

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Klasse sprechen - Sprache als Marker für Klassenzugehörigkeit im britischen Film
am Beispiel von Ken Loach

verfasst von | submitted by

Lisa Reichenfelser BA

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

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Joachim Schätz

Abstract

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, darzustellen wie der britische Filmmacher Ken Loach in seinen Filmen Sprache als Marker für Klassenzugehörigkeit einsetzt. Die Analyse, die anhand fünf Beispiele seiner Filmografie erfolgt, beruht auf qualitativen Methoden der Forschung, konkret der systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte. Die Ergebnisse zeigen, dass akzentuierte Sprache und Dialekte ein wichtiges Stilmittel von Loach darstellen, um seine Figuren in einen Klassenkontext einzuordnen. Es werden unterschiedliche Methoden herausgearbeitet, die zum Herstellen von Identifikation herangezogen werden, wie die Gegenüberstellung oder Solidaritätsbildung.

Abstract

The aim of this thesis is to illustrate how the British filmmaker Ken Loach uses language to mark class affiliation in his films. The analysis, which takes five examples from his filmography, is based on qualitative methods of research, specifically the systematic film analysis of Helmut Korte. The results show that accented speech and dialects are an important stylistic device for Loach, to situate his characters within a specific class context. Different methods, with which identification is created, are determined, such as confrontation or the generation of solidarity.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Grundlagen.....	5
2.1. <i>Klasse definiert</i>	5
2.1.1. Britische Klassengesellschaft.....	12
2.2. <i>Klasse im Film</i>	14
2.2.1. Realismus im Film.....	16
2.3. <i>Ken Loach</i>	20
2.4. <i>Sprache und Identität</i>	22
3. Analyse	27
3.1. <i>Analyseverfahren</i>	27
3.2. <i>Filmbeispiele</i>	27
3.2.1. <i>Analyse Poor Cow</i>	27
3.2.2. <i>Analyse Kes</i>	34
3.2.3. <i>Analyse Riff-Raff</i>	45
3.2.4. <i>Analyse Sweet Sixteen</i>	54
3.2.5. <i>Analyse I, Daniel Blake</i>	62
4. Diskussion.....	71
5. Fazit.....	74
6. Literaturverzeichnis.....	76
7. Referenzverzeichnis:.....	80
8. Filmverzeichnis	80

1. Einleitung

Die britische Filmwissenschaftlerin Claire Monk beschäftigte sich Ende der 1990er-Jahre in einer Studie mit der Publikumsauffassung von Historienfilmen, und an welchen Parametern Zusehende Authentizität messen. Dabei stellte sich heraus, dass eine Großzahl der Befragten Ton und vor allem Sprache als ausschlaggebend sehen. Monk beschreibt eine starke Beschäftigung mit Dialogen sowie der Sprache/Aussprache und dem Verhalten der Schauspieler*innen. Ohne gezielte Fragen wurden von den Studienteilnehmer*innen wiederholt akustische Elemente als entscheidend für ihr Verständnis von Authentizität genannt. Häufig wurden Klassenunterschiede, Normen und gutes Benehmen als Gründe für die Einschätzung von Ton und Sprache in Historienfilmen angeführt. Aus diesen Begründungen lässt sich auch auf das Verstehen von anderen Genres schließen, wie dem Sozialrealismus und dessen Verwendung starker regionaler Akzente.¹

Auf dieser Annahme beruht die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit. Anstatt allerdings eine Publikumsbefragung durchzuführen, wurde eine auf Literaturrecherche und close readings basierende Analyse ausgewählter Filme des britischen Regisseurs Ken Loach durchgeführt. Es soll dabei beantwortet werden, wie Loach in seinem durchgehend sozialrealistischen Werk Sprache im Sinne von regionalen Dialekten und Akzenten als Marker für Klassenzugehörigkeit einsetzt. Das Ziel dieser Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass Sprache vor allem im Realismus ein wichtiges filmisches Ausdrucksmittel zum Herstellen von Klassenidentität ist. Das Oeuvre von Ken Loach wurde als Analysegegenstand gewählt, da er als einer der prominentesten Vertreter des Sozialrealismus in Großbritannien das Genre mitdefiniert hat. Sein Werk spannt über sieben Jahrzehnte und ist prägend für das britische Kino. Die Filmauswahl soll ein Bild seiner Karriere zeichnen, und aufzeigen ob und wie sich die Verwendung von regionaler Sprache im Laufe der Zeit und mit den einhergehenden politischen Veränderungen gewandelt hat.

In der vorliegenden Arbeit wurden qualitative Forschungsmethoden verwendet. Zuerst wurde eine Literaturrecherche durchgeführt, um grundlegende Begriffsdefinitionen festzulegen, die den Rahmen für die anschließende systematische Filmanalyse bilden.

¹ Vgl. Frey, Mattias, „The Authenticity Feeling. Language and Dialect in the Historical Film“, *Research in Film and History*. 21.11.2018. <https://film-history.org/approaches/authenticity-feeling>, 09.06.2023.

Da der theoretische Teil der Arbeit unterschiedliche Themen abdeckt wurde eine umfangreiche, disziplinübergreifende Recherche durchgeführt, um eine präzise Grundlage für das Klassenverständnis der Arbeit zu definieren. Es wurden sowohl klassische Texte der Klassentheorie als auch Artikel über Klassenverhältnisse in Großbritannien sowie dem Verhältnis von Sprache und Klasse herangezogen. Weiters wurden Abhandlungen über die Darstellung der Arbeiter*innenklasse im Film, mit speziellem Fokus auf sozialrealistisches Kino in Großbritannien in die Forschung einbezogen. Für den analytischen Teil der Arbeit, der auf einzelne Filme eingeht, wurde dementsprechende Literatur recherchiert. Die Transkriptionen, die als Analysegrundlage dienen, wurden selbst verfasst.

Zu Beginn dieser Arbeit steht ein Grundlagenkapitel, in dem die Theorien erklärt werden, die der darauffolgenden Analyse zugrunde liegen. Das Klassenverständnis, auf dem die Arbeit basiert wird als marxistisch definiert, da es durch seine Abstraktheit ein hilfreiches Analysetool darstellt. Bei Marx werden Individuen anhand spezifischer Parameter kategorisiert, die auf ihrem Verhältnis zu ökonomischen Produktionsmitteln basieren, und ein gut anwendbares Grundgerüst für meine Analyse bilden. Weiterführend zu Marx werden auch Theorien von Pierre Bourdieu sowie Max Weber herangezogen, die näher auf weitere Komponenten der Klassenidentität eingehen, wie Solidarität durch geteilte Werte. Diese Theorien erwiesen sich in der Analyse der britischen Klassengesellschaft als wertvoll, da diese weiterhin stark von Abhängigkeitsverhältnissen geprägt ist. Es wird ein Bild der Klassengefüge in Großbritannien skizziert, um den realen Kontext der besprochenen Filme besser zu verstehen.

Im darauffolgenden Unterkapitel wird die Darstellung von Klasse im Film behandelt. Es werden Stereotype und Klischees skizziert, um aufzuzeigen in welchem Rahmen Klassendarstellungen im Film situiert sind. Dabei geht es nicht nur um Filme, die sich explizit mit Klassenrelationen beschäftigen, sondern um alle filmischen Darstellungen von Gesellschaft. Einer jeