgefüges im Neoliberalismus bzw. im Spätkapitalismus gemeinsam mit den Veränderungen die diese für das Subjekt bedeuten im Mittelpunkt.

Im Folgenden werden die für das Thema relevant erscheinenden Beobachtungen und Theorien zusammengefasst. Wesentlich für deren Auswahl war die Abdeckung unterschiedlicher Fragestellungen und Problemkreise: Basis dazu bildet eine Beschreibung und Analyse des gegenwärtigen Herrschaftssystems aus Sicht der gesellschaftlichen Entwicklung und eine Darstellung dessen Wirkungsweisen, wie insbesondere Michel Foucault sie Ende der 1970er / Anfang der 1980er Jahre bietet. Zudem sollte eine gegenwartsbezogene Analyse die praktischen Veränderungen der Arbeitswelt in den Unternehmen und den Wandel der Institutionen im Spätkapitalismus erörtern und die Auswirkungen beschreiben, die sie beim Subjekt verursachen. Eine entsprechende Gesellschaftsdiagnose vermittelt Richard Sennetts *Flexibler Kapitalismus* Ende der 1990er Jahre. Die Veränderungen in der Arbeit selbst vor allem im Hinblick auf Digitalisierung, Globalisierung und Vernetzung sowie deren Wechselwirkungen auf Gesellschaft und Subjekte bilden einen weiteren relevanten Themenkreis, der von Michael Hardt und Antonio Negri (Anfang der 2000er Jahre) abgedeckt werden kann. Eine besondere Bedeutung kommt schließlich der Frage und Darstellung der Risiken zu, mit der die Gesellschaft

⁵⁵ Vgl. Schmidt, S. 416 f.

durch die veränderten Rahmenbedingungen im Neoliberalismus einerseits als Ganzes, andererseits bei ihren schwächsten Gliedern – Kranken, Arbeitslosen, Alten, Alleinerziehern – konfrontiert ist. Zur diesbezüglichen Erklärung wird Ulrich Becks Theorie der *reflexiven Modernisierung* (2001) herangezogen.

Im nachfolgenden Abschnitt soll dann innerhalb der Filmanalyse überprüft werden, ob und wie diese Theorien sich in den ausgewählten Filmen widerspiegeln.

3.1.1. Herrschaft, Gouvernamentalität und Subjektivierung bei M. Foucault

Foucaults Begriff der Gouvernamentalität erscheint für die Beschreibung des Subjekts im Neoliberalismus von zentraler Bedeutung. Die Entwicklung von Herrschaft und Macht bildet dabei eine wesentliche Voraussetzung, um ihre spezifische Ausformung heute zu verstehen. Foucault beschreibt die Entwicklung des feudalen Gerechtigkeitsstaates des Mittelalters aus einer Gesellschaft des Gesetzes zum Verwaltungsstaat im Merkantilismus des 15. und 16. Jahrhunderts, der einer Gesellschaft von Reglementierungen und Disziplin entsprochen habe. Diese sei vom Regierungsstaat abgelöst worden, der sich im 18. Jahrhundert mit der Gouvernentalisierung des Staates herausgebildet habe: Letztere gehe aus dem Dreieck von Souveränität, Disziplin und gouvernementaler Führung hervor, dessen Ziel die Beherrschung der Masse der Bevölkerung bilde, und das durch die Mechanismen der Sicherheitsdispositive kontrolliert werde.⁵⁶

Machtbeziehungen bildeten dabei den wesentlichen Schlüssel zur Regierungsmacht⁵⁷. Foucault definiert diese Machtbeziehungen im Gegensatz zu Gewaltbeziehungen „*durch eine Form von Handeln, die nicht direkt und unmittelbar auf andere, sondern auf deren Handeln einwirkt*“⁵⁸. Machtausübung könne grundsätzlich nur über ‚freie Subjekte‘ – individuelle oder kollektive – ausgeübt werden, sodass Freiheit paradoxerweise Voraussetzung für Macht sei. Gleichzeitig müsse sich die Freiheit in ihrer Widerspenstigkeit der Machtausübung widersetzen, um sich von ihr nicht niederdrücken zu lassen. Auch wenn es keine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen geben könne, sieht Foucault

⁵⁶ Vgl. Foucault, Michel: *Die „Gouvernamentalität“ (Vortrag)*. In: *Analytik der Macht*. S.148 – 174.

⁵⁷ Vgl. Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. In: *Analytik der Macht*. S.240 – 263.

⁵⁸ Ebenda, S. 255.

es als ständige Aufgabe, den Agonismus, also den Kern der Machtbeziehung, der aus dem Antrieb der Macht und den Kampf zwischen ihr und der Freiheit besteht, zu analysieren und in Frage zu stellen. Dies ermögliche einerseits politische Interessen und Hintergründe und andererseits entsprechende Wirkungen auf Individuen zu erkennen.

Kampf oder Kämpfe, die sich dabei herausgebildet hätten, richteten sich nicht allein gegen die Autorität oder die Machtinstitutionen, sondern gegen die Machtform oder Machttechnik, die die Realität des Individuums bestimme.

„Diese Machtform gilt dem unmittelbaren Alltagsleben, das die Individuen in Kategorien einteilt, ihnen ihre Individualität zuweist, sie an ihre Identität bindet und ihnen das Gesetz einer Wahrheit auferlegt, die sie in sich selbst und die anderen in ihnen zu erkennen haben. Diese Machtform verwandelt die Individuen in Subjekte.“⁵⁹

Subjekt sein bedeute dann nicht nur die Abhängigkeit in einer Herrschaft, sondern die Bindung an eine eigene Identität durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis. Am Beispiel der Figuren der zu besprechenden Filme wird versucht werden, dies erkennbar zu machen. Subjekte regierten gemäß Foucault sich selbst und andere, würden zugleich unterworfen und formierten sich als Selbst. Die Selbstkonstitution könne demgemäß sowohl durch Praktiken der Unterwerfung als auch durch Praktiken der Befreiung erfolgen.⁶⁰ Als Subjektivierung bezeichnet Foucault dann die Unterwerfungsweise, die sich ein Individuum zur Steuerung seines Lebens auferlegt, und die ein Zusammenspiel aus Fremd- und Selbstregierung ist. Die Regierungsmacht werde zur Subjektivierungsmacht, die durch Normen und (direkte oder indirekte, explizite oder implizite) Befehle Einfluss darauf nehme, wie sich das Subjekt mitkonstituiert. Ziel dieser Arbeit ist es unter anderem aufzuzeigen, wie die Filmfiguren in ihrem Verhalten mit dieser Subjektivierung unterschiedlich dargestellt werden.

Die spezifische Gouvernamentalität des Neoliberalismus, der die Bevölkerung als ganze wie auch die einzelnen Individuen als Objekte des Regierungshandelns sehe (im Gegensatz zur territorialen Betrachtung älterer Gouvernamentalitäten), analysiert auch Thomas Briebichler in seinem Buch *Neoliberalismus zur*

⁵⁹ Ebenda, S. 245.

⁶⁰ Vgl. Lemke, Thomas: *Nachwort*. In: *Analytik der Macht*. S. 317 – 347.

*Einführung*⁶¹. Er untersucht die Prozesse der Produktion von Subjekten einerseits und das Leitbild nach dem sie geformt werden andererseits. Bezüglich des Prozesses zieht er die Interpellation als Gleichnis von Louis Althusser heran, bei dem ein Spaziergänger sich auf den unbestimmten Ruf eines Polizisten ‚He, Sie da‘ unwillkürlich umdreht. Ulrich Bröckling stellt dazu fest, dass Subjektivierungsregime den Einzelnen mit spezifischen Erwartungen konfrontiere, denen er zwar Widerstand leisten, aber niemals völlig entsprechen könne⁶², er also mit permanentem, latenten Schuldgefühl reagiere. Diese spezifischen Leitbilder und Erwartungen, die eine Subjektivierung voraussetzten, könnten im Neoliberalismus mit den im vorhergehenden Kapitel beschriebenen individuellen Zielen der Eigenverantwortlichkeit, Orientierung an Wettbewerb und Markt sowie den damit verbundenen individuellen Anpassungsversuchen gleichgesetzt werden. Briebichler sieht Foucault entsprechend das inhaltliche Leitbild neoliberaler Subjektivität im *Homo oeconomicus*, den er auch aus Gary Beckers Humankapitaltheorie ableitet⁶³. Diese basiert auf einer ökonomischen Erklärung menschlichen Verhaltens, in der Menschen in allen Lebensbereichen Nutzen maximierten.⁶⁴ Grundelement sei das Humankapital, das sich aus genetisch bedingten oder erworbenen Eigenschaften und Fähigkeiten zusammensetze, und das möglichst gewinnbringend am Markt verkauft werden solle. Ökonomisches Verhalten wird dabei mit unternehmerischem Verhalten gleichgesetzt, das Entscheidungen über Investitionen (etwa in Bildung) und/oder Verwertung von Humankapital treffe. Diese Entscheidungen würden getroffen aus

*„... eine(r) Mischung aus Risikobereitschaft und kühler Abwägung, deren richtige Kombination letztlich immer unklar bleiben muss und so ebenfalls dazu beiträgt, dass das unternehmerische Selbst, der Humankapitalist und Arbeitskraftunternehmer, beständig an den – widersprüchlichen – Ansprüchen scheitert, die an ihn gerichtet werden.“*⁶⁵

Foucault erklärt den ab dem 18. Jahrhundert entstandenen *Homo oeconomicus* als Menschen, der seinem Interesse gehorche, das sofort mit dem Interesse der

⁶¹ Vgl. Briebichler, S. 170 ff.

⁶² Vgl. Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. S. 28.

⁶³ Briebichler, S. 172.

⁶⁴ Vgl. Becker, Gary Stanley: *Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens*.

⁶⁵ Briebichler, S. 173.

anderen konvergiere und daher das Objekt des Laissez-faire sei.⁶⁶ Er sei der Mensch, der die „*Wirklichkeit akzeptiert oder systematisch auf die Veränderungen in den Variablen der Umgebung reagiert*“⁶⁷. Folgend den Techniken der Selbstoptimierung werde das Subjekt schließlich berechenbar und nicht nur durch Normen, sondern auch durch fein kalibrierte Anreizsysteme formbar, ‚gouvernementalisierbar‘ und in eminenter Weise regierbar. Man ist hier an den Begriff des ‚vorausseilenden Gehorsams‘ erinnert.

Den Wettbewerb – wie beschrieben eine der Kernideen des Neoliberalismus – betreffend hält Foucault fest, dass er ein Prinzip der Abstraktion sei und eine eigene Struktur sowie innere Logik hätte:

„*Es handelt sich gewissermaßen um ein formales Spiel zwischen Ungleichheiten, und nicht um ein natürliches Spiel zwischen Individuen und Verhaltensweisen*“.⁶⁸

Damit werde es jedoch für (neo)liberale Regierungen zur Aufgabe, dieses formale Spiel und seine Kriterien zu überwachen. In der Gegenwart bedeutet dies, dass kompetitives Verhalten am freien Markt kontrolliert und entsprechende Instanzen und Mechanismen geschaffen werden müssen, wie sie etwa Aufsichtsbehörden darstellen. Foucault sieht das Paradoxon, dass Neoliberalismus sich nicht mehr unter das Zeichen des Liberalen, also der ‚Freiheit‘ stelle, sondern im Gegenteil „... unter das Zeichen einer Wachsamkeit, einer Aktivität, einer permanenten Intervention“⁶⁹. Das moderne Subjekt des Neoliberalismus werde zu effizientem Verhalten angehalten. Es habe gelernt sich ständig selbst zu überprüfen, setze sich in Beziehung zu Normen und Werten, die auf ökonomisch-rationalen Überlegungen basierten. Triebunterdrückung werde zum Schwerpunkt des Verhaltens.

Entsprechend den Erfordernissen des Staates oder vielmehr der Regierungsmacht, die sich die Entinstitutionalisierung und den Rückzug des Staates zum Ziel gemacht habe, erfolge zudem die Delegation der Verantwortung, die Responsibilisierung der Risiken dieser Freiheiten an die Subjekte, wie Briebichler

⁶⁶ Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität II*. S.371 ff.

⁶⁷ Ebenda, S. 371.

⁶⁸ Ebenda, S. 173.

⁶⁹ Ebenda, S. 188.

dies beschreibt⁷⁰. Dies beinhaltet auch die Übernahme ehemals staatlicher Risikoabsicherungen, um die ‚unternehmerische Freiheit‘ abzurunden, zu lenken und zu instrumentalisieren. Dazu gehören, um nur einige zu nennen, Altersvorsorge, Krankheitsvorsorge und Kriminalitätsprävention, aber auch ein großer Teil der Aufgaben im sozialen Bereich, die schwerpunktmäßig von der staatlichen in die individuelle Verantwortung übergeben werden. Als Regierungsmacht fungiere die in den Erläuterungen des Neoliberalismus beschriebene ‚freie Wirtschaft‘. Deren Interessen sind logischerweise vor allem wirtschaftliche und keine sozialen.

Die systementsprechende logische Konsequenz daraus ist gemäß Briebichler die sogenannte ‚retrospektive Dimension‘. Die Individuen würden für ihre Schäden – aus Arbeitslosigkeit, Krankheit usw. – selbst verantwortlich gemacht, indem ihnen ein Versagen bei der individuellen Vorsorge und dem persönlichen Verhalten vorgeworfen werde, sie also vom Opfer zum Täter werden. Mit der Übertragung in die individuelle Verantwortung würden dazu auch soziale Opfer und Schäden legitimiert, die Unternehmen oder der Staat unter den beschriebenen ‚Effizienzkriterien‘ verursachten. Auch dieser Effekt bzw. diese Haltung wird in der Filmauswahl, vor allem bei *I, Daniel Blake*, aufgezeigt werden.

Stellenwert und (ideeller) Wert der Arbeit in der neoliberalen Gesellschaft sind jedenfalls hoch und dominieren nicht nur das öffentliche bzw. das Arbeitsleben, sondern auch das Private, da Foucault gemäß die Regierungsmacht zur Subjektivierungsmacht wurde. Auch Gisela Ecker und Claudia Lillige heben in einem Sammelband über Arbeit heute hervor, dass unser Arbeitsverständnis stets mit individuellen und kollektiven Wert- und Selbstbildungsprozessen einhergehe⁷¹. Dies gelte sowohl für den jeweiligen Stellenwert bzw. das Prestige von ganzen Berufsgruppen – Ärzte und Ärztinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Müllmänner, Pflegepersonal um nur einige zu nennen – als auch für die individuelle Position respektive den Erfolg des Einzelnen in seiner Gruppe.

Allerdings taucht immer stärker das Problem der ‚Folgekosten‘ der Konstituierung als unternehmerisches Subjekt bzw. des Druckes auf jene, die es

⁷⁰ Vgl. Briebichler S.174 ff.

⁷¹ Vgl. Ecker, Gisela / Lillige, Claudia: *Einleitung*. S.7.

‚nicht schaffen‘ auf. Dieses Problem zeigt sich, wie es auch Briebichler beschreibt, einerseits in „*medizinischen, psychosomatischen und psychosozialen Symptomen*“⁷² – u.a. das kursierende Burnout-Syndrom –, die auf systemische Überforderungen des Subjekts hinweisen. Kaum berücksichtigt wird, dass ‚objektiv‘ unterschiedliche Voraussetzungen zur autonomen Gestaltung des Lebens durch Geschlecht, Klassenlage, Herkunft sowie auch Beeinträchtigungen der individuellen Konstitution, wie Krankheit, äußerst unterschiedlich verteilt sind. Eben daraus ergeben sich andererseits zusätzliche Verstärkungsmomente sowohl zum Positiven als auch zum Negativen, da dieser Wettbewerb – siehe Foucault – ein ernstgewordenes und lebensbestimmendes Spiel zwischen Ungleichheiten ist. Diese bestimmen die jeweilige Lebenssituation, sowohl was den Komfort als auch die soziale Sicherheit der Individuen und ihrer Angehörigen betrifft. Briebichler stellt fest, dass „*(d)as unternehmerische Selbst (des Neoliberalismus)... somit in vielen Fällen ein chronisch ‚erschöpftes‘ Selbst*“ sei.

3.1.2. Flexibler Kapitalismus bei R. Sennett

Während sich Foucault bereits Ende der 1970er Jahre vor allem den Machtbeziehungen (auch) im Neoliberalismus widmete, beschäftigt sich Richard Sennett in seiner Analyse des *Flexiblen Kapitalismus* Ende der 1990er schwerpunktmäßig mit der Veränderung der Arbeits- und Produktionsverhältnisse im postindustriellen Kapitalismus der Gegenwart⁷³. Da wie erwähnt der Begriff des Kapitalismus zumeist negativ geprägt und mit dem Vorwurf der Ausbeutung der Arbeitenden durch die Besitzenden verbunden war und ist, sollte gemäß Sennett mit der Bezeichnung ‚Flexibilisierung‘ das Weltbild relativiert, demokratischer‘ dargestellt und auf neue, breitere Bevölkerungsschichten bezogen werden:

„Um den Fluch vom Begriff ‚Kapitalismus‘ zu nehmen, wurden im letzten Jahrhundert viele Umschreibungen kreiert, wie ‚freies Unternehmertum‘ oder ‚marktwirtschaftliches System‘. Heute wird der Begriff Flexibilität in diesem Sinne gebraucht.“⁷⁴

Angriffspunkte des flexiblen Kapitalismus sind die auch bei Foucault beschriebenen staatlichen Institutionen bzw. die starren Bürokratien und

⁷² Briebichler, S. 177.

⁷³ Sennett, Richard: *Der flexible Mensch*.

⁷⁴ Ebenda, S. 11.

Routineabläufe. Sie hätten dem totalitären und autoritären Staat der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entsprochen. Sennett sieht nun in der von ihm beschriebenen Flexibilisierung die Installation bzw. das Wirken eines Machtsystems, das aus drei Elementen besteht, die auch in den Filmbeispielen erkennbar sind: dem diskontinuierlichen Umbau von Institutionen, der flexiblen Spezialisierung der Produktion und der Konzentration von Macht ohne Zentralisierung⁷⁵. Auch hier, meint er, stünden zumeist Effizienzkriterien im Vordergrund:

- Für den Umbau von Institutionen seien vor allem Umstrukturierungsmethoden und Techniken entwickelt worden, um sie wie private Unternehmen gestaltbar zu machen. Dies sollte durch Abbau von Hierarchien und vor allem durch Personaleinsparungen ermöglicht werden, die eine zumindest mittelbare Steigerung der Effizienz versprechen. Dazu würden spezifische Programme und Software entwickelt, die unter dem Begriff ‚Re-engineering‘ weltweit eingesetzt werden.
- Bei der flexiblen Spezialisierung der Produktion gehe es den Unternehmen vor allem um die möglichst schnelle Bedienung des Marktes mit einer möglichst breiten Produktpalette, um so Marktnischen noch vor der Konkurrenz nutzen zu können. Wesentlich sei Innovation, die nicht durch Routineabläufe behindert werden solle, wie sie im Produktionssystem des Fordismus vorherrschend waren.⁷⁶

„Wichtigster Bestandteil dieses neuen Produktionsprozesses ist (jedoch) die Bereitschaft ... erstarnte Unternehmensformen zugunsten der Innovation aufzubrechen und die Binnenstruktur von Unternehmen durch die wechselnden Forderungen der Außenwelt bestimmen zu lassen: all dies erfordert die Akzeptanz entschiedenen, abrupten, irreversiblen Wandels.“⁷⁷

Dazu ist zu ergänzen, dass (wie auch im Filmbeispiel *Toni Erdmann* gezeigt werden wird) in Zeiten der Globalisierung vor allem die internationalen Standorte von Unternehmen adaptiert werden, um entsprechend zur Produktions- und Kostenoptimierung eingesetzt werden zu können.

⁷⁵ Ebenda, S. 59 ff.

⁷⁶ Ebenda, S. 64 ff.

⁷⁷ Ebenda, S. 65.

- Die mit diesen Prozessen einhergehenden Veränderungen der Netzwerke, Märkte und der Produktion bewirkten gemäß Sennett schließlich eine „*Konzentration der Macht ohne Zentralisierung*“. Von den Vertretern der flexiblen Organisationsformen würden die Vorteile der Macht-Dezentralisierung hervorgehoben, die sich in flacheren Hierarchien, schlanken Organisation und mehr Kontrolle des Einzelnen über seine Arbeit zeigten. Die Kehrseite dazu bilde jedoch das Faktum, dass neue Informations- und Kontrollsysteme den Führungsetagen in Institutionen und Unternehmen ein umfassendes Bild und genaue Einblicke in die Teams lieferten. Unmittelbare Kontrolle werde durch kaum erreichbare Gewinn- oder Qualitätsvorgaben ausgeübt und kleine Arbeitsgruppen würden mit einer Vielzahl unterschiedlicher Aufgaben überlastet oder überfordert. „*Die neue Ordnung fügt der Ungleichheit somit neue Formen der ungleichen, willkürlichen Macht innerhalb der Organisation hinzu*“⁷⁸, stellt Sennett fest. Die Strukturen seien dort zwar nicht mehr pyramidenförmig, aber dafür wesentlich komplexer geworden.

Sennetts Beschreibung dieser Dezentralisierung trifft auch auf die neue ‚Kundenfreundlichkeit‘ des öffentlichen Sektors zu, wo Direktzugang durch Internet und die verschiedenen Plattformen nicht nur Datenkontrolle ermöglichen, sondern dem Einzelnen entsprechende Fähigkeiten und Zeitaufwand abverlangen, wie I, Daniel Blake bei seiner Hauptfigur aufzeigt.

Gemäß empirischen Untersuchungen, die Sennett zum Thema herangezogen hat, seien die Ergebnisse, die im Zuge der Umstrukturierungen vor allem durch internationale Consultingfirmen erzielt wurden, jedoch oft zweifelhaft⁷⁹. Institutionen würden während des Umbaus und des Personalabbaus Funktionsstörungen unterliegen: Kaum die Hälfte der Einrichtungen hätte die Ziele bei der Kostensenkung erreicht und weniger als ein Drittel die Gewinne und/oder die Produktivität gesteigert. Als einer der Hauptgründe dafür sei das Sinken der Arbeitsmoral und der Motivation der Arbeitskräfte zu sehen. Nutznießer der Umstrukturierungsvorhaben seien hingegen – neben den jeweiligen Consultingunternehmen selbst – zumindest kurzfristig Eigentümer

⁷⁸ Ebenda, S. 70.

⁷⁹ Ebenda, S. 62 ff.

bzw. Aktionäre, da Umstrukturierungen einen Wandel signalisierten, der häufig als ein ‚Verbesserung‘ gedeutet werde und daher mit der Erhöhung des Unternehmenswertes („Shareholder value“) und des Images von Institutionen einherginge.

Je nach Ausprägung der ursprünglichen staatlichen und/oder gewerkschaftlichen Intervention in die marktwirtschaftlichen Freiheiten, also der politischen Machtverteilung, hätte dieser ‚Wandel‘ gemäß Sennett unterschiedliche Folgen gehabt: In Europa eine Verstärkung des Aufklaffens der Einkommensschere, da offenbar durch staatliche Interventionen billige Arbeitsplätze konserviert würden, und in den angelsächsischen Ländern einen signifikanten Anstieg der (Dauer)Arbeitslosigkeit. Insgesamt habe die Flexibilisierung jedoch zur Verunsicherung der Arbeitsverhältnisse sowohl die Dauer als auch die Positionierung des Einzelnen betreffend geführt. Flexible Vertragsgestaltung, Auslagerung von Personalkosten unter anderem durch Personalleasing, befristete bzw. kurzfristige Arbeitsverhältnisse sowie Zunahme der Teilzeitarbeit besonders bei Frauen führten zu weitreichender Prekarisierung und wachsender Unsicherheit der Lebensverhältnisse.

Demgegenüber wird oft betont, dass sich das Risiko einzugehen lohne, wenn durch die flexiblen Arbeitsverhältnisse auch mehr persönliche Freiheit gewonnen wird. Allerdings habe diese Flexibilität Auswirkungen auf die persönliche Lebensweise und auf den Charakter und damit einen hohen Preis, meint Sennett. So konstatiert er eben die Erfahrung einer zusammenhanglosen Zeit im flexiblen Kapitalismus und die Verunmöglichung kreativer vorausschauender Lebensentwürfe. Darauf reagiere das Subjekt oft mit Angst oder Apathie und mit Schwierigkeiten, sich politisch oder in Arbeitskonflikten zu engagieren.

„In Wirklichkeit schafft das neue Regime neue Kontrollen, statt die alten Regeln einfach zu beseitigen – aber diese neuen Kontrollen sind schwerer zu durchschauen.“⁸⁰

Die konstatierte Überforderung der Individuen sieht Christoph Deutschmann bezugnehmend auf Sennett als Auslöser für dessen flexiblen Menschen, der seine Identitäten, Investitionen und Leistungen flexibel wechseln müsse⁸¹ und daher in

⁸⁰ Ebenda, S. 11.

⁸¹ Vgl. Deutschmann, Christoph: *Postindustrielle Industriesoziologie. Theoretische Grundlagen, Arbeitsverhältnisse und soziale Identitäten*. S. 249 ff.

die virtuelle Welt der symbolischen Inszenierungen ausweiche. Selbstdarstellung und Medienkompetenz würden zum wichtigsten Faktor für den Erfolg, der mittlerweile mehr zähle, als reale Leistungen.

Der Mensch in dieser Situation trägt bei Deutschmann flexible, pragmatische sowie opportunistische Charakterzüge und ist nicht mehr in der Lage längerfristige biografische Spannungsbögen aufzubauen bzw. sich selbst ambitionierte Ziele zu setzen. Ausbildungs- und Qualifikationssystem würden flexibler und damit weniger eindeutig, und Qualifikationen bekämen insofern einen reflexiven Charakter, als nicht mehr das wirkliche Können, sondern die Fähigkeit zur Selbstinszenierung des Könnens und die Bereitschaft zum flexiblen Wechsel von Aufgaben und Positionen im Vordergrund stünden. Die Betonung liege auf dem finanziellen Erfolg und der unbeschränkten Verantwortlichkeit des Subjekts für sein eigenes Schicksal, das er durch Flexibilität, Mobilität und lebenslanges Lernen zu steuern habe.⁸² Unvermeidliche Folgen seien Wirklichkeitsverlust und Heuchelei. Diese Wirkungen auf das Subjekt werden in jedem der drei ausgewählten Filme erkennbar gemacht.

3.1.3. Kognitiver Kapitalismus bei M. Hardt und A. Negri

Eine ähnliche Diagnose, wenn auch mit anderem Analyseansatz und abweichender theoretischer Perspektive bieten die Vertreter des Postoperaismus, von denen hier vor allem Michael Hardt und Antonio Negri mit ihrem *Empire*⁸³ hervorgehoben werden sollen. Hardt und Negri knüpfen an die Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise an. Diese habe sich vom Paradigma der Landwirtschaft und der Rohstoffgewinnung über die Industrie und die Herstellung materieller Güter zum Anbieten von Dienstleistungen und Informationen in die *Postmodernisierung* verändert.⁸⁴ Die Transformationen hätten in allen Sektoren statt gefunden und gingen in der Gegenwart weiter den Weg der *Informatisierung*, die wiederum schwerpunktmäßig auf Dienstleistungen ausgerichtet sei.

In ihrer ‚Soziologie der immateriellen Arbeit‘ beschreiben Hardt / Negri den Wandel in der Qualität der Arbeit und im Charakter des Arbeitsprozesses, den sie als kognitiven Kapitalismus bezeichnen. Information und Kommunikation

⁸² Ebenda, S. 252 f.

⁸³ Hardt, Michael / Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*.

⁸⁴ Ebenda, S. 291 ff.

nähmen nunmehr im Produktionsprozess eine fundamentale Rolle ein und implizierten damit einschneidende Veränderungen⁸⁵. Sie differenzieren zwischen drei Typen immaterieller Arbeit:

- Der erste Typ immaterieller Arbeit tritt in der Produktion zutage, wie sie im Rahmen dieser Arbeit bei *Toni Erdmann* relevant ist. Er wird bei Hardt / Negri am Beispiel der Automobilindustrie erläutert und veranschaulicht die neue zentrale Bedeutung von Kommunikation und Information in der industriellen Produktion im Zuge des Übergangs vom Fordismus zum Toyotismus. Der Toyotismus komme (fast) ohne Lagerbestände aus und produziere nun *just in time*. Räumliche Auswirkung sei eine „*dramatische Dezentralisierung der Produktion*“⁸⁶. Dies entspricht etwa auch der bei Sennett erwähnten Flexibilisierung der Produktion.
- Im zweiten Typ immaterieller Arbeit im Dienstleistungssektor werden immaterielle Güter wie Dienstleistungen, kulturelle Produkte, Wissen und Kommunikation erzeugt. Im Zuge der Computerisierung habe sich die Handhabung von Symbolen und Informationen nach dem Modell der Computeroperationen extrem ausgedehnt, sodass wir in unseren Arbeitsaktivitäten zunehmend das interaktive Modell der Kommunikationstechnologie übernehmen. Durch diese Computerisierung reduzierten sich einerseits die Unterschiede der konkreten Arbeiten tendenziell, andererseits nähme die Distanz zwischen dem Arbeitenden und der Arbeit zu. Dieses Phänomen ist in der vorliegenden Arbeit vor allem bei *I, Daniel Blake* relevant.
- Der dritte Typ der immateriellen Arbeit wird als *affektive* Arbeit bezeichnet. Sie sei quasi zukunftsweisend und als Lichtblick zu sehen und bezieht sich auf die Herstellung von zwischenmenschlichen Kontakten und Interaktionen, wie sie etwa im Sozialbereich stattfindet. Sie reiche über das mittels Computer erreichbare Kommunikationssystem hinaus und werde zu einem großen Teil von Frauen durchgeführt („Feminisierung“). Bei dieser Form der Arbeit verarme die Kommunikation nicht, sondern „*produziert soziale*

⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. 300 ff.

⁸⁶ Ebenda, S. 306.

*Netzwerke, Formen der Gemeinschaft, der Biomacht*⁸⁷. Sie verursache allerdings auch Subjektivierung der Arbeit, indem die ganze Person in den Arbeitsprozess eingebracht werde, sowie eine Entgrenzung von Arbeit und Leben, Produktion und Reproduktion – ein *Biopolitisch-Werden* der Arbeit. Diese Subjektivität bedeute jedoch auch zunehmende Autonomie der Arbeit gegenüber dem Kapital und das fixe Kapital fände sich dann schließlich im Gehirn der Menschen.

Allen drei Typen der immateriellen Arbeit bei Hardt und Negri sind soziale Kooperation und Kommunikation immanent und nicht von außen aufgezwungen. Über die entstandenen Informationsnetzwerke werde jedoch auch die Produktion von den territorialen Beschränkungen gelöst und Hardt / Negri kommen zu einem ähnlichen Schluss wie Sennett:

*„Die neuen Kommunikationstechnologien geben das Versprechen neuer Demokratie und neuer sozialer Gleichheit; doch tatsächlich haben sie neue Ungleichheiten und neuen Ausschluss ratifiziert“.*⁸⁸

Auch die Gesellschaft habe sich nämlich entsprechenden Veränderungen unterzogen. Die Öffentlichkeit löse sich auf, wie dies Hardt / Negri im Aufstieg und Niedergang des Wohlfahrtsstaates vor allem durch Privatisierungen oder private Betreiber manifestiert sehen:

*„Die Krise des Wohlfahrtsstaates bedeutet in erster Linie, dass die Strukturen öffentlicher Unterstützung und Umverteilung, die man mit öffentlichen Mitteln aufgebaut hatte, privatisiert und zum privaten Nutzen enteignet wurden. (...) Die Öffentlichkeit löst sich auf, wird privatisiert...“*⁸⁹

Dennoch führe die Informatisierung in der Postmoderne dazu, dass wir – vor allem durch den dritten Typ der immateriellen Arbeit unterstützt – nun Teil einer Gemeinschaftlichkeit seien bzw. in der Zukunft werden würden. Diese sei radikaler und umfassender als sie je war, und die ökonomische und soziale Wirklichkeit werde mehr durch gemeinsam produzierte Dienstleistungen und Beziehungen, Kooperation und Kommunikation geprägt werde, als durch materielle Gegenstände und deren Konsum. Tatsächlich sei derzeit jedoch mit dem Auseinanderklaffen der Einkommens- und vor allem der Vermögensschere

⁸⁷ Ebenda, S. 304.

⁸⁸ Ebenda, S. 311.

⁸⁹ Ebenda, S. 312 f.

eine Dimension von Ungleichheit erreicht, die auf Parallelwelten hindeute – wie dies in *Toni Erdmann* filmisch demonstriert wird.

Kernpunkt der weiteren Überlegungen von Hardt / Negri ist die Feststellung bzw. Prognose, dass im Zuge der Globalisierung und Informatisierung die Souveränität der Nationalstaaten sukzessive zerfalle. Ihre Hypothese ist jedoch, dass eine Reihe nationaler und supranationaler Organismen unter einer neuen Herrschaftslogik verbunden seien, die in der Zukunft eine neue globale Form der Souveränität bilden würden, nämlich das ‚Empire‘. Symptome dafür seien die zunehmende Unfähigkeit der Nationalstaaten, den ökonomischen und kulturellen Austausch zu lenken, was wohl auch auf die neuen Kommunikationssysteme zurückzuführen sei. Das *Empire* sei – anders als der Imperialismus, der seine Souveränität über Grenzen hinweg ausdehnte – kein territoriales Zentrum der Macht:

„Es ist dezentriert und deterritorialisierend, ein Herrschaftsapparat, der Schritt für Schritt den globalen Raum in seiner Gesamtheit aufnimmt ... Das Empire arrangiert und organisiert hybride Identitäten, flexible Hierarchien und eine Vielzahl von Austauschverhältnissen durch abgestimmte Netzwerke des Kommandos.“⁹⁰

Mag auch die Ausdrucksweise von Hardt und Negri teilweise einen Hang zum pathetischen haben und ihre Sicht des Empires utopisch wirken, die Analyse der schwindenden Ortungsmöglichkeit (über)staatlicher Verantwortung und der eingeschränkten Steuerungsmöglichkeiten des Nationalstaates erscheint evident.

Auf Basis der neuen Netzwerke und der neuen Subjektivität, die sich aus der kommunikativen und kooperativen Arbeit ergäbe, öffnet sich für die Autoren schließlich die Perspektive einer neuen internationalen Vernetzung. Sie manifestiert sich in der ‚Multitude‘, die als kollektives Subjekt im Transformationsprozess der Gesellschaft vom Kapitalismus weg sowohl in der Produktion als in der Politik fungieren werde.⁹¹

⁹⁰ Ebenda, S. 11.

⁹¹ Vgl. Hardt, Michael / Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*. S. 11 f.

3.1.4. Reflexive Modernisierung bei U. Beck

Wie Sennett und Hardt / Negri sieht auch Ulrich Beck die Ordnung der Moderne, insbesondere der Industriemoderne, in praktisch allen Feldern der Gesellschaft in Auflösung. Bei ihm stehen jedoch vor allem Risiko- bzw. Gefährdungsmomente der Individuen sowie der Gesellschaft als Ganzes durch den vorangegangenen Modernisierungsprozesses und der damit verbundenen ökologischen und sozialen Krise im Zentrum der Betrachtungen.⁹² Nach einem längeren Stadium der Nicht-Thematisierung der Nebenfolgen der Industriegesellschaft folge das Stadium der Erkenntnis und der Legitimation der Risikogesellschaft und münde schließlich in die *reflexive Modernisierung*, mit der Beck die Selbstkonfrontation der Gesellschaft mit diesen Risiken bezeichnet⁹³.

Soziale Identitäten der Industriegesellschaft – wie Klassenzugehörigkeit, Männer- und Frauenrollen etc. – hätten sich in der Moderne aufgelöst und es sei eine neue Zerbrechlichkeit sozialer Lagen und Biografien entstanden, die in Prozesse der Individualisierung, u.a. auch im weitgehenden Zerfall der Kleinfamilie gemündet sei. Auch Beck konstatiert, dass im Zuge der Globalisierung, die durch die Öffnung der ehemaligen kommunistischen Länder beschleunigt und vor allem durch die Entwicklung der weltweiten Kommunikationssysteme ermöglicht wurde, nicht nur die geografischen Grenzen verschwunden seien, sondern auch jene zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Beide schirmten nun nicht mehr ab. Die Globalisierung hätte neben den Finanzmärkten auch Arbeitsmärkte und Unternehmensstandorte betroffen und damit die Lebenswelten der Bevölkerung entgrenzt. Und die Probleme und Risiken als Nebenfolge der Modernisierung erwiesen sich als grenzenlos.

„Im Übergang zur zweiten Moderne wird unter anderem durch Individualisierungen und Globalisierungen, durch systemisch hergestellte Unsicherheiten und Gefahren das Binnengefüge der ersten Moderne nicht nur fragwürdig und aufgelöst; es entstehen zugleich jenseits der orthodoxen Ordnungsschematik industriegesellschaftlicher Institutionen und Lebensformen andersartige Identitäten, Akteure, Politikstile, Beziehungsmuster und

⁹² Vgl. u.a. Beck, Ulrich: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*.

⁹³ Vgl. Beck, Ulrich: *Weltrisikogesellschaft: Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. S. 201 ff.

Verantwortungsformen, für die, um sie überhaupt wahr- und ernst zu nehmen, oft schlicht die Begriffsbrille fehlt. „⁹⁴

Ergebnis sei eine wachsende Unsicherheit und das Erfordernis zur „Selbsttransformation der Industriegesellschaft“⁹⁵ auf allen Ebenen – zumindest in jenen Ländern, die die erste Moderne vollzogen hätten. Dies eröffne zwar neue Handlungs- und Gestaltungschancen (wie auch bei Hardt / Negri beschrieben), die aber ihrerseits wieder politisch mehrdeutig sein könnten, da sie gesellschaftsverändernd und –beeinflussend seien. Als Beispiele führt Beck die zunehmende Frauenerwerbsquote und die damit verbundene zeitliche und vertragliche Flexibilisierung von Erwerbsarbeit an⁹⁶. Diese werde von Unternehmen und Vertretern des Kapitals gleichzeitig dazu benutzt, erkämpfte Sicherheiten und Transparenz am Arbeitsmarkt auszuhöhlen und im Sinne des neoliberalen Ideals der flexiblen Anpassung an die Markterfordernisse anzuwenden. Auch dies wird in den Filmbeispielen, insbesondere bei *I, Daniel Blake* veranschaulicht.

Mit dem Eintritt in die Risikogesellschaft würden zudem die geltenden Risikokalkulationen wie etwa für Krankheit, Arbeitslosigkeit etc. unterlaufen, da industrielle und technisch-wissenschaftliche Risiken nicht kalkulierbar und daher nicht versicherbar sind, sodass privater Versicherungsschutz tendenziell fehle⁹⁷.

Mit der reflexiven Modernisierung vollzieht sich gemäß Beck – ähnlich wie bei Sennett – damit zunächst eine unreflektierte und schleichende Grundlagenveränderung der Industriegesellschaft, die auf eine Auflösung ihrer Prämissen und Konturen abziele. Zugleich zeichne sich eine Radikalisierung der Moderne und ein Weg in die Gegenmoderne ab. Dieser Weg in eine andere Gesellschaft sei aber keine Revolution, wie Beck betont, auch wenn die reflexive Modernisierung

*„... schwer eingrenzbare Tiefenverunsicherungen einer ganzen Gesellschaft – mit ebensowenig eingrenzbaren Richtungskämpfen auf allen Handlungsebenen“*⁹⁸ bedeute.

⁹⁴ Beck: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. S. 23.

⁹⁵ Ebenda, S. 27.

⁹⁶ Ebenda, S. 29 ff.

⁹⁷ Vgl. Beck: *Weltrisikogesellschaft*. S. 202.

⁹⁸ Beck: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. S. 33.

Damit bewegt er sich bereits wie auch Hardt / Negri von der reinen Analyse der Gegenwartsgesellschaft weg zur Prognose bzw. zum Ausblick der weiteren Entwicklung der sich verändernden (post)modernen Gesellschaft.

3.2. Analyse der ausgewählten Filme

3.2.1. *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*

Lebenswelt und Subjektprägung

Birdman zeigt Schauspieler Riggan Thomson in einer Welt, in der er mit seinen beruflichen Leistungen fast immer im Licht der Öffentlichkeit – des Publikums und der Kritiker – steht, die ihn quasi permanent zensuriert. Sein größter Erfolg war nun jener des Comic-Helden *Birdman*, für den er sein Privatleben opferte, seine Tochter vernachlässigte und die er für sich auf den Leib geschrieben wahrnahm, sie praktisch einverleibte. Einmal zu Erfolg und Ruhm gekommen wird das Ergebnis jeder weiteren Rolle oder anderen Arbeit daran gemessen und relativiert. Der Film zeigt wie ihn die Figur ständig begleitet und sich seine Selbstwahrnehmung schließlich nicht von seiner Rolle trennen lässt, die Rolle wird zu seinem Alter Ego und zu seiner vermeintlichen Existenzberechtigung als Schauspieler und auch als Mensch.

Im Zuge der Handlung wird deutlich, dass dieser Erfolg und die Identifizierung mit der Rolle Riggan daran gehindert hat, sich beruflich und persönlich weiter zu entwickeln, was er nun aber vor hat. In seinem beruflichen Umfeld gilt er als mittelmäßiger Schauspieler, der sich in einem Vogelkostüm zur Schau stellte und damit berühmt wurde. Er will jedoch als Künstler wahrgenommen werden, und er will geliebt werden. Seine Inszenierung eines Theaterstücks, in dem die Liebe eines älteren Paares thematisiert wird, am New Yorker Broadway und seine Mitwirkung als Hauptdarsteller will er als Gelegenheit dazu nützen.

Der Film zeigt in der Handlung und in den Dialogen mit der Phantasy-artig dargestellten Kunstfigur, dass ihn dieses Alter Ego nicht los lässt, zu sehr vermittelt es ihm Selbstbestätigung und Größensinn, das Gefühl etwas Besonderes zu sein. Michael Keaton gelingt es schauspielerisch durch permanente Unsicherheit und Defensivhaltung zu vermitteln, dass Riggan in Wirklichkeit Angst davor hat, dies nicht zu sein. Sein Inneres vermag es offensichtlich nicht, die Scheinwelt mit seiner bisherigen Rolle zu verlassen, und beruflich schon

länger auf der Stelle tretend, fühlt er sich nun kaum mehr fähig eine eigene, andere Identität zu erleben, wahrzunehmen oder aufzubauen. Schon wenn Riggan/Birdman das Theater verlässt sind es vor allem unangenehme Situationen: Wenn er sich im Bademantel aussperrt, weil er zum Rauchen nach draußen geht, der Mantel eingeklemmt wird und er in Unterhosen auf Umwegen durch die – ihn als Birdman-Darsteller erkennende – jubelnden Menschenmassen zurück zum Theater muss. Wenn er in einer Bar ist, um sich mit einer Kritikerin zu treffen, die dem Stück einen Verriss ankündigt, einfach weil sie ihn als schlechten Darsteller verachtet. Doch Birdman gibt ihm Sicherheit.

Dennoch ist sein Selbstwertgefühl gleichgesetzt mit dem Wahn, seine tatsächlichen künstlerischen Fähigkeiten als Schauspieler und als Regisseur zu beweisen und in den engen Räumen des Theaters, die die Kamera zeigt, kämpft er darum, wie um sein Leben. Die Realität wird von seiner Tochter Sam verkörpert. Sam wirft Riggan vor, dass auch dabei wieder seine Rolle und sein Egozentrismus im Mittelpunkt stünden, dass es immer nur um ihn gehe und er seine Arbeit nicht wegen der Kunst mache, sondern weil er ‚relevant‘ sein wolle. Dabei sei er in der Vergangenheit verhaftet und mache sich über alles ‚Neue‘, wie Facebook, Twitter, Blogs etc. lustig. Als Riggan erklärt, dass er mit seinem neuen Stück etwas Wichtiges schaffen will, holt sie ihn auf den Boden der Tatsachen zurück, bestätigt ihn in seinen Ängsten, alt und verbraucht zu sein, es ‚nicht mehr zu schaffen‘. Sie meint:

„You had a career before the first comic book movie, before people began to forget who was inside the bird costume. ... Dad, it's not for the sake of art. It's because you want to feel relevant again. Well, there's a whole world out there where people fight to be relevant every day. And you act like it doesn't even exist! Things are happening in a place that you willfully ignore, a place that has already forgotten you. I mean, who are you? You hate bloggers. You make fun of Twitter. You don't even have a Facebook page. You're the one who doesn't exist. You're doing this because you're scared to death, like the rest of us, that you don't matter. And you know what? You're right. You don't. It's not important. You're not important. Get used to it.”⁹⁹

Konkurrent Mike wiederum findet Riggans Ernsthaftigkeit lächerlich. Er stellt fest, dass Ruhm unbedeutend und alles ‚Mache‘ sei, und erklärt wie Kritiken

⁹⁹ Zit. Sam in *Birdman*.

entstehen und wie man sie inszeniert. Und er hat damit auch beruflichen Erfolg. Als Riggan befürchtet, dass Mike ihm bei der Möglichkeit, mit seinem Theaterstück seine Karriere wieder aufzubauen und ein Comeback zu feiern, die Schau stehlen könnte, indem dieser sich in einer Nebenrolle besser darzustellen bzw. zu vermarkten vermag als er selbst, wird er noch mehr verunsichert. Sein Lebensinhalt ist vollends bedroht und die Kamera stellt ihm wieder Birdman zur Seite. Die Figur Birdman als sicherer Hafen zieht ihn immer mehr in den Bann der Vergangenheit, beschwört ihn, seine alte Rolle wieder einzunehmen, zieht mit ihm durch die Straßen und fliegt über die Dächer des Broadway, deren befreiende Weite die Kamera zeigt, lässt ihn nicht los, flößt ihm ein, dass alles Neue zu riskant und vor allem zu minder für Riggan sei.

Analyse im Kontext der Theorie

Der Film wurde als „*Satire zum Los der Schauspieler und der Filmbranche heute*“ bezeichnet¹⁰⁰ bzw. allgemein mit Hollywood oder dem Show Business in Verbindung gebracht. Auch wenn *Birdman* in der Welt des Films, der Bühne und der Schauspieler spielt und diese Welt besonders im Licht der Öffentlichkeit steht, so können die im Film reflektierte Problematik und die Werthaltung Birdman/Riggans auf die Welt der Arbeit, die weniger medienwirksam und präsentabel ist, allgemein übertragen werden. Schreibt etwa Carsten Baumgardt in Filmstarts, dass Regisseur Inárritu auf „*Gigantismen*“ anspiele, in denen Effekte wichtiger seien, als schauspielerische Leistung¹⁰¹, so erinnert dies an die Feststellungen insbesondere von Deutschmann, dass in einer Zeit der Individualisierung und der unsicheren Arbeitsverhältnisse die mediale Selbstvermarktung des Subjekts zu einem wesentlichen Faktor in der Gesellschaft im allgemeinen wurde¹⁰². Die Medialisierung zu Lasten inhaltlicher Qualitäten betrifft mittlerweile nicht mehr nur die Medien selbst.

Aber Inárritus Riggan will eben doch anders sein. Indem er nicht mehr die Rolle von Birdman übernehmen will (und kann), wehrt er sich auch gegen die Orientierung am Markt sowie die damit verbundenen individuellen

¹⁰⁰ U.a. Epd-Film: Kritik zu Birdman (oder die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit).

<http://www.epd-film.de/filmkritiken/birdman-oder-die-unverhoffte-macht-der-ahnungslosigkeit>.

¹⁰¹ Baumgardt, Carsten: Filmkritik zu Birdman (oder die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit).

Filmstarts: www.filmstarts.de/kritiken/216633/kritik.html

¹⁰² Vgl. Deutschmann, S. 249 ff.

Anpassungserfordernisse und den Verzicht auf inhaltliche Qualität. Und er will auch persönliche Beziehungen ausleben, die er als Birdman vernachlässigen musste. Der Vorspann des Films weist mit einem Zitat des Schriftstellers Raymond Carver aus dem von Riggan inszenierten Theaterstück auf seine Sehnsucht hin:

*„And did you get what you wanted from this life, even so?
I did.
And what did you want?
To call myself beloved. To feel myself beloved on the earth.“*¹⁰³

Für Riggan erfüllte sich dieser Wunsch früher vermeintlich in der Rolle des *Birdman*, wo er anerkannt und bewundert wurde, während wir in den Dialogen im Theater hören, dass er im ‚richtigen‘ Leben eine Unmenge gescheiterter Liebesbeziehungen und emotionaler Unzulänglichkeiten, wie die Beziehung zu seiner Tochter, erlebte. Aber er weiß, dass er mehr sein will, mehr haben will, etwas machen will, bei dem er sich selbst wieder findet. Thomas Kniebe stellt in seiner Filmkritik fest:

*„Das Ding aber ist: Thomson hat genug. Schon lange. Den Einflüsterungen seiner Superhelden-Stimme zum Trotz, die ihn mephistophelisch begleitet, will er etwas anderes, Besseres, Echteres finden. Wie fast jeder im Filmgeschäft.“*¹⁰⁴

Und nicht nur dort. Riggan ist mit einer Vielzahl von Problemen konfrontiert und permanent überfordert: Er hat mit fast allen Bezugspersonen Probleme, sei es die vermeintliche Schwangerschaft seiner Geliebten Laura, sei es die labile Beziehung zu seiner Tochter. Er muss – schon aus finanziellen Gründen – mit seinem Stück einen Erfolg erzielen, und dazu kommt ein neuer Konkurrent, der möglicherweise besser ist als er und der ihn vor allem nicht ernst nimmt.

Riggan-Birdmans Problem kann auch aus dem Wertesystem des Spätkapitalismus abgeleitet werden, in dem der Mensch mit seiner Arbeit bzw. dem Erfolg in seiner Erwerbstätigkeit tendenziell gleichgesetzt wird. Wie erwähnt halten u.a. Ecker und Lillge fest, dass unser Arbeitsverständnis stets mit individuellen und kollektiven Wertbildungsprozessen einhergeht und dass die Berufsarbeit für den

¹⁰³ *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. Zit.: Carver, Raymond: *Late Fragment*.

¹⁰⁴ Kniebe, Thomas: „*Birdman*“ im Kino bis aufs Blut gequält. In: *Süddeutsche Zeitung*.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/birdman-im-kino-tun-was-niemand-mehr-erwartet>.

einzelnen neben der Familie den wohl wichtigsten Bereich sozialer Identifikation bildet.¹⁰⁵

Riggans Problem gilt nicht mehr nur für Schauspieler und Stars. Er hat nur Familien-Fragmente – seine Exfrau, seine Tochter –, mit denen eine direkte Identifikation nicht möglich und auch Kommunikation schwierig ist. Dazu kommt der Erfolgszwang und zunehmender Wettbewerb durch andere Schauspieler, andere Stücke. Vor allem hat er aber weist der Film immer wieder auf sein Problem mit seinem Alter hin, sei es in den Dialogen mit seiner Tochter, mit den Kollegen und den Kritikern. Er kann nicht vor und nicht zurück: Im Theater machen ihm die jungen Schauspieler klar, dass er nach anderen Kriterien als sie arbeitet; für die Rolle des Superhelden fühlt er sich zu alt, unter anderem meint er zu seinem Alter Ego, das ihn bedrängt in die alte Rolle zurückzukehren, dass er aussehe *,like a turkey with leukemia‘*. Er betont im Dialog mit Sam:

*“It’s important to me! Alright? Maybe not to you, or your cynical friends whose only ambition is to go viral. But to me, to me this is... God, this is my career, this is my chance to do some work that actually means something.”*¹⁰⁶

Eine wesentliche Frage, die sich im Film stellt, ist die Bedeutung und die Funktion des Alter Egos Birdman. Die Kunstfigur tritt für Riggan einerseits an die Stelle seiner ursprünglichen Subjektivität, sie gibt ihm mit ihren Schmeicheleien Sicherheit, Stolz und Anerkennung, ermöglicht ihm die Flucht aus seiner beruflichen und privaten Überforderung und verleiht das Gefühl der Allmacht in den Flügen über die Dächer von Manhattan. Er erkennt aber, dass nicht er Birdman berühmt machte, sondern der Vogel ihn, er in seinem Beruf als Künstler im Leben nichts Bleibendes geschaffen hat. Riggan hat sich Birdman unterworfen, sich von ihm regieren lassen, Foucaults Subjektivierung kann man im Film durch Birdman symbolisiert sehen: die Unterwerfungsweise, die sich Riggan zur Steuerung seines Lebens auferlegt hat, und die ihn zum Subjekt machte. Seine Regierungsmacht, die ihn durch Normen und Befehle beeinflusst hat und noch immer zu steuern versucht. Die Subjektivierungsmacht, meint Foucault,

„... gilt dem unmittelbaren Alltagsleben, das die Individuen in Kategorien einteilt, ihnen ihre Individualität zuweist, sie an ihre

¹⁰⁵ Vgl. Ecker, Gisela / Lillge, Claudia, S. 7.

¹⁰⁶ Zit. Riggan in *Birdman*.

Identität bindet und ihnen das Gesetz einer Wahrheit auferlegt, die sie in sich selbst und die anderen in ihnen zu erkennen haben.“¹⁰⁷

Nahezu permanent versucht die Kunstfigur ihm einzuflößen, dass er anders zu sein hat bzw. ist, als Riggan selbst es sein will, dass, was er nun macht, seiner nicht würdig ist. Birdman ist kein Freund, sondern ein Verführer, wie eben Fausts Mephistopheles.

Doch Riggan ist standhaft. Darsteller Michael Keaton und die Kamera in den engen, schummrigen Schläuchen und Schluchten des Theaters lassen fühlen, wie ihn das u.a. von Briebichler festgestellte permanente, latente Schuldgefühl¹⁰⁸ und die Angst des Versagen quält. Angst hat er auch, von Birdman verachtet zu werden, seinen eigenen Ansprüchen nicht gerecht zu werden, von den Kritikern vor allem aufgrund seines Images als mittelklassiger Schauspieler verrissen zu werden, von niemandem geliebt zu werden. Er ist rastlos, wie die Kamera, und überfordert. Aber er hält durch – bis zur Premiere. Dort will er zeigen, was er kann. Und auch dass er nicht mehr kann.

Im Sinne von Jaques Derrida könnte man *Birdman* auch die Funktion der *différance* zuweisen, als Temporisation, als Zeichen, das das „Gegenwärtige in seiner Abwesenheit“ darstellt, als „Prozeß von Spaltung und Teilung“¹⁰⁹. Er steht nicht für sich selbst, er symbolisiert und stellt eine Art Synthese aus Gegenwart und Vergangenheit dar, aus den verschiedenen individuellen Ereignissen und Entwicklungen. *Birdman* legt Spuren bzw. er ist die Spur bzw. das Verweissystem zu Riggans unerquicklicher Vergangenheit. Oder wie Derrida formuliert:

*„Die différance bewirkt, daß die die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ‚gegenwärtige‘ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (marque) des vergangenen Elements an sich behält ... wobei die Spur sich weniger auf die Gegenwart bezieht, als auf die sogenannte Vergangenheit, und durch eben diese Beziehung zu dem, was es nicht ist, die sogenannte Gegenwart konstituiert“*¹¹⁰

Die Inszenierung Inárritus vermittelt Riggans Zwiespalt und Überforderung im Kampf mit sich selbst bzw. seiner Vergangenheit durch beschriebene räumliche

¹⁰⁷ Vgl. Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. S. 245.

¹⁰⁸ Vgl. Briebichler, S. 170 f.

¹⁰⁹ Vgl. Derrida, Jacques: *Die différance*. S. 84 f.

¹¹⁰ Ebenda, S. 91.

Enge des Theaters und Rastlosigkeit der Kamera (Emmanuel Lubezki) gerecht, der die Weite der Lüfte über den Dächern von New York gegenüber gestellt wird, in die Birdman Riggan entführt. Dieses Ineinanderschmelzen der Welten bzw. der Bewusstseins Ebenen Riggans wird durch die fließende Kameraführung, lange Zeit ohne erkennbaren Schnitt, verstärkt.

Beachtenswert ist auch das Ende des Films. In einigen der Filmkritiken wird spekuliert, dass Riggan bereits bei seinem versuchten Selbstmord auf der Bühne starb¹¹¹, auch weil es hier mit dem Knall des Schusses den ersten sichtbaren Schnitt im Film gibt, und das Ende im Krankenhaus etwas wie eine Vision sei. Allerdings harmoniert dieser ‚Unfall‘ mit den anderen absurden Zwischenfällen Riggans im Film, wie etwa in der Szene mit dem Bademantel vor der Menge am Broadway. Natürlich lässt sein vermutetes ‚Entschwinden‘ aus dem Fenster des Krankenhauses und der fröhliche Blick Sams in die Höhen über den Dächern der Hochhäuser sein Verschwinden als surrealen Selbstmord erscheinen. Aber vielleicht ist er ja eigentlich nur auf die Toilette gegangen.

Nein, Riggan hat es geschafft, sich seinen Idealen zu stellen, sie sich zu erfüllen und nicht nur als Schauspieler und Regisseur von Publikum und Kritikern anerkannt zu werden, sondern, im hellen Krankenzimmer mit Blick in den blauen Himmel und nach der erfolgreichen Theaterpremiere, schließlich offenbar auch von Sam irgendwie geliebt zu werden. Nicht ganz klar ist vielleicht, warum nun plötzlich. Weil sie stolz auf ihn ist? Auch mit seiner Exfrau hat er eine wohlwollende Aussprache. Alles gut, Mission erfüllt und Riggan hat sich zumindest symbolisch befreit? Eine echte Katharsis? Oder war es für ihn zu viel des Guten? Deborah Khoshaba analysiert in *Psychology Today*:

„(Through Riggan Thomson’s struggles,) (w)We are invited to reflect upon the bliss of ignorance, of not acknowledging that there is anything greater to pursue in life than what is right before us – because perhaps there really isn’t. The torture of the pursuit of meaning doesn’t make life more meaningful, just different.”

Die Einsicht, dass das Erreichen seines Zieles Riggan selbst nicht verändert, sondern nur sein Leben, würde seinen Selbstmord und auch den Untertitel – *The*

¹¹¹ U.a. Movie Pilot : 3 Theorien zum Ende von Birdman. <http://www.moviepilot.de/news/3-theorien-zum-ende-von-birdman-154680>
oder Kendrick, Ben: Birdman’ Ending Explained. In: Screenrant. <http://screenrant.com/birdman-ending-explained-spoilers-riggan-dead>

Unexpected Virtue of Ignorance – erklären. Obwohl man in der Postmoderne gar nicht erklären muss.

Dennoch, wie festgestellt, hat die Figur Riggan offenbar geschafft, was nicht alle schaffen: Sich von seiner Fremdsteuerung zu befreien, sich vom Ideal neoliberaler Vermarktung zu befreien, da für ihn am Ende Wettbewerb zwar im künstlerischen Sinn wichtig, jedoch im ökonomischen und vermarktungsorientierten Sinn zweitrangig ist.

Als neoliberal geprägte Figur im Film erscheint vielmehr und vor allem Mike. Er weiß sich mit seiner permanenten Präsenz, seiner überlegenen und berechnenden Art mit Kollegen und vor allem mit den Medien, dem eigentlichen ‚Markt‘ der Branche, kompetitiv in Szene zu setzen und hat damit Erfolg. Beispielsweise wenn er für sich ein Interview einleitet, das zwar jubelnde Kritik und Reputation für das aufzuführende Stück bringt, Riggan aber, der nur als *„alternder Birdman-Darsteller“* erwähnt wird, als Hauptdarsteller und Regisseur die Show stiehlt. Mike wird als Meister der Selbstinszenierung gezeigt, die er vor allem auf der Bühne völlig ausleben kann. Er ist auch erfolgreich mit Interventionen zu Änderungen im Stück, erklärt Riggan, wie Kritiken inszeniert werden, er ist erfolgreich auf allen Ebenen, auch bei Sam. Im Gegensatz zu Riggan ist für ihn Ruhm nicht wichtig, wie er erklärt, sondern unbedeutend, verschwindend und ersetzbar. Sein Maßstab scheint dagegen Erfolg zu sein, das Bestehen im Wettbewerb, den er – da überlegen und distanziert – scheinbar kaum als Druck empfindet. Er ist auch Meister der Medialisierung, Ethik ist für ihn nicht existent. Der Mensch Mike kommt nur ansatzweise zum Vorschein, dann wenn er mit Sam hoch oben auf der Terrasse des Theaters – also im Off – Gespräche führt. Aus Konkurrenzgründen und aufgrund der unterschiedlichen Berufsideale, ihren kontroversen und konträren Haltungen und Auffassungen zum Beruf und zum Leben prallen Riggan und er ständig aufeinander.

Inárritu überzeichnet – dem Stil einer Satire gemäß – beide Figuren, was beim Zuschauer letztendlich Mitleid für Riggan und Ablehnung gegenüber Mike hervorruft. Allerdings auch das Bewusstsein, dass die beiden unterschiedliche Gesellschaftsbilder und Werthaltungen präsentieren.

3.2.1. Toni Erdmann

Lebenswelten und Subjektprägung

Die Figur Winfried Conradi bildet in der Komödie den Gegenpol zu seiner Tochter Ines, einer strebsamen Beraterin in Sachen internationale Unternehmenssanierungen. Der Plot zeigt ihn als pensionierten Musik- und Klavierlehrer, der aus einer distanzierten Perspektive auf die Jagd seiner Tochter nach Erfolg und deren Identifikation mit dem Beruf blickt. Man kann vermuten, dass sein Leben als Lehrer und ‚68er‘ auch früher wesentlich anders war, als jenes von Ines heute. Er setzt sich bewusst und lustbetont über gesellschaftliche Tabus hinweg, wie er es beispielsweise gleich in der Eingangsszene tut, als der Paketbote läutet und er sich mit Handschellen, Sonnenbrille und falschen Zähnen als seinen gerade aus dem Gefängnis gekommenen Bruder ausgibt, der den Paketinhalt erst ‚entschärfen‘ müsse. Winfried inszeniert noch Musikveranstaltungen mit Kindern in der Schule, lebt mit großem Hund in einem eher vergammelten Haus und erscheint vor allem auf Werte und weniger auf die Welt der Dinge ausgerichtet. Er wird sentimental und gefühlsbetont gezeigt, schockiert dabei aber gerne durch Kontrastsetzungen und Überzeichnungen. Als ihn beispielsweise seine Mutter fragt, warum er seinen offenbar kranken Hund nicht einschläfert, antwortet er trocken, er lasse sie ja auch nicht einschläfern, habe im übrigen aber einen neuen Nebenjob für 50 Euro pro Exodus angenommen.

Winfrieds Lebenshaltung und emotionales Ziel wird darin gezeigt, der Welt und im weiteren Filmverlauf vor allem seiner Tochter und ihrer Scheinwelt einen Spiegel vorzuhalten. Als Repräsentant einer im Hinblick auf Anpassungserfordernisse eher privilegierten Gesellschaftsschicht der musisch-geprägten Berufe kann er sich das einerseits auch leisten, da er in seiner Position nicht sonderlich ernst genommen wird. Andererseits hat er aus einer offensichtlich existenziell gesicherten Position heraus genügend Distanz zur erfolgsorientierten Geschäftswelt, um eine Beobachterrolle einnehmen zu können.

Die Figur Ines hingegen unterwirft sich völlig ihrer angestrebten Karriere und damit zunächst ihrem Unternehmen, das auf Beratung bei Rationalisierungen von internationalen Produktionsstandorten spezialisiert ist, um diese später rentabel zu

verkaufen. Hauptziel, erfährt man, ist die Kündigung von überflüssigem Personal. Sie versucht die damit verbundene Skrupellosigkeit in der Behandlung von Menschen perfekt zu kopieren. *Toni Erdman* zeigt, wie sie Privat- und Sexualleben quasi in den Job integriert, indem sie eine oberflächliche und zweckorientierte sexuelle Beziehung zu einem Arbeitskollegen unterhält. Die Handlung des Films gibt Einblick in diese Welt, in der Freundschaften der beruflichen Vernetzung dienen – wie die beiden US-amerikanischen Freundinnen, die Ines trifft und deren Ehemänner beispielsweise Headhunter sind – und sexuelle Aktivitäten dem Ausgleich des Hormonhaushalts – wie die emotionsfreie Beziehung zu Kollegen Tim (Trystan Pütter). Ines einziges privates Ziel scheint es zu sein, von Bukarest wegzukommen und an eines der großen asiatischen Wirtschaftszentren – Shanghai oder Singapur – versetzt zu werden.

Als Parodie auf das neoliberale Welt- und Lebensbild wird *Toni Erdmann* auch in der Kritik rezipiert. Thomas Assheuer beschreibt in *Zeit Online* die Welt in der *Toni Erdmann* spielt, folgendermaßen:

„Toni Erdmann ... spielt in der Zeit nach der neoliberalen Revolution. Die Globalisierung hat hier nicht nur die Verhältnisse auf den Kopf gestellt, sondern den Menschen gleich mit. Der umständliche Altmensch verschwindet, und ein neuer, zweckmäßiger Typ macht ihm Platz. ... Als sei er sein eigenes Produkt, muss er ständig ‚performen‘; er lebt nicht mehr in Wunschwelten und ausschweifenden Fantasien, er lebt in den traumlosen Zonen von Zahlen und Kennziffern. Was romantische Alteuropäer einmal ‚Sinn‘ nannten, ist für die ökonomischen Menschen der wirtschaftliche Nutzen – die heilige Effizienz ist das, wofür es sich wahrhaft zu leben lohnt.“¹¹²

Dabei macht der Film deutlich, wie sich die Welt von Ines oder auch ihrer devoten und zu allem bereiten jungen Assistentin Tatjana von jener der Akteure im Businessbereich unterscheidet, die bereits etablierter sind, wie Gerald, ihr Chef bei Morrisons, und der Klient Henneberg, Chef des Unternehmens, dessen rumänische Ölfelder rationalisiert werden sollen. Während sich Ines und Tatjana in Unterwerfungsritualen wie permanente Einsatzbereitschaft und Selbstaufgabe üben, ist vor allem beim Unternehmer Henneberg – als klassischer Kapitalist gezeichnet – deutlich, wie er ebenfalls unter Vermischung von Privatleben und Geschäft die Unterwürfigkeit der beiden ausnützt und nicht zu den professionellen

¹¹² Assheuer, Thomas: *Toni Erdmann: Wer lacht, der lebt noch*. In: *Zeit Online* vom 21. Juli 2016. <http://www.zeit.de/2016/29/toni-erdmann-cannes-maren-ade-kritik>.

Aufgaben zählende Dienste herablassend fordert. Etwa wenn er Ines mit seiner russischen Frau zum Shopping in die Mall abkommandiert. Seine hierarchische Stellung betont er auch, wenn er Ines in Gegenwart der rumänischen Geschäftspartner fachlich zurechtweist, weil sie im Gespräch die eigentlichen Absichten des Geschäftsganges – nämlich die personellen Rationalisierungsziele – allzu deutlich ausspricht.

Ade präsentiert die verschiedenen Lebenswelten schon mit den im Film gewählten Schauplätzen des Geschehens. Da ist einerseits Winfrieds Reihenhaus mit verwildertem Garten, äußerlich im 70er-Jahre Billigbaustil und eher ungepflegt, mit deutlich hörbarem Straßenlärm. Im Inneren wirkt das Haus wie eine Höhle, vollgeräumt mit Büchern, alten Möbeln, Bildern und anderem Kram. Es vermittelt den Eindruck von Verbundenheit mit der Umgebung, auch wenn diese schon etwas obsolet erscheint, und bildet eine Ansammlung von Erinnerungen und Emotionen aus einem langen bewegten Leben. Es verweist mit seiner Unordnung auch darauf, dass Winfried Single ist. Winfrieds Mutter ist in einer biedereren Wohnung im Grünen platziert, mit Perserteppichen, eleganter Einrichtung, Terrasse, aber der Geräuschkulisse zufolge ebenfalls nahe einer stark befahrenen Straße oder Autobahn gelegen, was auf Winfrieds Abstammung aus dem Kleinbürgertum verweist, die seine „linke“ Vergangenheit und seine Ambition zum Bürgerschreck verstehen lassen. Es sind zwar beides eigentlich Nebenschauplätze, veranschaulichen aber die gefühlvolle Welt Winfrieds als Kontrast zu Ines Welt.

Ines lebt in einem 0-8-15 Luxusappartement in Bukarest, das sich von einem Hotelzimmer nur in seiner Dimension unterscheidet. Das Luxushotel, in dem Henneberg und andere Geschäftspartner wohnen, ist gleichzeitig Freizeitort mit Swimmingpool, Bar, Diskothek und Büro mit Besprechungs-, Arbeits- und Präsentationsräumen. Der Großteil des gesellschaftlichen Lebens läuft hier ab, es ist steril, glänzend, uniform. Es ist einer der von Paul Augé beschriebenen Nicht-Orte – ein anonymer Raum, der unabhängig nebenbei zu existieren scheint, ohne Charakteristik, ohne erkennbar erlebte Geschichte, ein *„Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“*¹¹³. Alle Beteiligten sind fast ständig zusammen, ohne einander näher zu kommen oder es

¹¹³ Augé, Marc: *Von den Orten zu den Nicht-Orten*. S. 72.

zu wollen. Das wird auch verdeutlicht, wenn Ines ihre Geburtstagsfeier als ‚Socializing-Event‘ gestaltet, weil ihr Chef Gerald dies nahelegt, um die rumänischen Partner bei Laune zu halten. Aus der Not eines zu engen Kleides, frustriert durch die Aussicht noch zwei Jahre in Bukarest verbringen zu müssen und aufgerüttelt durch die Erlebnisse mit ihrem Vater erklärt sie den Event zur ‚Nackt-Party‘, was zwar zunächst überrascht, aber dann als eine Art gesellschaftlicher Kodex aufgefasst wird. Keiner fragt nach den Hintergründen, man verhält sich ‚professionell‘, als ob die Situation selbstverständlich und normal sei.

Der Hotelkomplex erinnert zudem an eine von Foucaults Heterotopien, eine „*Illusionsheterotopie*“¹¹⁴, indem er für deren Bewohner – hauptsächlich Investoren und deren Umkreis – die Illusion einer Welt außerhalb der Realität in Rumänien und dessen weniger komfortablen Alltags erzeugt. Dieser wird im Film vor allem außerhalb Bukarests und bei den Arbeitern am Ölfeld des ‚beratenen‘ Unternehmens dargestellt. Diese Szenen finden zumeist im Freien statt und erwecken den Eindruck, an realen Schauplätzen gedreht worden zu sein, die die Bevölkerung in extremer Einfachheit und Rückständigkeit bezüglich Lebensstandard, Infrastruktur und Wohnungssituation zeigen. Assheuer bezeichnet sie als „*Nachhut einer abgelaufenen Epoche*“, als „*‚Minderleister‘ der abgewickelten Ostmoderne*“¹¹⁵. Dabei wirken die Menschen einander verbunden und uneigennützig hilfsbereit, was wieder den Kontrast zur Zweckorientiertheit in Ines Umfeld bildet, das nicht nur aus einer anderen kulturellen Welt, sondern auch noch deren – selbstdefinierter – Elite entstammt.

Ines selbst wird, was ihre berufliche Kompetenz und ihren Status betrifft, dennoch als unsichere Persönlichkeit gezeichnet. Sie muss Präsentationen noch einstudieren, verschläft vor Erschöpfung Verabredungen, verspricht sich in Gesprächen, muss sich von einem Coach per Skype psychologisch beraten lassen. Dennoch, oder gerade weil sie das Ziel der toughen Businessfrau vor Augen hat, was Sandra Hüller in der Rolle blass und gestresst vermittelt, wirken Winfrieds Attacken und existenzielle Fragen im Gewand des Toni Erdmann nur langsam auf sie. Als Winfried äußert, dass er daran zweifelt, dass es ihr wirklich so gut gehe,

¹¹⁴ Vgl. Foucault, Michel: *Andere Räume*. S. 237.

¹¹⁵ Assheuer, *Toni Erdmann*.

verteidigt sie sich indem sie ihn fragt, ob er denn in seinem Leben noch etwas anderes vor habe, *„als anderen ein Furzkissen unterzuschieben“*, was vermittelt, wie peinlich er ihr ist, und dass sie ihm jede ökonomische und gesellschaftliche Kompetenz und Funktion abspricht.

Vater Winfried Conrads ideologische Herkunft wird im Film als Kontrast im Hintergrund thematisiert. Er wird als Alt-68er gezeichnet, der zwar gut gelebt, aber als Musiklehrer kaum Karriere gemacht hat. An den Wettbewerbskämpfen in der Privatwirtschaft musste er nicht wirklich teilnehmen, zu seiner Zeit gab es noch genug andere Jobs, auch im öffentlichen Bereich. Sein wohl letzter Privatschüler verlässt ihn zu Beginn des Films gerade. Luc Boltanski und Ève Chiapello gehen in ihrer Beschreibung des *„neuen Kapitalismus“* darauf ein, wie sich Kapitalismus an zwei Formen der Kritik – der *Künstlerkritik* und die *Sozialkritik* – angepasst habe und sich nun die ehemaligen Kritiker (teilweise) damit arrangierten. Winfried wird dem Typ gerecht, der gemäß den Autoren den Kapitalismus sowie Egoismus und Ungleichheiten in Form der beschriebenen *„Sozialkritik“* bekämpft habe, die marxistischen Ursprungs sei.¹¹⁶ Er ist entsetzt von den Ausprägungen des Lebens und Arbeitens von Ines und den Ungleichheiten der Gesellschaft, vor allem vom Ausgeliefertsein der Arbeiter am rumänischen Ölfeld. Sein spezielles *„Kontrastprogramm“*, das er über seine Tochter vermittelt, indem er ihr schablonenhaftes Dasein durcheinanderbringt und sie verunsichert, ist gleichzeitig auch seine eigene Auseinandersetzung damit.

Unternehmer Henneberg ist ein Musterbeispiel des angepassten Kapitalisten à la Boltanski und Chiapello, der Vertreter des Geldadels, der sich durch Internationalisierung weiter ausdehnen will, und für den die Beraterfirma samt Ines Untergebene und fast Leibeigene sind, die ihre Aufträge zu erfüllen haben. Ines Chef Gerald wird demgegenüber als jener Typ gezeichnet, der das *„New Management“* und auch die Unternehmensberater ab den 1980er Jahren repräsentiert. In Boltanski und Chiapellos Schema entspricht er dem aus der *„Künstlerkritik“* entstammenden Bourgeois, der das Problem der sozialen Gerechtigkeit vernachlässigt.¹¹⁷ Als Mittvierziger zwar zu jung um im Sinne antiautoritärer Ideen geprägt worden zu sein, predigt er dennoch Werte wie

¹¹⁶ Vgl. Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. S. 69 ff.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 142 ff.

Autonomie, Spontaneität und Netzworkebildung usw. um seine Ziele zu erreichen und sich im internationalen Beratungsbusiness zu etablieren. Den Druck auf seine Mitarbeiter übt er über quasi-freundschaftliche Beziehungen aus, etwa mit gemeinsamen Cocktails oder indem er Ines scheinbar ins Vertrauen zieht und sie bittet, am Teambuilding mit den Rumänen zu arbeiten. Jedoch geht er auf ihren Wunsch nicht ein, versetzt zu werden, und schiebt Hennebergs angebliche und unglaubliche Vorliebe für Ines vor.

Analyse im Kontext der Theorie

Ines ist als Prototyp des Subjekts im Sinne Foucaults Subjektivierung gezeichnet. Sie unterwirft sich den Normen ihres Universums, versucht sich völlig angepasst an die internationale Geschäftswelt zu geben, die sie sich als Leitbild ihres Lebens auferlegt hat. Die Regierungsmacht der spezifischen Gouvernementalität des Neoliberalismus, die an Gewinnmaximierung und Effizienzsteigerung orientiert ist, ist hier effektive Subjektivierungsmacht, und Ines nimmt die Fremdregerung zunächst kaum wahr.

Wieder bezugnehmend auf Böckling, der feststellt, dass Subjektivierungsregime den Einzelnen mit spezifischen Erwartungen konfrontieren, denen er zwar Widerstand leisten, aber niemals völlig entsprechen kann¹¹⁸, und deshalb mit permanentem latenten Schuldgefühl reagiert, ist Ines ähnlich Riggan in *Birdman* beispielhaft in ihrer ständigen Unsicherheit etwas falsch zu machen, nicht permanent zur Stelle zu sein, schreckhaft und verkrampft dargestellt.

Um der ihm entfremdeten Tochter näher zu kommen, konterkariert Winfried in skurriler Weise ihre gezeigte Ernsthaftigkeit in der permanenten Einsatzbereitschaft, ihre berufliche Selbstaufgabe, aber auch ihre persönlichen Demütigungen. Er kompromittiert sie bei sozialen ‚Events‘ mit clownesken Auftritten, eben als ‚Toni Erdmann‘, bildet einen Zerrspiegel der glatten Arbeitswelt von Ines. Assheuer trifft diesen Punkt, indem er meint:

„Natürlich ist Winfrieds Verkleidung erst einmal ein Abwehrzauber, ein archaisches Mittel, um sich den Schrecken einer als feindlich empfundenen Welt vom Leib zu halten. Aber die Verkleidung ist noch viel mehr: Sie dient der Subversion. Winfried hat nämlich begriffen,

¹¹⁸ Vgl. Böckling, S. 28.

dass der moderne Kapitalismus eine gigantische Bühne ist, wo flexible Ich-Unternehmer ihr Schauspiel aufführen“¹¹⁹

Das kann er auch: Plump und mit Plastikgebiss gibt sich Peter Simonischek in der Rolle als Coach, also als Kollege, aus und wird dabei von seiner schicken edlen Umwelt nicht nur Ernst genommen, sondern auch gemocht. Weil er sie eigentlich nicht ernst nimmt, sie nur doppelt, bleibt er locker. Für Ines dagegen ist Funktionieren im Sinne der neoliberalen Professionalität alles und Karriere ihr verkrampfter Lebensinhalt. Sie ist Gary Beckers *Homo oeconomicus*¹²⁰, wandelndes Humankapital, das ihrem Chef, aber mehr noch dessen Auftraggeber Henneberg, zur Verwertung zur Verfügung steht und das der Rationalisierung von Unternehmen und dem aggressiven internationalen Standortwettbewerb untergeordnet ist.

Als Winfried dies erkennt fragt er sie, ob sie denn eigentlich ein Mensch sei. Er durchschaut ihre Schwächen auch ziemlich genau, wenn er zu ihr – im Pseudo-Inkognito als Berater – meint, dass er ihr Charisma borgen könne, aber nicht der Richtige als Vater sei. Charisma im Sinne von Charakter besitzt die Figur Ines in ihrer Unsicherheit und Verkrampftheit tatsächlich nicht. Sie will nur alles richtig und recht machen, ihren Chefs gefallen. Nicht als Frau, sondern als eine Art Businessmaschine, ohne Privatleben, allzeit präsent und vorbereitet, allerdings ohne Gefühl für die jeweilige Situation und die Bedürfnisse ihres Gegenübers. Wie in der Szene beim Empfang des amerikanischen Botschafters, als Henneberg sich einfach unterhalten will und Ines vor ihm ihre Performance abzuziehen versucht. Alles an Ines wird auf Repräsentation ausgerichtet gezeigt und ihr Kleiderschrank im Appartement erscheint wie das Warenlager eines Designerlabels, das gekonnt dazu eingesetzt wird, sie zu vermarkten.

Ines, ihr unmittelbarer Chef Gerald und ihre Assistentin Tatjana veranschaulichen weiters den „flexiblen Menschen“ Sennets. Ihre Beratertätigkeit, die Umgestaltung von Unternehmen im Sinne des Re-engineering und der Flexibilisierung der Produktion – wie in den Verhandlungen mit den rumänischen Partnern im Film erkennbar – steht im Zeichen des Vorantreibens eines raschen, irreversiblen Wandels. Durch kaum erreichbare Gewinn- oder Qualitätsvorgaben

¹¹⁹ Assheuer, Toni Erdmann.

¹²⁰ Vgl. Briebichler, S. 172.

wird unmittelbare Kontrolle und vor allem Druck ausgeübt.¹²¹ Neu zu übernehmende Unternehmen, wie das Ölfeld, das Henneberg zu rationalisieren gedenkt, werden mit einer Vielzahl unterschiedlicher Maßnahmen und Aufgaben überlastet und überfordert, insbesondere mit der Entlassung alteingesessener Mitarbeiter, die vermutlich einen Bruchteil dessen verdienen, was die beauftragte Beraterfirma als Honorar fordert. Demgegenüber werden die jungen Rumänen im Management des Unternehmens von Ines wegen ihres Engagements, der Ausbildung und ihrer Sprachkenntnisse gelobt. Sie sind ebenfalls brauchbares „Humankapital“, wie Ines, nur billiger. Noch einigermaßen authentisch dargestellt, bemerkt einer der rumänischen Führungskräfte, dass sie zwar gut ausgebildet seien, aber leider Rumänien nicht mehr verstünden, nicht mehr im Land bleiben wollten.

Auch Becks gesellschaftsverändernde reflexive Modernisierung wird veranschaulicht, im Zuge derer die Arbeitsmärkte und Unternehmensstandorte und damit die Lebenswelten der Bevölkerung verändert werden.¹²² Ade verdeutlicht dies besonders durch die direkte filmische Gegenüberstellung von Kulturen und Welten: Etwa in jener Szene, als Ines in Begleitung von Winfried die Betriebsstätte in der rumänischen Provinz besucht, die in ihrer Armut und mit ihrer einfachen Bevölkerung gezeigt wird. Zentral ist vor allem jene Einstellung, wo Winfried eingeladen wird, die Toilette in einer der Keuschen der Arbeiter zu benutzen. Sie erscheint authentisch und fast dokumentarisch. Eine Parallelwelt, in der Ines im dunkelblauen Hosenanzug mit Seidenbluse und High Heels durch das überalterte Industriegelände stolziert und zeigen will, wo es langgeht.

Der Film verdeutlicht mit diesen Gegenüberstellungen auch die von Angelo Maiolino beschriebene Fragmentation der Arbeitswelten im Neoliberalismus:

„Im Namen freier Marktdynamiken werden hierbei insbesondere die Räume der Arbeit und der gesellschaftlichen Interaktion fragmentarisiert und damit einhergehend auch die kognitiven Rahmen, innerhalb derer Menschen Bewusstsein ihrer Selbst und der Welt gewinnen, rekodiert.“¹²³

¹²¹ Vgl. Sennett, S. 64 ff.

¹²² Beck: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. S. 29 f.

¹²³ Maiolini, Angelo: *Politische Kultur in Zeiten des Neoliberalismus. Eine Hegemonialanalyse*. S. 308.

Die ‚globalisierte‘ Welt in Bukarest – beispielhaft für andere Hauptstädte, die ehemals hinter dem *Eisernen Vorhang* lagen – wird als eine dezentrierte Dependence der Macht der internationalen Unternehmen gezeigt, als Empire, wie es Hardt/Negri beschreiben:

„Das Empire arrangiert und organisiert hybride Identitäten, flexible Hierarchien und eine Vielzahl von Austauschverhältnissen durch abgestimmte Netzwerke des Kommandos.“¹²⁴

Es sind alle da und präsent: der Unternehmer und seine russische Frau, die Beraterfirma, die US-amerikanische Botschaft, die Headhunter, amerikanische Businessfrauen. Vertreter des Turbo-Kapitalismus, deren Verfasstheit der Individuen Deutschmann die Begriffe ‚Unsicherheit‘, ‚Entgrenzung‘, ‚Identitätsverlust‘ und ‚Risiko‘ zuordnet sowie die privilegierte Schicht der Manager¹²⁵, zu denen sich auch die Unternehmensberater zuzählen, und für deren Zugehörigkeit Ines so verbissen kämpft. Ines scheint keine soziale Identität im Sinne einer Angestellten zu verspüren, die sie ja ist, sondern strebt nach individueller Profilierung als ‚Managerin‘ und einem Status, der vor allem durch Geld in Form von Luxuseinrichtungen, Kleidung und Champagner demonstriert wird. Wie Deutschmann beschreibt, scheint bei ihr Individualisierung an die Stelle der sozialen Identität getreten zu sein, mit den Bestrebungen zur individuellen Profilierung und zur Demonstrationen eines Status, der vor allem durch Geld symbolisiert wird. Maskenhaftes Verhalten, die Sandra Hüllers Darstellung widerspiegelt, und schablonisierte Abläufe bei Sex und sozialen Zusammenkünften, wie in der Bar nach der Arbeit, gehören ebenfalls zu den Attributen, die eingefordert werden, um Professionalität statt Emotionalität zu beweisen.¹²⁶

Selbstdarstellung und Medienkompetenz sind wichtigste Voraussetzungen für den Erfolg, die mehr zählen, als reale Leistungen. Flache Hierarchien, Arbeit in ‚selbstverantwortlichen Gruppen‘, gleichbedeutend mit Teamarbeit bei fiktiver Konkurrenz- und Befehlslosigkeit, die Sennett beschreibt¹²⁷, sind die Prinzipien, die unter der *Maske der Kooperativität* in projektorientierter Arbeit und permanenter ‚Freundlichkeit‘ Gleichberechtigung vortäuschen und vor allem

¹²⁴ Hardt / Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*. S. 11.

¹²⁵ Vgl. Deutschmann, S. 247.

¹²⁶ Ebenda, S. 245,

¹²⁷ Vgl. Sennett, S. 110 ff.

Mitarbeiter durch unausgesprochene Konkurrenz zu Höchstleistungen und zur Selbstaufgabe anspornen.

Als Frau hat Ines es in der männerdominierten Welt zwar nicht leicht, aber sie ist entschlossen, es zu schaffen. Daher lässt sie sich in einer Szene in ihrem Zimmer auch per Skype für ihre Präsentationen coachen, wobei sie als eines ihrer größten Probleme die mangelnde Kontrolle über ihre Körpersprache erklärt. Der Coach analysiert, dass der Mangel vermutlich darin bestehe, dass sie ihrem Gegenüber tatsächlich zuhört. Nicht mehr das wirkliche Können, sondern die Fähigkeit zur Selbstinszenierung und die Bereitschaft zum flexiblen Wechsel von Aufgaben und Positionen stehen, wieder ähnlich wie bei *Birdman*, im Vordergrund. Es geht um ‚Performance‘, und als Winfried fragt, was das eigentlich sei, antwortet Ines, dass das die Kunst sei, dem Klienten zu erklären, was dieser will.

Das unternehmerische Selbst von Ines wird tatsächlich als chronisch ‚erschöpftes‘ Selbst¹²⁸ gezeigt. Sie wird sich ihrer Rolle als Ausgebeutete des Unternehmens im Film allerdings spätestens da bewusst, als Gerald ihr erklärt, sie müsse noch zwei Jahre in Bukarest bleiben, anstatt nach Shanghai versetzt zu werden. Auch ihre eigene Rolle als Ausbeuterin bzw. Handlangerin zum Personalabbau in der ohnehin bereits sehr ärmlichen Region Rumäniens reflektiert sie offenbar, wenn die Kamera sie nach dem Besuch auf dem Ölfeld im Auto mit Tränen in den Augen zeigt.

An der Grenze ihrer Leistungsfähigkeit dargestellt und von Winfrieds ‚Kontrastprogramm‘ aufgerüttelt lässt Ines im Film letztlich die Grenze zur Konvention fallen und begleitet ihren Vater bei seinem Spiel, das ihre Systemkonformität und die Verschmelzung von Subjekt und Arbeit in der spätkapitalistischen Wettbewerbsgesellschaft persifliert und konterkariert. Etwa als Gastgeberin des ‚Nackt-Empfanges‘, bei dem sie ‚die Hüllen fallen lässt‘, und insbesondere am Ende des Films mit Oma-Hut und Winfrieds falschem Gebiss. Da bekommt sie dann fast schon Charisma.

Und sie wechselt ihren Arbeitgeber, nicht allerdings den Job: Weg von Morrison und zu McKinsey, einer renommierten weltweiten Beratungsfirma, nach Asien,

¹²⁸ Briebichler, S. 177.

Singapur, ihrer Traumdestination. McKinsey beschreibt seine Leistungen für Unternehmen auf seiner Website wie folgt:

„Unsere Industry Practices analysieren die relevanten Märkte, entwickeln Industrieszenarien und verfeinern Geschäftsmodelle. Sie setzen sich mit den relevanten technologischen und regulatorischen Rahmenbedingungen ebenso auseinander wie mit den künftigen Herausforderungen in ihren Industrien.“¹²⁹

Auch für die Bewerber verspricht man bei entsprechendem Einsatz Gutes, das wie folgt beschrieben wird:

„Bei McKinsey setzen wir anspruchsvolle Ziele und fahren hohes Tempo. Aber wir schaffen auch Räume, in denen Persönlichkeiten wachsen. Das Ergebnis sind Laufbahnen mit einer Abkürzung in Richtung Verantwortung. Erleben Sie Leistung und Teamgeist, Vielfalt und Motivation.“¹³⁰

Das klingt wie das Versprechen, Sennetts flexibler Mensch zu werden. Toni Erdmann erscheint zwar in erster Linie auf die Branche der Unternehmensberater und deren Wirken abgestellt, trifft aber dabei den Kern des *Homo oeconomicus* und des neoliberalen Wirtschafts- und Privatlebens im Allgemeinen.

Toni Erdmann kann gemäß Kracauers oben erwähnter diesbezüglicher Einteilung von Filmen als „Entlarvung“¹³¹ gesehen werden, und dies in subtiler und satirischer Weise, ohne böse zu wirken und das Genre der Komödie zu verlassen. Der Film verweist in zwar übersteigter, aber doch realistischer Weise auf den Geist des Spätkapitalismus in Ines Berufswelt. Hier stehen die Interessen des Kapitals ungezügelt im Vordergrund und soziale Bedürfnisse werden einfach ausgeblendet. Er lässt fast nebenbei durchblicken, dass im Zuge der Globalisierung bei den Unternehmen vor allem die zunehmende Konzentration die Zielsetzung ist, und kleine Unternehmen, die dem Wettbewerbs- und Kostendruck nicht standhalten können, zurückgedrängt werden bzw. personell ausgehöhlt werden, um ambitionierten Businessplänen standhalten zu können.

¹²⁹ Mc Kinsey & Company: www.mckinsey.de/unsere-kompetenzen.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Kracauer: *Theorie des Films*. S. 397ff.

3.2.1. I, *Daniel Blake*

Lebenswelt und Subjektprägung

Schauplatz des Films ist Newcastle upon Tyne, eine mittelgroße Stadt im Nordosten Englands mit etwa 300.000 Einwohnern¹³². Hauptfigur Daniel Blake lebt dort in einer kleinen Wohnung in einem Wohnblock im typischen Milieu der britischen unteren Mittelklasse mit eng aneinandergereihten Eingangstüren. Seine Nachbarn sind zwei junge Männer, zu denen Daniel offenbar ein väterlich-freundschaftliches Verhältnis pflegt. Sie bessern sich ihr mageres Einkommen damit auf, dass sie Sportschuhe aus China importieren und sie unter dem handelsüblichen Preis verkaufen, wie Daniel erfährt, als er ein Postpaket für sie übernimmt. In der Umgebung sind kleine und mittlere Handwerksbetriebe angesiedelt, insgesamt vermittelt die gezeigte Szenerie einen zwar bescheidenen, aber betriebsamen Eindruck. Daniel wird durchaus selbstbewusst gezeichnet und erscheint offen und freundlich. Als Endfünfziger ist er in einer Welt aufgewachsen, die noch nicht digitalisiert war, und in seinem Beruf als Bautischler in einer kleinen Fabrik erschien ein späterer Zugang zu Computern nicht erforderlich bzw. nicht möglich. Als angestellter Handwerker hatte er zudem kaum Berührungspunkte mit Büroarbeit und Bürokratie, sodass er den modernen Kommunikationstechniken einigermaßen hilflos gegenüber stehen muss.

Gleich zu Beginn des Films sieht man Daniels Konfrontation mit dem britischen Sozialsystem und seiner Bürokratie im Zuge seiner krankheitsbedingten Berufsunfähigkeit. Probleme gibt es dabei auf mehreren Ebenen: Die Fragebögen zur Überprüfung der Leistungsberechtigung sind offenbar nach einem Algorithmus erstellt, der mit der Realität nicht verknüpft bzw. allgemein und stumpfsinnig gehalten ist. So werden zur Beurteilung der Arbeitsfähigkeit Stereotype kontrolliert, die in grotesk erscheinender Weise vor allem den Bewegungsapparat betreffen, etwa ob er beide Arme heben kann. Individuelle Abweichungen wie Daniels Herzinfarkt und die Atteste seiner Ärzte werden vom Schema nicht erfasst und ignoriert. Persönliche Einwände und individuelle Spezifikationen werden von den Beamten nicht berücksichtigt, wird Daniel erklärt, sondern alle Überlegungen und Entscheidungen an einen ‚Entscheidungsträger‘, den ‚decision maker‘ zurückverwiesen, bis zu dessen

¹³² Vgl. Website des Newcastle City Council. <https://www.newcastle.gov.uk/>.

Antwort der Status quo beibehalten wird. Direkte Kommunikation ist also nicht möglich. Weiters informiert der Film, dass es für Abweichungen und Nichterfüllung von Auflagen Strafpunkte gibt, die mit Leistungskürzungen geahndet werden. Dies geschieht sowohl bei Daniel wegen seiner Proteste als auch bei Alleinerzieherin Katie.

Für die Anträge zu den Unterstützungen sind Computerfähigkeiten erforderlich, die Daniel nicht besitzt und die ihn überfordern. Wie auch ‚Birdman/Riggan‘ klammert er sich an seiner analogen Welt fest. Er macht auf Anordnung des Arbeitsamtes zwar Computerkurse, findet aber keinen Zugang zum System, er braucht Hilfe, die ihm die jungen Nachbarn bei den digitalen Anträgen geben, fertigt allerdings einen mit Bleistift handgeschriebenen Lebenslauf an, der dem Arbeitsamt nicht genügt und ihm – weitere – Leistungskürzungen einbringt.

Seine Hauptfigur Daniel betonen lassend, dass sie während eines langen Arbeitslebens immer ihre Leistungen an die Sozialversicherung entrichtet habe, schildert der Film ihr Schicksal als krankheitsbedingt unterstützungsbedürftig. Der Film steigt mit der Figur Katie auch in die Welt der schlecht ausgebildeten Alleinerzieherinnen ein, die etwa ihre Wohnung verlieren und in eine Abwärtsspirale von Wohnungsnot, Obdachlosenheim, Ortswechsel, Arbeitssuche, bürokratisches Chaos und sozialen Sanktionen geraten. Der Plot zeigt, wie Daniel Katie im Arbeitsamt kennenlernt, wo er ihr helfen will, als sie aufgrund einer übersiedlungsbedingten Verspätung zu ihrem Termin zurückgewiesen wird. Sie wird als zwischen Arbeitssuche, mit der Kinderbetreuung nicht kompatibler Arbeitsangebote, Armut und armutsbedingter Ausgrenzung der Kinder in der Schule psychisch und physisch zermalmt dargestellt und kann zynischer Weise noch von Glück sprechen, dass ihr Äußeres zur Prostitution attraktiv erscheint.

Der Film gibt Einblick in die Einrichtungen des britischen Sozialsystems, unter anderem auch in den starken Andrang bei den ‚Food Banks‘, private Wohlfahrtseinrichtungen, die kostenlos Lebensmittel an Bedürftige ausgeben. Er zeigt die Kluft zwischen dem Staat, der in der Bürokratie verkörpert wird, und den soziale Not Leidenden in den bürokratischen und sinnlosen Verfahren, die letztere über sich ergehen lassen müssen. Er lässt am Bild der überfüllten Wartezimmer in den Jobcenters und am Zynismus der ebenfalls mit ihren Jobs überfordert erscheinenden Beamten die menschliche Kälte spüren und die Kaltschnäuzigkeit

der Securities und der Polizei, die ‚Aufmüpfige‘ wie Daniel und Pechvögel wie Katie entfernen.

In der Warteschleife am Telefon des Sozialamtes, in der Daniel stundenlang hängt, ertönt Barockmusik – größer kann die Kluft zu den Betreuten kaum sein und zynischer kann kaum darauf aufmerksam gemacht werden.

Loach zeichnet demgegenüber mit Daniel, Katie und den Nachbarn eine in Solidarität verbundene Welt der sozial Ausgegrenzten, die sich gegenseitig unterstützen. Er geht mit der Figurenzeichnung von Daniel und Katie allerdings schon an die Grenze zur Sozialromantik, wenn etwa Katie nur an ihre Kinder denkt, selbst auf das Abendessen verzichtet und es lieber Daniel als Dank für seine Hilfe überlässt. Er lässt aber ohne Sentimentalität auch die Scham der Betroffenen fühlen, wie in der Szene in der Food Bank, in der Katie ihre haltlosen Hunger nicht verbergen kann, oder bei Daniel, nachdem er seine Möbel verkaufen musste und deshalb den Nachbarburschen nicht die Tür öffnet, weil das – wie Darsteller Dave Johns eindrucksvoll und schlicht zugleich vermittelt – seine Würde verletzt. Verbliebene menschliche Gesichter, wie jenes einer mitfühlenden und hilfsbereiten älteren Beamtin, weisen auf alternative Verhaltensmöglichkeiten der Mitarbeiter im System hin.

Auch die Empörung und die Verachtung eines Teils der Bevölkerung werden thematisiert. Wenn Daniel auf ein Jobangebot meint, er dürfe eigentlich aus gesundheitlichen Gründen gar nicht arbeiten und nur eine Bestätigung für die Sozialhilfe brauche, beschimpft ihn der Unternehmer als Sozialschmarotzer. Demgegenüber applaudierten ihm die Passanten vor dem Sozialamt, wenn er seinen Protest an die Wand malt.

Diese Welt wirkt trüb, auch durch die Bilder der meist im trüben Wetter gezeigten Stadtbilder, aber mit Hoffnungsschimmern in Form der gegenseitigen Solidarität und mit den Vorschlägen zu Protest gegen das System und die Form seiner Umsetzung. Gleichzeitig versucht Loach – auch hier wieder mit weitgehendem Verzicht auf Nahaufnahmen, die subjektivierend wirken könnten – die Situation distanziert und sachlich zu zeigen. Die Zeichnung der Figuren ist dennoch schwarz-weiß: Weiß die Bedürftigen, indem ihr Leben, Bedürfnisse und Emotionen im Detail dargestellt werden, und schwarz die Beamten, die mit einer

Ausnahme, rein schematisch, unpersönlich und als technokratisch dargestellt werden. Und schwarz ist auch die Bürokratie. Der Film vermittelt mit seinen technischen Details den Anspruch einer Dokumentation über das System, jedoch mit fiktionaler Verpackung und Präsentation, die trotz aller Bezugnahme auf Fakten emotional wirkt. „E(e)ine Geschichte an der Grenze zur Fallstudie, zur Dokumentation¹³³“, wie Andreas Kilb in der FAZ befindet.

Analyse im Kontext der Theorie

Als politisch-realer Hintergrund zum Film ist zu erwähnen, dass das Sozialsystem in Großbritannien im Laufe der letzten Jahre sukzessive verschärft und 2013 eine weitere Verschlechterung für sozial Bedürftige beschlossen wurde, die insbesondere auch die Arbeitslosengelder betraf. Es erläutert die Wiener Zeitung im April 2015:

„Die radikale Streichung von Sozialleistungen in den letzten fünf Jahren hat zweifellos zur Vermögens-Umverteilung von unten nach oben beigetragen. Unter anderem ist der Berechtigten-Kreis der Bedürftigen eingeschränkt, die Hilfe für Behinderte abgebaut und die alte staatliche ‚Notstandskasse‘ für akute Notfälle ganz abgeschafft worden. Die Gratis-Beratungsstellen für mittellose Bürger sind fast alle geschlossen worden, und auf Zahlungen müssen Bedürftige nun länger warten als früher. Die Arbeitsämter sind außerdem zu routinemäßigem Verhängen von ‚Sanktionen‘ angehalten worden. Früher gab es solche Strafen nur ganz vereinzelt. Im Vorjahr wurde hingegen 800.000 Personen die Sozialhilfe länger als einen Monat gesperrt.“¹³⁴

Eine Erschwerung von Sozialdiensten und -leistungen, wie dies in Großbritannien seit der neoliberalen Regierung Thatcher geschah und sukzessive verschärft wurde, wurde mittlerweile in den meisten Industrieländern vor allem nach der Finanzkrise 2008 vorgenommen bzw. ernsthaft überlegt. Durch strengere Kriterien soll der Kreis der Empfänger deutlich eingeschränkt werden, wozu vor allem bürokratische Hürden dienen sollen. In Großbritannien vollzog die Arbeitsmarktverwaltung zudem schon vor einigen Jahren einen Rationalisierungsprozess, der marktähnliche Strukturen und die Koexistenz privater und öffentlicher Vermittlungsagenturen schaffen sollte, wie es der Film

¹³³ Kilb, Andreas: „Ich, Daniel Blake“ im Kino Lasst euch erschüttern. In: FAZ <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/film-ich-daniel-blake-von-ken-loach-kommt-ins-kino-14541515.html>.

¹³⁴ Wiener Zeitung vom 5.4.2015.

zeigt.¹³⁵ Das ‚Employment and Allowance‘-Programm der Regierung lässt dazu auch die Prüfung der Beihilfeansprüche von chronisch kranken Arbeitslosen von einer privaten Dienstleistungsfirma durchführen.¹³⁶

Damit wurde man den neoliberalen Politikzielen gerecht, die Tätigkeit des Staates auch in der Verwaltung durch Umbau der Institutionen sowie entsprechende Umstrukturierungsmethoden und Techniken wie private Unternehmen gestaltbar zu machen, wie dies Sennett beschreibt¹³⁷, um deren ‚Effizienz‘ steigern.

An seinen Beispielen vermittelt der Film, dass in Großbritannien das Augenmerk offenbar vor allem auf die Kostenreduktion gerichtet ist, die durch Einsparungen auf Basis strafweiser Kürzungen und Abschreckungsmethoden erreicht werden soll, während das Ziel der adäquaten Betreuung und Versorgung der Bürger auf der Strecke blieb. Das britische Arbeitsministerium sieht dementsprechend Sanktionen als wichtigen Teil des Wohlfahrtsystems: Es sei erforderlich, diejenigen zu bestrafen, die nicht genügend Einsatz zeigen einen Job zu finden¹³⁸. Ergebnis sei, dass zwar die Arbeitslosigkeit in Großbritannien durch Erschwerung des Zugangs zu diesem Status stark gesunken ist, diese Verschärfung der Anspruchsbedingungen erwerbsmäßig Inaktive jedoch in andere Sozialhilfeleistungen bzw. außerhalb die öffentliche Versorgung getrieben hat, meint Katrin Mohr¹³⁹. Damit erscheine die Effektivität nur vorgeschoben und die diesbezügliche Politik fragwürdig. Seit 2013 wurden zusätzliche Verschärfungen – teilweise unter der Devise der ‚Vereinfachungen‘¹⁴⁰ – beschlossen, wie die Beschränkung der jährlichen Erhöhung aller Sozialbeihilfen auf ein Prozent, während gleichzeitig der Spitzensteuersatz von 50% auf 45% gesenkt wurde.¹⁴¹ Nach den Wachstumseinbrüchen der Finanzkrise ab 2008 verfolgte man damit (neuerlich) das Ziel, die staatlichen Finanzierungsengpässe durch

¹³⁵ Vgl. Hoffjan, Andreas: *Entwicklung einer verhaltensorientierten Controlling-Konzeption für die Arbeitsmarktverwaltung*. S. 125.

¹³⁶ Vgl. Kilb, „Ich, Daniel Blake“ im Kino Lasst euch erschüttern.

¹³⁷ Vgl. Sennett, S. 59 f.

¹³⁸ Vgl. Wiener Zeitung vom 5.4.2015.

¹³⁹ Vgl. Mohr, Katrin: *Soziale Exklusion im Wohlfahrtsstaat. Arbeitslosenversicherung und Sozialhilfe in Großbritannien und Deutschland*. S. 85.

¹⁴⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. 4. 2013:

<http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/wirtschaftspolitik/reformpaket-grossbritannien-stutzt-den-sozialstaat-zusammen-12135254.html>.

¹⁴¹ Vgl. Die Presse vom 8.4.2013: *Briten-bauen-Sozialsystem-radikal-um*.

http://diepresse.com/home/wirtschaft/international/1385730/Reform_Briten-bauen-Sozialsystem-radikal-um.

Ausgabenbegrenzung vor allem im Sozialbereich bei gleichzeitiger Reduktion der Steuern für die Wohlhabenden bzw. anderer Staatseinnahmen zu verringern.

Der Film weist mit den Interviews in den Ämtern darauf hin, dass bei den Entscheidungskriterien zur Unterstützung oft Effizienz mit Kompetenz gleichgesetzt wird, was zumindest im Sozialbereich zu Fehlentscheidungen und als Konsequenz davon zu menschenverachtenden Ergebnissen führt. Kontrolle und Auswahllogik folgen einem System, das auf soziale Probleme und damit auf die Realität kaum anwendbar ist, und zu Permanentschleifen in der Bürokratie führt, die individuelle Probleme und Eigenheiten und damit den Menschen unberücksichtigt lässt.

Regisseur und Ko-Drehbuchautor Loach hat die Situation in den Arbeitsämtern gemäß *Weltspiegel* mehrere Monate eingehend studiert und beobachtet und erzählt in einem Interview von der Misere, Sozialleistungen zu bekommen und von einem zermürbenden System¹⁴². Er meint:

*"Das ist Absicht. Die wissen, was sie tun. Die wissen, dass es immer mehr Lebensmitteltafeln gibt, dass die Leute von Almosen abhängen, um zu heizen, zu essen. Sie wissen, dass sie das Leben der Leute ins Chaos versetzen."*¹⁴³

Um mit Foucault zu argumentieren, weist der Film damit auf die Machtform des Staates hin, die dieser in der Weise ausübt, als er die Realität des Subjekts bestimmt. Er teilt sie in Kategorien ein und verwandelt sie in Foucaults ‚Subjekte‘, was ihnen die menschliche Würde nimmt.¹⁴⁴ Die Macht der Institutionen wird vor allem in den Arbeitszentren und mit ihren Mitarbeitern vermittelt, mit bürokratischen Dialogen und kurz angebundenen Beamten, zudem harten Schnitten, fast Blenden, und Einblicke in hektische, überfüllte und digitalisierte Großraumbüros, die von Securities bewacht werden. Vermittelt wird damit in übersteigerter Form nicht nur die Ohnmacht und Abhängigkeit der Individuen, sondern die Bindung der Betreuten an ihre Identität als ‚Subjekt‘, an eine „verwaltete Existenzweise“, wie es Kerstin Decker im Tagesspiegel nennt¹⁴⁵. Als ‚Subjekte‘ wirken jedoch auch die sich offenbar ihrer Staatsmacht bewussten Mitarbeiter im Jobcenter, die sich im Grunde wie Aufsichtsorgane benehmen. Sie

¹⁴² Vgl. Das Erste: *Weltspiegel. England: Bittere Armut wegen Bürokratie.*

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Vgl. Foucault: *Subjekt und Macht*. S. 245.

¹⁴⁵ Vgl. Decker, Kerstin: *Ken Loach und „Ich, Daniel Blake“ Wir da unten*. In: Tagesspiegel.

stehen im „Zeichen einer Wachsamkeit, einer Aktivität, einer permanenten Intervention“¹⁴⁶ wenn sie die Antragsteller zu effizientem Verhalten anhalten. Sie regieren sich im Sinne Foucaults selbst und andere, werden aber zugleich selbst unterworfen.¹⁴⁷ Dieser Wachsamkeit vermittelt auch die Haltung, dass jeder für sein Schicksal selbst verantwortlich – sprich schuldig – gehalten wird, und dass der Staat es deshalb vorzieht, die Verantwortung individueller Risiken an die Subjekte zu delegieren. Das betrifft auch jene Risiken, für die man wie Daniel bei Arbeitslosigkeit oder Krankheit bereits einen Beitrag gezahlt hat. Loach veranschaulicht damit, wie Opfer in Täter verwandelt werden.

Wenn Selbstkonstitution sowohl durch Praktiken der Unterwerfung als auch durch Praktiken der Befreiung erfolgen kann, wie Thomas Lemke im Hinblick auf Foucault feststellt¹⁴⁸, dann hat der von Dave Johns gezeigte Daniel Blake es nicht (wie Unternehmensberaterin Ines in *Toni Erdmann*) gelernt sich zu unterwerfen, sich ständig zu überprüfen und sich in Beziehung zu Normen und Werten zu setzen, die auf ökonomisch-rationalen Überlegungen basieren. Im Gegenteil: Er ist entrüstet, protestiert, und mit seiner beim ‚Widerspruch‘ am Ende des Films geplanten Rede hat er den öffentlichen Weg des Kampfes gegen das System geplant, indem er proklamiert, dass er weder Klient noch Kunde, noch Leistungsempfänger oder Sozialversicherungsnummer sei und nicht Almosen, sondern respektvollen Umgang fordere.

Doch Daniel stirbt zuvor, kann sich am Ende also doch nicht befreien. Dies kann nicht nur als Anklage Loachs gegen das System und seine Opfer verstanden werden, sondern auch als Hinweis auf die Stärke der Bürokratie, die letztlich den längeren Atem hat. Die gezeigte Solidarität der Leute mit Daniels an die Hauswand gespraytem Protest und seiner Situation demonstriert eine Zwei-Klassen-Gesellschaft und eine vermutete immer größer werdende Empörung in der britischen Bevölkerung. Wenn die Passanten der Polizei, die Daniel festnimmt, zurufen, sie würden auch bald privatisiert werden, ist dies ein Hinweis auf die weitreichenden Privatisierungen von öffentlichen Einrichtungen, die in Großbritannien (mit teilweise fragwürdigen Ergebnissen, etwa in der

¹⁴⁶ Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität II*. S. 188.

¹⁴⁷ Vgl. Lemke, Thomas: *Nachwort*. In: *Analytik der Macht*. S. 317 – 347.

¹⁴⁸ Ebenda.

Wasserversorgung) vorgenommen wurden, und die kritische Haltung eines Teils der Betroffenen dazu.

Die ‚objektiv‘ unterschiedlichen Voraussetzungen der Menschen zur Teilnahme am wirtschaftlichen Leben beschreibt der Film am Beispiel der Alleinerzieherin Katie, die bei ihr die denkbar schlechtesten sind, um es autonom und steuerbar zu gestalten. Eigentlich will sie studieren, erfährt man, schafft es aber nicht einmal einen Job zu finden, der ihr die Betreuung ihrer Kinder zu menschenwürdigen finanziellen Umständen erlaubt. Natürlich kann sie durch flexible Arbeitsverhältnisse – sprich Teilzeitjobs – auch mehr persönliche Freiheit gewinnen. Allerdings findet sie Arbeit ohnehin nur schwer, und wenn, dann eine, die nicht auf ihre zeitlichen Einschränkungen oder auf ihre Qualifikation zugeschnitten ist, und sie muss sich daher als Putzfrau verdingen. Analog zu Sennett hat bei ihr die Flexibilität Auswirkungen auf ihre persönliche Lebensweise und auf den Charakter, ein Preis, den sie mit ihrem ‚Nebenjob‘ als Prostituierte bezahlt.

Katie ist auch ein Beispiel für Becks Ansatz, dass sich soziale Identitäten der Industriegesellschaft – wie Klassenzugehörigkeit, Männer- und Frauenrollen etc. – auflösen¹⁴⁹, der auch von Deutschmann¹⁵⁰ untermauert wird: Sie gehört eigentlich keiner der herkömmlichen Klassen an, sie ist weder Arbeiterin noch Studentin, noch irgendetwas anderes Eindeutiges. Und an die Stelle der sozialen Identität tritt der Versuch der Individualisierung mit dem Streben nach einem Status, der durch Geld symbolisiert wird. Dies wird bei Katies Tochter hervorgehoben, die in der Schule mit dem Statusdenken der anderen Kinder zurecht kommen muss und entsprechend ‚ordentliche‘ Schuhe braucht, wodurch sich auch Katie diesen Anforderungen stellen muss.

Katie steht für das Prekariat, für die *Working poor*, ihre soziale Lage ist eigentlich mehr als zerbrechlich, ohne den Schutz einer Familie, die sie vielleicht noch teilweise gehabt hätte, wenn sie nicht aus Wohnungsnot in den Norden Englands übersiedeln hätte müssen, und ohne den klassischen ‚Versorger‘ für ihre Kinder. Ohne festen Job ist sie – was der Film offen lässt – vermutlich auch nur teilweise versichert, ist also weiteren Risiken ausgesetzt. Vielleicht hätte sie mit Daniel so

¹⁴⁹ Vgl. Beck: *Weltrisikogesellschaft: Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. S. 201 ff.

¹⁵⁰ Vgl. Deutschmann: S. 245 f.

etwas wie eine kleine Solidaritäts-Familie bilden können, wie der Film in gemeinsamen häuslichen Szenen mit den Kindern andeutet. Aber der stirbt kurz vor seinem Ziel. Deutlich erkennbar gemacht wird die Risikogesellschaft mit ihrer wachsende Unsicherheit für das Leben des Subjekts. Becks *reflexive Modernisierung*¹⁵¹ zeigt sich im Film in der mangelnden sozialen Absicherung und dem Aufweichen des sozialen Status, die die Grundlagen der Gesellschaft verändert haben am Beispiel von Daniel und vor allem Katie.

Unsicherheit, Entgrenzung, Identitätsverlust und Risiko, wie sie von allen oben zusammengefassten Theorien konstatiert werden, sind in der Geschichte von Daniel und Katie verdeutlicht. Sennetts, Becks und auch Deutschmanns Theorien der zunehmenden Prekarisierung und der wachsenden Unsicherheit der Lebensverhältnisse spiegeln sich in Narration und Inszenierung von *I, Daniel Blake* wider.

Wie sieht das nun aber mit der Theorie von Hardt/Negri aus? Die von ihnen beschriebene Computerisierung mit den Vorteilen der interaktiven Kommunikationstechnologie, die zu einer sozialen Vernetzung, zur ‚Biomacht‘ beitragen sollte¹⁵², hat Daniel nicht mitgemacht. Es fällt ihm äußerst schwer, mit den Symbolen und virtuellen Informationen umzugehen, sie zu nutzen oder ihre indirekten Operationen zu verstehen und handzuhaben. In Dave Johns Darstellung empfindet er die Distanz zwischen ihm und der Arbeit am Bildschirm bzw. den Informationen am Computer und hat nicht gelernt sie zu überwinden oder zu verinnerlichen. Handgeschriebene Zettel sind ihm, der zeitlebens rein handwerklich ausgerichtet war, lieber und vertraut. Auch Katie wird vermutlich wenig Zugang zu Computern haben, da sie als Alleinerziehende mit zwei Kindern und ihrer Tätigkeit als Putzfrau bzw. Hilfsarbeiterin kaum damit konfrontiert ist und sich auch keinen PC leisten kann. Möglicherweise hatte sie damit Erfahrung als sie studiert hatte, aber nur wenig davon verinnerlicht.

Die Filmfiguren Daniel und Katie können als ‚Die Armen‘ bei Hardt/Negri gesehen werden, Symptome des von ihnen beschriebenen Übergangs: mittellos und ausgeschlossen, Grundlage der Menge¹⁵³:

¹⁵¹ Vgl. Beck: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. S. 29 ff.

¹⁵² Vgl. Hardt / Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*. S. 304.

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 169 f.

„Nur der Arme lebt radikal das tatsächliche und gegenwärtige Sein, in Not und Leid, und deshalb verfügt einzig der Arme über die Fähigkeit, das Sein zu erneuern.(...) Der Arme selbst ist Macht. Es gibt eine Weltarmut, aber vor allem auch eine Weltchance, und einzig der Arme kann sie ergreifen.“¹⁵⁴

Vor allem die Figur Daniel ergreift insofern eine Chance, als sie sich gegen das System wehrt, also radikal wird in ihren Maßnahmen. Gleichzeitig weist der Film auf die gesellschaftlichen Veränderungen und die Krise des Wohlfahrtsstaates am Beispiel Großbritanniens hin, wie sie auch in *Empire* beschrieben wird. Er vermittelt wie die Strukturen öffentlicher Unterstützung und Umverteilung, die man mit öffentlichen Mitteln – unter anderem Daniels Steuergeldern – aufgebaut hatte, zerstört und zum privaten Nutzen teilweise enteignet und zumindest in weiten Bereichen den ursprünglichen Gedanken und dem Sinn entfremdet wurden¹⁵⁵. Die Personen im Film, die dem von Hardt/Negri gezeichneten Bild der vernetzten Gemeinschaftlichkeit – der *Multitude* – bereits entsprechen können, sind möglicherweise Daniels Nachbarn, die beiden Burschen mit den Internetconnections, die ihre Geschäfte und Beziehungen über internationale Kooperation und vor allem Kommunikation abwickeln. Sie sind dazu offen und unterstützen Daniel mit ihren Fähigkeiten und ihrem Equipment.

Die Wiener Zeitung verweist bezüglich der sozialen Missstände in Großbritannien an Charles Dickens *Oliver Twist*¹⁵⁶. Dies erinnert wieder an die im Kapitel über den frühen Film erwähnten Filme Griffiths und Eisensteins Kommentar dazu betreffend des gezeigten Mitleids. Doch Loach erzählt eben nicht nur einfühlsam und mitleidsvoll eine Geschichte sondern er zeigt auf und klagt ein System an, das einer zunehmenden Prekarisierung und sozialer Not mit bürokratischer Gleichgültigkeit gegenübertritt. Seine Schwarz-Weiß-Montagen der Szenen im Arbeits- und Sozialamt wirken zwar nicht so offensiv ideologisch wie Eisensteins Gegenüberstellungen, seine filmische Technik unter anderem der kurzen Einstellungen, harten Schnitte und der weitgehende Verzicht auf Nahaufnahmen werden jedoch ebenfalls gezielt eingesetzt und erreichen damit ihre Wirkung. In diesem Sinn ist der Film tendenziös bzw. ist er Kracauers „*bestätigenden*

¹⁵⁴ Ebenda, S. 169 f.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 312 f.

¹⁵⁶ Wiener Zeitung vom 5.4.2015.

http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/europa/europastaaten/744701_Oliver-Twist-und-die-britischen-Wahlen.html.

Bildern“¹⁵⁷ zuzuordnen, die wir nicht unmittelbar hinterfragen, die allerdings, wenn wir es nun doch tun, die gezeigte Realität wieder zu geben scheint.

4. Neoliberalismus und Postmoderne

Für die vorliegende Arbeit ist der Vergleich von Neoliberalismus und Postmoderne sowohl gesellschaftlich-inhaltlich als auch formal-ästhetisch von Interesse. Inhaltlich insofern, als dieser Vergleich die Frage nach einer Meta-Ebene – dem postmodernen „*Gemüts- oder vielmehr Geisteszustand*“,¹⁵⁸ – erfassen kann, die die Verfasstheit des Subjekts und der Gesellschaft jenseits von Politik und Ökonomie in den Inhalten der besprochenen Filmen und deren Figuren widerspiegelt. Aus formal-ästhetischer Sicht ist insbesondere interessant, auf welcher stilistischen und diskursiven Ebene die drei Filme von den jeweiligen Regisseurinnen und Regisseuren (die gleichzeitig auch das Drehbuch (mit)gestalteten) verhandelt werden.

4.1. Gesellschaftliche Aspekte

Die Denkbilder der Postmoderne und des Neoliberalismus haben sich Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahren etwa zeitgleich entwickelt und wurden von technologischen Veränderungen geprägt und gefördert¹⁵⁹. Aus soziologischer und philosophischer Perspektive kann Postmoderne grundsätzlich als eine „*reale Veränderung im Denken und Handeln der Menschen*“¹⁶⁰ bezeichnet werden, wie sie auch im Neoliberalismus bzw. Spätkapitalismus zu beobachten ist. Auf der philosophischen Ebene wird der Diskurs über die Postmoderne demgemäß oft vom Diskurs über Liberalismus und Neoliberalismus in Ökonomie und Politik begleitet¹⁶¹. Die Argumente betreffen zunächst den Verzicht auf klare Regeln oder deren Fehlen, die das Gemeinsame bilden, und die sich am Denken, am Werk und schließlich am Leben des Subjekts abbilden. Sie werden der strukturierten und

¹⁵⁷ Kracauer, *Theorie des Films*. S. 396 f.

¹⁵⁸ Vgl. Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. S.35, Zit. Lyotard.

¹⁵⁹ Allerdings wird die Unterscheidung zwischen den beiden Denkweisen im nordamerikanischen Literaturdiskurs bereits 1959 verwendet, als Irving Howe die Postmoderne als Verfallsphänomen einer Moderne bezeichnet, die durch mangelnden Neuerungs willen geprägt ist. Vgl. Milich, Klaus J.: *Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts*. S. 155 ff.

¹⁶⁰ Zima, S. 20.

¹⁶¹ Vgl. etwa Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. S. 31 ff. oder Schönherr-Mann, Hans-Martin: *Politischer Liberalismus in der Postmoderne. Zivilgesellschaft Individualisierung Popkultur*. S. 18 ff.

geordneten Denkweise der Moderne mit deren regelnden Institutionen gegenübergestellt. Zygmunt Baumann beschreibt die Moderne mit dem Anspruch der Universalität und des Ausgleichs von Differenzen:

„Während die Moderne sich selbst absonderte, sich selbst eine klare Form gab ... empfand sie sich selbst als die Saat der zukünftigen Universalität, als ein Wesen, das dazu bestimmt sei, alle anderen Wesen zu ersetzen und auf diese Weise eben den Unterschied zwischen ihnen abzuschaffen.“¹⁶²

Auflösung der strukturierten Denkmuster der Moderne und Pluralität sieht auch Viktor Zmegac Anfang der 1970er Jahre als wesentlichen Fokus der Postmoderne¹⁶³. Er meint dazu, dass sich die Postmoderne an die Verwirklichung pluralistischer Tendenzen mache, da sie angesichts der durch die Moderne erschöpften Ressourcen keine anderen Möglichkeiten mehr habe. Ihre Pluralität sei daher eine der Stagnation und konsequenterweise würden die gesellschaftlichen Verbotszonen der Moderne und damit ihre Ansprüche beseitigt.

Der Soziologe Amitai Etzioni bringt bereits 1968 die gesellschaftliche Veränderung zur Postmoderne insbesondere mit dem technologischen Wandel in kausalen Zusammenhang. Dieser beinhalte die Transformation der Kommunikations-, Wissens- und Energietechnologie mit dem wesentlichem Merkmal der zunehmenden Effizienz der Produktionstechnologien.¹⁶⁴ Der Anspruch der Strukturierung und des Ausgleichs, den die Moderne hatte, war damit kaum mehr erfüllbar.

Wesentlicher der Vordenker der Postmoderne aus philosophischer Sicht ist Jean-Francois Lyotard. Auch er ging 1979 vom Effekt der Technologie aus, die die Gesellschaft und ihre Denkweise bzw. ihr Funktionieren beeinflusse.¹⁶⁵ Voraussetzung für einen diesbezüglichen Wandel in der Denkweise sei jedoch die Auflösung des Ganzen, so auch der Metaerzählungen der Aufklärung und der Institutionen, die sie formten:

„Man sieht, daß die Legitimierung des Wissens durch eine Metaerzählung ... zur Frage über die Gültigkeit der Institutionen

¹⁶² Baumann, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. S. 283.

¹⁶³ Vgl. Zmegac, Viktor: *Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne*. S. 23.

¹⁶⁴ Etzioni, Amitai: *Die aktive Gesellschaft. Eine Theorie gesellschaftlicher und politischer Prozesse*. S.7.

¹⁶⁵ Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*.

führt, die den sozialen Zusammenhang bestimmen: Auch sie verlangen legitimiert zu werden.“¹⁶⁶

Lyotard erläutert weiter, dass

*„... die durch die Veränderung der Techniken und der Technologie geförderte ökonomische ‚Wiederentwicklung‘ in der aktuellen Phase des Kapitalismus ... mit einem Funktionswandel der Staaten einhergeht.“*¹⁶⁷

Lyotard nimmt mit der ‚aktuellen Phase des Kapitalismus‘ Bezug auf den Neoliberalismus, der nach der Wirtschaftskrise in den 1970er Jahren herausgebildet hat und wir erkennen den ‚Funktionswandel der Staaten‘ später unter anderem in der im Zuge der Globalisierung eingeschränkten Souveränität der Nationalstaaten. Das Problem des technologischen Wandels hat sich mit der Digitalisierung noch weiter verschärft und die Rolle des Staates nach einer weiteren Wirtschaftskrise 2007/08 weiter verändert, wie in *I, Daniel Blake* am Beispiel Großbritanniens gezeichnet.

Es entsteht der Eindruck, die Postmoderne entwickelte sich aus einem Zustand – oder einem Gefühl – der Ohnmacht gegenüber den technologischen Entwicklungen, deren gesellschaftliche Auswirkungen und den mangelnden Lösungsmodellen oder –ansätzen im Zuge der Moderne. Die technologische Entwicklung verhalf zur vielfachen Vernetzung auf allen Ebenen und zur Erweiterung der Möglichkeiten, sowohl der politischen und kulturellen als auch der ökonomischen und persönlichen. Ihr Resultat ist sowohl der vielzitierte Gewinn an Freiheit als auch eine nur schwer zu durchdringende Komplexität. Dieses Thema wird vor allem in *I, Daniel Blake*, aber auch in den anderen beiden behandelten Filmen angesprochen.

Als wesentliches Problem erscheint dabei neben der Komplexität sowohl in der Postmoderne als auch im Neoliberalismus vor allem *„die Schwierigkeit der Vereinbarung des Heterogenen“*¹⁶⁸. Der Offenheit wird daher aus Gründen der Absicherung des Heterogenen in Politik und Wirtschaft Kontrolle entgegengesetzt, die ihrerseits wieder schwer zu kontrollieren ist, wie dies auch aus Becks *Reflexiver Moderne* abzuleiten ist.

¹⁶⁶ Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. S. 14.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 52.

¹⁶⁸ Welsch, S. 34.

In diese Richtung geht auch Baumanns Diagnose, dass das Schwinden des Vertrauens auf überindividuelle und übergemeinschaftliche Lösungen zur Angst vor „everything goes“, vor Anarchie im Hinblick auf gesellschaftliches Zusammenleben führe¹⁶⁹. Die „postmoderne Verherrlichung der Differenz und Kontingenz“¹⁷⁰, also das Hinnehmen der Tatsachen, deren Bestehen gegeben und doch weder notwendig noch unmöglich ist, widerspreche der Mentalität und der Suche der Moderne nach Konsens und entspreche der „gewöhnheitsmäßigen Toleranz“ der postmodernen Mentalität.

„Es ist für die postmoderne Toleranz nur allzu leicht, zur Selbstsucht der Reichen und Wohlhabenden zu degenerieren. (...) Die postmoderne Situation hat die Gesellschaft in die glückliche verführte und die unglückliche unterdrückte Hälfte geteilt – wobei die postmoderne Mentalität von der ersten Hälfte der Teilung verherrlicht wird, während sie zum Elend der zweiten beiträgt.“¹⁷¹

Dieser ‚zweiten Hälfte‘ sind im Zusammenhang mit den hier behandelten Filmen vor allem die beiden Hauptfiguren in *I, Daniel Blake* zuzuordnen. Die Postmoderne hat – so Baumann – die Gesellschaft privatisiert und zur Ware gemacht und damit zweigeteilt, aber

„die furchtbarste Privatisierung war die Privatisierung der menschlichen Probleme und der Verantwortung für ihre Lösung“¹⁷².

Privatisierung der menschlichen Probleme und der Verantwortung für ihre Lösung ist auch die dem Neoliberalismus zugeschriebene Bedrohung im Zusammenhang mit Gesellschaft und Arbeit. Wege zur Gerechtigkeit sieht Baumann grundsätzlich darin, dass man unterschiedliche Regeln akzeptiere und Konsens nicht als Ziel, sondern als Diskussionszustand begreife. Der Zustand bzw. die Form der Gerechtigkeit sei dann jedoch natürlich und konsequenterweise offen bzw. veränderlich – als zeitweiliger Vertrag zu sehen.¹⁷³

„Diese Orientierung entspricht der Evolution der sozialen Interaktion, wo der zeitweilige Vertrag die permanente Institution in beruflichen, affektiven, sexuellen, familiären und internationalen Bereichen wie in den politischen Angelegenheiten tatsächlich ersetzt.“¹⁷⁴

¹⁶⁹ Vgl. Baumann, S. 307.

¹⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 311 ff.

¹⁷¹ Ebenda, S.316.

¹⁷² Ebenda, S. 319.

¹⁷³ Vgl. Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. S. 188 ff.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 191.

Gerechtigkeit spielt im neoliberalen Weltbild eine höchstens untergeordnete Rolle. Sie kann am ehesten mit der Gleichheit im Zugang zu Waren- und Arbeitsmarkt sowie weitgehender Freiheit von Staat und dessen Steuerung in Verbindung gebracht werden, während Pluralität und Gerechtigkeit im Sinne von Unterschieden wie Herkunft, Geschlecht, Alter, Bildung usw. nicht berücksichtigt werden.

Wolfgang Welsch gemäß geht es in der Postmoderne vor allem auch darum, Pluralität zur Geltung zu bringen, Pluralität von Wertsystemen, Rationalitäten, Haltungen¹⁷⁵, wobei die Frage der Dominanz nicht im Vordergrund stehe, auch weil man den verbindlich gesetzten Weltbildern mit Herrschaft und Zwang abgeschworen habe¹⁷⁶. In ihren perspektivischen Gesellschaftsbildern kann diese Pluralität in einem positiven Gefüge etwa im Konzept der *Multitude* bei Hardt / Negri¹⁷⁷ gesehen werden, die sie als ein offenes, dezentrales Netzwerk einer Vielfalt an gesellschaftlicher Arbeit und Subjekten verstehen. In den behandelten Filmen wird Pluralität der Werte und ihre Begegnung mit Indifferenz vor allem bei den Vertretern der jüngeren Generation zugewiesen. Etwa in *Birdman*, wenn sich Schauspieler Mike und Birdman/Riggans Tochter Sam fast metaphorisch hoch oben auf der Dachterrasse über die Welt als solche unterhalten ohne direkt Stellung zu nehmen, und die jeder für sich über Riggans Ambitionen spotten oder sich entrüsten.

Im Neoliberalismus spielt Dominanz hingegen insofern eine Rolle, als freier Wettbewerb als oberstes Prinzip gilt, jedoch unter weitgehender Außerachtlassung der unterschiedlichen und ungleichen Voraussetzungen des Einzelnen und damit der Pluralität. Wettbewerb erfordert im Neoliberalismus zudem Kontrollen, wie Wettbewerbsbehörden, um diese Freiheit vor Eingriffen zu schützen, was im dialektischen Widerspruch zu der propagierten Freiheit und Flexibilität steht.

Man kann zusammenfassen, dass dem Gedankengebäude der Postmoderne der Verzicht auf Regeln und bestehende Muster zugrunde liegt. Die Befreiung von Regeln im Sinne von Regelungen durch Institutionen ist auch das Ziel im Neoliberalismus. Beide, Postmoderne und Neokapitalismus, sind Konsequenzen

¹⁷⁵ Vgl. Welsch, S. 28.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 35 f.

¹⁷⁷ Vgl. Anmerkung ⁹⁰: Hardt / Negri: *Multitude*. S. 11 f.

der Komplexität im Zuge des Technologiewandels und der veränderten Basis der Gesellschaft. Allerdings verfolgt die Postmoderne mit ihrer angestrebten Differenz und Kontingenz auch das Ideal der Pluralität der Wertsysteme und Haltungen, die in der Gesellschaft nur schwer erreicht werden und beim Neoliberalismus in Wirtschaft und Politik keine entsprechende Widerspiegelung findet.

Kritisiert werden daher sowohl (Neo)Liberalismus als auch Postmoderne von denselben Gegnern, die sich vor allem bei der ‚Linken‘ finden, und die beiden Denkrichtungen Attribute wie Individualismus, Egoismus, Wertezerfall und Auflösung der sozialen Zusammengehörigkeit vorwerfen, wie Hans-Martin Schönherr-Mann feststellt.¹⁷⁸

Für die Filmanalyse von Interesse ist auch das Konzept der von Daniel Bell konstatierten ‚postindustrielle Gesellschaft‘¹⁷⁹, das sich zwar gemäß Welsch wie die Postmoderne aus der Moderne ableite, dabei aber eine Veränderung der Moderne anstreben und einen anderen Zugang habe. Welsch fasst den Unterschied zwischen den beiden Denkmodellen gemäß der Beschreibung Etzionis¹⁸⁰ wie folgt zusammen¹⁸¹:

„Die postindustrielle Gesellschaft intendiert eine Fortsetzung und Steigerung, keine Revision der Moderne. (...) Die postindustrielle Gesellschaft verfolgt den Traum, ‚die Massengesellschaft zu ‚ordnen‘“;“¹⁸²

Dieser Traum findet sich in der Darstellung der Titelfigur in *I, Daniel Blake* wieder, indem er Gerechtigkeit der Behörden einfordert. Wir sehen allerdings seine Verwirklichung im Film nicht, da die Figur Daniel stirbt.

¹⁷⁸ Vgl. Schönherr-Mann, S. 29.

¹⁷⁹ Vgl. Bell, Daniel: *Die nachindustrielle Gesellschaft*. S. 43 ff.

¹⁸⁰ Etzioni, S. 143.

¹⁸¹ Welsch, S. 23 ff.

¹⁸² Welsch, S. 27.

4.2. Ästhetik

Aus ästhetischer Sicht, die auf den Film und seine Machart bezogen werden kann, findet sich im *Lexikon der Linguistik und Nachbardisziplinen*¹⁸³ u.a. folgende Beschreibung des Unterschieds zwischen Moderne und Postmoderne:

„Die Differenz ist also folgende: Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlass von Lust ist. ...

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt. Ein postmoderner Künstler oder Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchen. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was gemacht worden sein wird. Daher rührt, dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben.“¹⁸⁴

Auch die Kunst betreffend wird wieder auf das wesentliche Merkmal der Postmoderne im Verzicht auf Regeln hingewiesen, dazu vor allem auch auf die Freiheit von Formen sowie auf den Ereignischarakter verwiesen. Im Bezug auf den fokussierten Aspekt des Stils und der Ästhetik der besprochenen Filme gibt zudem wieder Lyotard wesentliche Anhaltspunkte, der hinsichtlich der postmodernen Kunst meint:

„Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, dass es uns nicht zukommt, Wirklichkeit zu liefern, sondern Anspielungen auf Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann.“¹⁸⁵

In den in dieser Arbeit behandelten Filmen wird Lyotards oben angeführte Forderung der ‚Anspielungen auf Denkbare‘ insbesondere in *Birdman* umgesetzt. Die Begleitung des alternden Schauspielers Riggan durch die Kunstfigur Birdman

¹⁸³ López, Justo Fernández (Hg): *Postmoderne*. In: *Lexikon der Linguistik und Nachbardisziplinen*. <http://hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/po/POSTMODERNE%20%20%20Posmodernismo.htm>.

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Lyotard, Jean-Francois: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* S. 48.

weist einerseits auf die Veränderung und Umgestaltung des Subjekts hin und andererseits auf seinen Zwiespalt, der sich in Pluralität ausdrückt. Riggan selbst ist noch in den Werten der Moderne verhaftet, auch wenn ihn der Film zwischen diesen Werten – dem Verlangen nach Ruhm (*Birdman*) und dem nach (Schauspiel-)Ehre und Liebe – hin und her gerissen zeigt. Riggan zerbricht an diesen Werten und möglicherweise ist dies der Grund für seinen Abflug.

Als Ausgangspunkt der weiteren Betrachtung kann ein Rückgriff auf *Blow Up* aus 1966 dienen, den Slavoj Žižek als den „vielleicht letzten großen modernen Film“¹⁸⁶ sieht, was er im Tennisspiel ohne Ball metaphorisch widergespiegelt sieht, wohingegen die Postmoderne am Zeigen des Objekts und seiner Veränderung arbeiten würde. Es erkennt jedoch Irmbert Schenk in *Blow Up* mit seiner offenen Erzählstruktur bereits „deutliche postmoderne Verweise auf die Fragwürdigkeit von Sinnkonstruktion und Zeitlinearität“, und bezieht die „rastlose Suche nach Objekten“ auf die Identitätsproblematik der Postmoderne¹⁸⁷. Auch hier wird hervorgehoben, dass die Suche nach einem Sinn oder einer Wahrheit der Moderne zugeordnet wird und dass die Postmoderne auf neue Formen der Wahrnehmung bzw. deren Möglichkeiten zur Darstellung von Pluralitäten zugreift. Dies spiegelt sich im Film und seiner Machart wider. Die Aufhebung der Zeitlinearität wird in *Birdman* durch die lange Zeit rastlose Kameraführung ohne sichtbare Schnitte vermittelt.

Jürgen Felix ortet den Wechsel des Kinos zur postmodernen Ästhetik in den achtziger Jahren¹⁸⁸, wobei der Stil im internationalen Vergleich jedoch uneinheitlich sei. Gemeinsamkeiten seien jedoch klar erkennbar:

„Was das postmoderne Kino stilistisch vereint, ist die Tendenz zur Doppelcodierung der Bilder, Geschichten, Figuren und zum filmhistorischen Zitat ...“¹⁸⁹

Dies sei zwar schon bei den Filmen der *Nouvelle Vague* oder bei den postklassischen Hollywoodfilmen erkennbar gewesen, allerdings sei die Kunst des Zitats ein Phänomen des postmodernen Films. Dieses Zitat ist in *Birdman*

¹⁸⁶ Vgl. Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. S. 96 f.

¹⁸⁷ Vgl. Schenk, Irmbert: *Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne*. S. 68 f.

¹⁸⁸ Vgl. Felix, Jürgen: *Kommunikative und ästhetische Funktionen des modernen Spielfilms*. S. 1797.

¹⁸⁹ Ebenda.

allgegenwärtig, ist der eigentliche Kern des Films: Der Super-Vogel ist ein Zitat auf Superhelden-Filme, zugleich wird der Superheld Verweis dadurch verstärkt, dass Darsteller Michael Keaton ehemals *Batman*-Darsteller war. Weitere Zitate erkennt Filmkritiker Baumgardt:

*„Da gibt es ironische Verweise auf Woody Harrelson, Robert Downey Jr., Michael Fassbender und viele andere bis hin zu Justin Bieber. Und es ist sicher kein vollkommener Zufall, dass seine drei zentralen Figuren mit Darstellern besetzt sind, die Erfahrung im Superhelden-Genre haben (Keaton = Batman, Norton = Bruce Banner in ‚Der unglaubliche Hulk‘ und Stone = Gwen Stacy in ‚The Amazing Spider-Man‘)“.*¹⁹⁰

Zudem liefert *Birdman* einen Verweis auf das Medium Theater. Neben der Tatsache, dass der Film vom Theater handelt und er die meiste Zeit in seinen Räumen spielt, wird auf das *postdramatisches Theater* verwiesen, bei dem Hans-Thies Lehmann unter anderem sowohl Zitat als auch Medien als wesentliche Elemente beschreibt¹⁹¹. In postdramatischer Weise improvisiert wirken im thematisierten Theaterstück auch Mikes Versuch einer ‚supernaturalistischen‘ Sex-Szene oder Riggans ‚echter‘ Selbstmordversuch.

Ein weiteres postmodernes Paradigma im Film erkennt Felix darin, *„(D)daß sich die authentische Wirklichkeit nicht mehr abbilden läßt, weil unsere Realitätserfahrung selbst medial konstituiert“*¹⁹² ist. Dies vereist wieder auf die zunehmende Komplexität in der Postmoderne und spiegelt sich in der doppelten Realität in *Birdman*.

Bei *Toni Erdmann* ist zunächst ein klarer Verzicht auf Moral und Verlangen nach Regeln zu erkennen, der der Postmoderne zugeordnet werden kann. Moralische Werte und ein Konzept von der Welt werden im Prinzip nur Winfried zugeteilt, alle anderen, allen voran Ines, ihr Chef und ihr Lover, nehmen die Anforderungen an die ‚Effizienzsteigerungen‘ für die beratenen Unternehmen gelassen und die Unterschiede in den Lebenswelten als gegeben, gleichgültig und nüchtern als Teil ihres Alltags. Die rumänischen Kollegen erscheinen für sie als nützliche Objekte, mit denen sie im Grunde nichts zu tun haben. Mit seinen Gegenüberstellungen der alten rumänischen, industriellen und der neuen Welt der internationalen Geschäfte

¹⁹⁰ Baumgardt, Carsten: *Filmkritik zu Birdman*.

¹⁹¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*.

¹⁹² Felix, S. 1797.

Wettbewerbs und der schönen Bilder springt wieder das Nichtdarstellbare als Fehlendes ins Auge. Zu diesem Fehlenden ist vieles zu zählen – Gerechtigkeit, soziales Denken, menschliche Wärme. Dennoch werden Aspekte der Gerechtigkeit im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Entwicklungsstadien der Berater und der rumänischen Arbeitswelt hervorgehoben. Die Figur Toni Erdmann wird hier zur behäbigen, gemütlichen – und sympathischen – Metapher für die alte, moderne Welt. Und Ade macht den Zuschauer durch ihre filmische Gestaltung und die groteske Gegenüberstellung zu einem Teil von ihr.

Stilistisch werden diese Wirkungen in *Toni Erdmann* durch wechselnde räumliche Umgebungen erreicht, die ‚Nicht-Orte‘¹⁹³, wie Hotels und sterile möblierte Appartements auf Zeit, sowohl kuschelige deutschen Vorortreihenhäusern als auch rumänischen Keuschen scheinbar wertfrei gegenübergestellt werden. Die Dreiheit des Raumes im Sinne Henri Lefebvres als Wahrgenommenem, Konzipiertem und Erlebtem¹⁹⁴ spaltet sich hier auf. *Toni Erdmann* zeigt das Fehlen des Ganzen, der Einheit, über die Fragmente der einzelnen Teile, der Welt Winfrieds, der Hotels, der Schönen und Reichen, der Manager, des rumänischen, vergleichsweise rückständigen Mittelstands und der Armut und Bedrohung der Arbeiter am Ölfeld. Was Thomas Elsaesser über Wim Wenders Filme beschreibt, nämlich dass sie *„den Grenzbereich zwischen narzißtischen und Schizo-Positionen betreten“*¹⁹⁵ und damit auf die gespaltene Haltung zum Kapitalismus abstelle, drückt sich in ähnlicher Weise in *Toni Erdmann* im Hinblick auf den Horizont des Neoliberalismus aus:

*„Damit (Anmerkung: mit Wenders Filmen) wird in gewisser Weise der multinationale Kapitalismus zum wie eh und je ‚unübersteigbaren Horizont‘ des Subjekts im postmodernen Zeitalter.“*¹⁹⁶

Filmische Zitate mögen auch in *Toni Erdmann* insbesondere in der Verkleidung Winfrieds als Toni Erdmann selbst zu sehen sein, der in gewisser Weise an Fred Feuerstein – aus der gesellschaftlichen Steinzeit – oder einen der Anachronismen wie Jerry Lewis mit schiefen Zähnen erinnert. Oder, wenn Winfried sich das bulgarische Kukeri-Kostüm überzieht, an Yeti.

¹⁹³ Vgl. hier wieder Augé, S. 72.

¹⁹⁴ Vgl. Lefebvre, Henri: *Die Produktion des Raumes*. S. 392.

¹⁹⁵ Vgl. Elsaesser, Thomas: *American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne*. S. 326.

¹⁹⁶ Ebenda.

Ganz anders, viel klarer und eindeutiger sieht die Welt in *I, Daniel Blake* aus. Loach bleibt in der Idee der Moderne verhaftet und verfolgt das Prinzip der Zuversicht und der Hoffnung in die Kraft der Veränderung, der Gerechtigkeit. Die spezifische Problematik von Armut und Ungleichheit von Chancen wird besonders verdeutlicht. Sein Film ist neben der Anklage am System zugleich Kritik am gefühlten Chaos der Postmoderne mit seinen multiplen Kommunikationskanälen, den veränderten Institutionen und den technokratischen Anforderungen an die Bürger und Bedürftigen. Die Geschichte von Daniel und Katie bestätigt Zmegac, der die Moderne getragen von Ethos, der manchmal in Pathos gleitet, sieht¹⁹⁷ und verbunden mit dem

*„... Gedanke(n) der Authentizität, der Wahrhaftigkeit individueller Überzeugungen oder überindividueller Projekte. Dieser Gedanke läßt sich auch als Ethos des Widerstands gegen die – gesellschaftlich sanktionierte – Lüge im umfassenden Sinne definieren.“*¹⁹⁸

Bei *I, Daniel Blake* manifestiert sich dieser Widerstand in der gegenseitigen Hilfsbereitschaft, der Mutterliebe Katies und der hochgehaltenen Moral der Nächstenliebe und Menschlichkeit. Im Gegensatz zu *Birdman* und auch *Toni Erdmann* ist er deutlich von Ideologie getragen und zudem von einer Kritik am Staat, die aber nicht gegen seine Intervention, sondern für seine Aufgabe als Dienstleister im sozialen Bereich, als Beauftragter der Notleidenden und der Steuer- und Sozialversicherungszahler gerichtet ist. In seiner filmischen Anklage ist der Wunsch nach einer Fortsetzung der Moderne erkennbar, nach einer ‚postindustriellen Gesellschaft‘, mit dem Traum, die Massengesellschaft zu ‚ordnen‘ und Gerechtigkeit herzustellen.

¹⁹⁷ Vgl. Zmegac, S. 18.

¹⁹⁸ Ebenda.

4. Fazit

Arbeit im Sinne von Erwerbsarbeit ist für die Befindlichkeit des Subjekts prägend. Sie ist Teil des Herrschaftssystems, das sich in den letzten gut hundert Jahren seit Beginn des Films immer wieder verändert hat. Einen großen Teil des menschlichen Lebens einnehmend, ist Arbeit so wie alle anderen Lebens- und Gefühlsbereiche dazu geeignet, im Kino besonders behandelt zu werden und die Verfasstheit von Gesellschaft und Subjekt widerzuspiegeln. Im Zeitraum seit 2010 wurde eine Reihe von Filmen ausgemacht, die mit dem Thema Arbeit und Neoliberalismus in Verbindung gebracht werden können. Ihr Erfolg bei Publikum und Kritik lässt auf die Aktualität und den Stellenwert schließen, den das Thema in der Gesellschaft einnimmt.

Die Arbeitswelt des gegenwärtig zu beobachtenden Neoliberalismus bildete sich ab etwa Mitte der 1970er Jahre heraus, als eine bis dahin dominante Rolle des Staates abgelöst werden sollte. Die Werte des Neoliberalismus orientieren sich vor allem an einem möglichst freien Markt und wurden durch die Globalisierung der Unternehmen, Digitalisierung und internationale Vernetzung mit den Neuen Medien unterstützt.

Bei der Filmauswahl wurde auf vielfältige Betrachtung des Themas Wert gelegt: Das Problem individueller Ängste und Herausforderungen im Beruf spiegelt sich in *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* aus 2014 und die Situation in einem typischen Berufsumfeld neoliberaler Prägung mit dem Verhaltensmuster der angepassten Subjekte ist in *Toni Erdmann* aus 2016 erkennbar. Auch die Problematik jener, die auf die Unterstützung des Staates angewiesen sind, wurde 2016 in *I, Daniel Blake* behandelt.

Gesellschaftsanalysen, die sich mit dem Thema der Konstitution des Subjekts und seiner Arbeit im Spätkapitalismus befassen, sollten bei der Filmanalyse Erklärungen liefern. Auch hier wurde auf unterschiedliche Gesichtspunkte geachtet, die in den Filmen angesprochen werden. Als Ausgangspunkt dient die Darstellung der Wirkungsweisen von Macht auf das Subjekt und des Prinzips der Herrschaft bei Michel Foucaults. Eine Analyse der praktischen Veränderungen der Arbeitswelt des Subjekts in den Unternehmen und den Wandel der Institutionen im *flexiblen Kapitalismus* der Gegenwart vermittelt Richard Sennett.

Die Veränderungen in der Arbeit selbst vor allem im Hinblick auf Digitalisierung und Vernetzung sowie deren Wechselwirkungen auf Gesellschaft und Subjekte bilden einen weiteren Themenkreis, der von Michael Hardt und Antonio Negri abgedeckt wird. Eine besondere Bedeutung kommt schließlich der Frage und der Darstellung der Risiken zu, mit der die Gesellschaft und das Subjekt durch die veränderten Rahmenbedingungen im Zuge der *reflexiven Modernisierung* konfrontiert sind, wie sie Ulrich Beck beschreibt.

Ein wesentlicher Aspekt der Analyse der Filme war die Überprüfung, inwieweit und sich die beschriebenen Theorien über Spätkapitalismus bzw. Neoliberalismus und Subjekt in den Filmen erkennen lassen und vor allem in welcher Form sie filmische Behandlung gefunden haben.

Birdman thematisiert die persönlichen und beruflichen Probleme eines alternden und früher erfolgreichen Schauspielers. Im Zentrum stehen das schwindende Selbstwertgefühl der Hauptfigur samt Identitäts- und Realitätsverlust und die Verhaftung in früheren, besseren Zeiten, die ihm durch die imaginäre Figur Birdman, seiner einstmals erfolgreichen Rolle, vermittelt werden. In der spezifischen Gestaltung des Films erkennbar sind die Ansprüche des Subjekts an seine berufliche Tätigkeit und sein Zwiespalt, sich dabei gegen überholte Muster durchzusetzen. Verdeutlicht wird auch, dass in einem Umfeld der Individualisierung die mediale Selbstvermarktung wesentlicher Faktor ist, der auf die Gesellschaft als Ganzes übertragen werden kann.

Toni Erdmann stehen die Ausprägungen des Neoliberalismus in der Welt der internationalen Unternehmen und der Unternehmensberater im Vordergrund und werden mit den übersteigerten Mitteln der Komödie behandelt. Ein Alt-68er bildet hier den Gegenpol zu seiner Tochter, einer Beraterin bei internationalen Unternehmenssanierungen. Seine Rolle besteht im Grunde darin, seiner Tochter und ihrer Scheinwelt mit seiner Verkleidung als ‚Toni Erdmann‘ einen peinlichen Spiegel vorzuhalten. Neben der Selbstinszenierung zeigt der Film vor allem die flexible Anpassung des Subjekts an Beruf und Karriere, wie bei Sennett beschrieben, sowie die Welt der internationalen Geschäfte.

I, Daniel Blake zeigt die Konfrontation der Titelfigur mit dem britischen Sozialsystem und seiner Bürokratie im Zuge einer krankheitsbedingten

Berufsunfähigkeit. Der Film gibt Einblick in das britische Sozialsystem, in dem Sozialleistungen aufgrund disziplinarischer Verfehlungen gekürzt und deren Antragstellung auf absurde Weise erschwert werden. Mit einer jungen Alleinerzieherin steigt der Film auch in die Welt der *Working poor* ein deren Voraussetzungen zur Teilnahme am wirtschaftlichen Leben denkbar schlecht sind. Diese Welt wirkt trüb, aber mit Hoffnungsschimmern in Form der gegenseitigen Solidarität und mit dem Aufruf zu Protest gegen das System bzw. die Zwei-Klassen-Gesellschaft. Der Film vermittelt dokumentarischen Anspruch und demonstriert Becks *reflexive Modernisierung*.

Gemeinsam ist allen drei Filmen, dass sie sowohl das Generationenproblem als auch den technologischen Wandel thematisieren. Technologischer Wandel als Ausgangspunkt ist auch den Denkmustern im Neoliberalismus und in der Postmoderne gemeinsam, wobei letztere als Meta-Ebene in der Gesellschaft gesehen werden kann. Inhaltliche Übereinstimmungen finden sich im Fehlen klarer Strukturen und Regeln, die der strukturierten und geordneten Denkweise der Moderne und deren Gesellschaft, Wirtschaft und Staat gegenübergestellt werden. Die im Konzept der Postmoderne angestrebte Pluralität der Wertsysteme und Haltungen wird jedoch in der Gesellschaft nur schwer erreicht und findet im Neoliberalismus in Wirtschaft und Politik keine entsprechende Widerspiegelung.

Auch aus ästhetischer Sicht ist der Verzicht auf Regeln für die Postmoderne charakteristisch, zudem die Freiheit von Formen. In den behandelten Filmen werden stilistische Merkmale der Postmoderne mit den im Film enthaltenen Zitaten und Referenzen sowie den von Lyotard geforderten ‚*Anspielungen auf Denkbare*‘ mit der Kunstfigur des *Birdman* entsprochen. Auch bei *Toni Erdmann* ist ein Verzicht auf Regeln zu erkennen, der der Postmoderne zugeordnet werden kann. Stilistisch werden diese Wirkungen weiters durch wechselnde räumliche Umgebungen erreicht, die das Fehlen des Ganzen, der Einheit vermitteln. Auch auf eine direkte moralische Wertung wurde im Film verzichtet. Klar und eindeutig erscheint die Welt hingegen in *I, Daniel Blake*, die der Idee der Moderne verhaftet ist und das Prinzip der Veränderung verfolgt. Der Film vermittelt neben der Anklage am System zugleich Kritik am gefühlten Chaos der Postmoderne, mit seinen multiplen Kommunikationskanälen, den veränderten Institutionen und den technischen Anforderungen an die Bürger und Bedürftigen.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

- Aßländer, Michael S.: *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung. Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit*. Metropolis: Marburg, 2005.
- Augé, Marc: *Von den Orten zu den Nicht-Orten*. (1992) In: Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 2: *Zur Logistik des sozialen Raumes*. Transcript: Bielefeld, 2013. S. 72-78.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Wilhelm Knapp: Halle (Saale), 1930.
- Baumann, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. (1995) Hamburger Ed.: Hamburg 2005.
- Beck, Ulrich: *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*. In: Beck, Ulrich / Giddens, Anthony / Lash, Scott (Hg.): *Reflexive Modernisierung. Eine Konroverse*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1996. S. 19-34.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. suhrkamp: Frankfurt am Main 2001.
- Beck, Ulrich: *Weltrisikogesellschaft: Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. (2008) Suhrkamp: Frankfurt/Main, 4. Aufl. 2015.
- Becker, Gary Stanley: *Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens*. (1976) Mohr: Tübingen, 2. Aufl. 1993.
- Bell, Daniel: *Die nachindustrielle Gesellschaft*. (1973) Campus, Band 1001: Frankfurt / New York, Neuauflage 1989.
- Biebricher, Thomas: *Neoliberalismus zur Einführung*. Junius: Hamburg, 2012.
- Böckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2007.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. UVK: Konstanz, 2006.

- Derrida, Jacques: *Die différance*. In: Engelmann, Peter (Hg): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Reclam: Stuttgart, 1999. S. 76-113.
- Deutschmann, Christoph: *Postindustrielle Industriesoziologie. Theoretische Grundlagen, Arbeitsverhältnisse und soziale Identitäten*. Juventa: Wernheim / München, 2002.
- Dufour, Dany-Robert: *Die Kunst, Köpfe zu schrumpfen. Über die neue Knechtschaft des befreiten Menschen im Zeitalter des totalen Kapitalismus*. (2003) Erhard Löcker: Wien, 2011.
- Ecker, Gisela / Lillge, Claudia: *Einleitung*. In: Ecker, Gisela / Lillge, Claudia (Hg): *Kulturen der Arbeit*. Fink: München, 2011. S. 7-11.
- Eisenstein, Sergej M.: *Dickens, Griffith und wir*. (1944) In: Gotto, Lisa (Hg): *Eisenstein Reader. Die wichtigsten Schriften zum Film*. Henschel: Leipzig 2011. S. 84-151.
- Elsaesser, Thomas: *American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne*. In: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hg): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Rowohlt's Enzyklopädie: Reinbek bei Hamburg, 1986. S. 302-328.
- Etzioni, Amitai: *Die aktive Gesellschaft. Eine Theorie gesellschaftlicher und politischer Prozesse*. (1968) Westdeutscher Verlag: Opladen, 1975.
- Felix, Jürgen: *Kommunikative und ästhetische Funktionen des modernen Spielfilms*. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 3. Teilband. De Gruyter: Berlin / New York, 2002. S. 1789-1799.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. (1967) In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner, Roland Meyer (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 2: *Zur Logistik des sozialen Raumes*. Transcript: Bielefeld, 2013. S. 231-239.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2006.

- Foucault, Michel: *Die „Gouvernementalität“*. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979. In: *Analytik der Macht*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2005. S.148 – 174.
- Foucault, Michel: *Subjekt und Macht*. (1982) In: *Analytik der Macht*. suhrkamp: Frankfurt am Main 2005. S.240 – 263.
- Giddens, Anthony: *Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft*. In: Beck, Ulrich / Giddens, Anthony / Lash, Scott (Hg): *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. suhrkamp: Frankfurt am Main, 1996. S. 113-194.
- Gunning, Tom: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*. (1997) In: *Maske und Kothurn*. Vol. 54 (1). Böhlau: Wien, 2008. S. 213 – 216.
- Hardt, Michael / Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. 8^{“==9} Campus: Frankfurt/New York, 2003.
- Hardt, Michael / Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*. Campus: Frankfurt/New York 2004.
- Habermas, Jürgen: *Zum Begriff der bürgerlichen Beteiligung*. (1958) In: *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1973. S. 9-60.
- Hoffjan, Andreas: *Entwicklung einer verhaltensorientierten Controlling-Konzeption für die Arbeitsmarktverwaltung*. (1997) Springer: Wiesbaden, 2. Aufl. 1998.
- Koch, Gertrud: *Kracauer zur Einführung*. Junius: Hamburg, 1996.
- Kowall, Nikolaus: *Das neoliberale Modell. Genese, Politiken, Bilanz. Eine polit- und makroökonomische Bestandsaufnahme*. Materialien zu Wirtschaft und Gesellschaft Nr. 124, Hg von der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien, 2013.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*. (1964) Suhrkamp: Frankfurt am Main, 8. Aufl. 2012.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. (1947) Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1984.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main, 1999.

- Lefebvre, Henri: *Die Produktion des Raumes*. (1974) In: Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 2: *Zur Logistik des sozialen Raumes*. Transcript: Bielefeld 2013. S. 387-395.
- Lemke, Thomas: *Nachwort*. In: *Analytik der Macht*. suhrkamp: Frankfurt am Main 2005. S. 317 – 347.
- Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. (1982) Hg: Engelmann, Peter. Passagen: Wien, 3. Aufl. 1994.
- Lyotard, Jean-Francois: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* (1982) In: Engelmann, Peter (Hg): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Reclam: Stuttgart, 1990. S. 33-48.
- Maiolini, Angelo: *Politische Kultur in Zeiten des Neoliberalismus. Eine Hegemonialanalyse*. Transcript: Bielefeld, 2014.
- Milich, Klaus J.: *Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts*. Campus: Frankfurt am Main/New York, 1998.
- Mohr, Katrin: *Soziale Exklusion im Wohlfahrtsstaat. Arbeitslosenversicherung und Sozialhilfe in Großbritannien und Deutschland*. Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2007.
- Schenk, Irmbert: *Antonionis radikaler ästhetischer Aufbruch. Zwischen Moderne und Postmoderne*. In: Koebner, Thomas / Schenk, Irmbert (Hg): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. Text + kritik: München, 2008. S. 67–89.
- Schmidt, Gert: *Soziologie der Arbeit*. In: *Soziologische Revue*. Jahrgang 34 (2011). S. 411-432.
- Schönherr-Mann, Hans-Martin: *Politischer Liberalismus in der Postmoderne. Zivilgesellschaft Individualisierung Popkultur*. Wilhelm Fink: München, 2000.
- Sennett, Richard: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. (1996) Berliner Taschenbuch: Berlin, 4. Aufl. 2008.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. (1987) In: *Schriften zur Kunstgeschichte und Philosophie*. Akademie: Berlin, 7. Aufl. 2008.
- Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. (1997) Narr Francke Attempto: Tübingen, 3. Aufl. 2014.

Zizek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Merve: Berlin, 1991.

Zmegac, Viktor: *Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne*. In: Fischer-Lichte, Erika / Schwind, Klaus (Hg): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Stauffenburg: Tübingen, 1991.

Internetquellen

Assheuer, Thomas: *Toni Erdmann: Wer lacht, der lebt noch*. In: *Zeit Online* vom 21. Juli 2016. <http://www.zeit.de/2016/29/toni-erdmann-cannes-maren-ade-kritik>. Abruf 31. Juli 2017.

Arnold, Andrey: *Interview*. In: *Die Presse* vom 27.10.2016. http://diepresse.com/home/kultur/film/5109131/Ken-Loach_Daniel-Blake-haette-fuer-den-Brexit-gestimmt. Abruf 1. August 2017.

Baumgardt, Carsten: *Filmkritik zu Birdman (oder die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit)*. In: *Filmstarts*, www.filmstarts.de/kritiken/216633/kritik.html. Abruf 31. Juli 2017.

Das Erste vom 5.12.2016: *Weltspiegel*. <http://www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/weltspiegel/sendung/wdr/england-armut-100.html>. Abruf 24. Juni 2017.

Decker, Kerstin: *Ken Loach und „Ich, Daniel Blake“ Wir da unten*. In: *Tagesspiegel* <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ken-loach-und-ich-daniel-blake-wir-da-unten/14879344.html>. Abruf 1. August 2017.

Die Presse vom 8.4.2013: *Briten bauen Sozialsystem radikal um*. http://diepresse.com/home/wirtschaft/international/1385730/Reform_Briten-bauen-Sozialsystem-radikal-um. Abruf 24. Juni 2017.

Epd-Film: *Kritik zu Birdman (oder die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit)*. <http://www.epd-film.de/filmkritiken/birdman-oder-die-unverhoffte-macht-der-ahnungslosigkeit>. Abruf 6. Juni 2017.

Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. April 2013: *Großbritannien stützt den Sozialstaat zusammen*.

<http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/wirtschaftspolitik/reformpaket-grossbritannien-stutzt-den-sozialstaat-zusammen-12135254.html>. Abruf 24. Juni 2017.

Kendrick, Ben: *Birdman' Ending Explained*. In: Screenrant, 4. Mai 2015. <http://screenrant.com/birdman-ending-explained-spoilers-riggan-dead>. Abruf 31. Juli 2017.

Kilb, Andreas: „*Ich, Daniel Blake*“ im Kino Lasst euch erschüttern. In: FAZ vom 24. November 2016. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/film-ich-daniel-blake-von-ken-loach-kommt-ins-kino-14541515.html>. Abruf 1. August 2017.

Kniebe, Thomas: „*Birdman*“ im Kino bis aufs Blut gequält. In: Süddeutsche Zeitung vom 29. Januar 2015. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/birdman-im-kino-tun-was-niemand-mehr-erwartet>. Abruf 31. Juli 2017.

López, Justo Fernández (Hg): *Postmoderne*. In: *Lexikon der Linguistik und Nachbardisziplinen*. <http://hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/po/POSTMODERNE%20%20%20Posmodernismo.htm>. Abruf 4. Juli 2017.

McKinsey & Company: *Unsere Kompetenzen*. <https://www.mckinsey.de/unsere-kompetenzen>. Abruf 20. Juni 2017.

Movie Pilot vom 02.08.2015: *3 Theorien zum Ende von Birdman*. <http://www.moviepilot.de/news/3-theorien-zum-ende-von-birdman-154680>. Abruf 31. Juli 2017.

Newcastle City Council: <https://www.newcastle.gov.uk/>. Abruf 26. Juni 2017.

Wiener Zeitung vom 5.4.2015: *Oliver Twist und die britischen Wahlen*. http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/europa/europastaaten/744701_Oliver-Twist-und-die-britischen-Wahlen.html. Abruf 24. Juni 2017.

Filme

Ade, Maren: *Toni Erdmann*. D 2016.

Antonioni, Michelangelo: *Blow Up*. UK 1966.

Coppola, Francis Ford: *The Dialog*. USA 1974.

Eisenstein, Sergej: *Panzerkreuzer Potemkin*. SU 1925.

Eisenstein, Sergej: *Streik*. SU 1925.

Fassbinder, Rainer Werner / Fengler, Michael: *Warum läuft Herr R. Amok?* D 1970.

Griffith, David W.: *A Corner in Wheat*. US 1909.

Griffith, David W.: *The Birth of a Nation*. US 1915.

Hazanavicius, Michel: *The Artist*. F 2011.

Inárritu, Alejandro González: *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. USA 2014.

Loach, Ken: *I, Daniel Blake*. UK/F/B 2016.

Nichols, Mike: *Working Girl*. USA 1988.

Tati, Jacques: *Cours Du Soir*. F 1966.

Tati, Jacques: *Playtime*. F/I 1967.

Wilder, Billy: *The Appartment*. USA 1960.

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Thema Arbeit und Subjekt im fiktionalen Film und fokussiert dabei auf den Einfluss des gegenwärtig in der westlichen Welt zu beobachtenden Wirtschaftssystems des Neoliberalismus. Die wesentlichen Fragen, die in dieser Arbeit behandelt werden, sind jene nach den Auswirkungen dieser gesellschaftlichen Konstitution auf das Subjekt, mit der sich eine Reihe von Gesellschaftsanalysen befasst, und in welchen fiktionalen Filmen bzw. in welcher Weise diese Problematik behandelt wurde.

Die hier zur Analyse ausgewählten Filme nehmen unterschiedliche Perspektiven ein und vermitteln Gesichtspunkte und Probleme, die auch in den herangezogenen Theorien schwerpunktmäßig behandelt werden. In *Birdman* ist das Thema der Erwerbsarbeit auf die individuelle Ebene eines alternden Schauspielers und sein Alter Ego gebracht. Bei *Toni Erdmann* wird vor allem subtile Gesellschaftskritik und Kritik an der Welt der internationalen Unternehmen am Beispiel einer Unternehmensberaterin, ihrer Anpassung ihr berufliches Umfeld und ihrer zunehmenden Erschöpfung in skurriler Weise erkennbar. *I, Daniel Blake* setzt System- und Gesellschaftskritik schließlich bewusst und mit dokumentarischem Anspruch am Beispiel eines krankheitsbedingt arbeitsunfähigen Handwerkers und einer jungen Alleinerzieherin ein.

Ein Vergleich zwischen dem Begriff des Neoliberalismus in der Wirtschaft und dem der Postmoderne in Philosophie und Kunst lässt ähnliche Züge in einer (intendierten) Freiheit von Regeln erkennen, jedoch Unterschiede etwa in der Rolle der Dominanz. Aus ästhetischer Sicht können *Birdman* und *Toni Erdmann* dem postmodernen Stil zugeordnet werden.

Abstract

The principal objective of this paper is to examine the influence of work on the individual related to employment in fictional film. The main issues addressed are the effects of the system of neo-liberalism on the individual, which are discussed in several sociological theories, and whether and how its problems are reflected and presented in recent films.

The films analyzed, show different perspectives and refer to topics and problems, which are also dealt with in the theories consulted. In *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* the topic of labor is presented from the individual point of view of an actor and his alter ego. In *Toni Erdmann* the world of neo-liberalism, with its globalization, multinational companies and its consultants is being criticized in a subtle way through the example of a female consultant, her way of adaptation to her business environment, and her increasing exhaustion. I, *Daniel Blake*'s criticism is intentionally, accusingly and with a documentary pretension applied to the example of an older craftsman, who, due to illness, is unable to work, and of a young single parent.

A comparison between the concepts of neo-liberalism in economy and of postmodernism in philosophy and art shows similar features of an (intended) freedom from rules, but with differences especially in the role of dominance. From an aesthetic point of view *Birdman* and *Toni Erdmann* can be related to postmodern style.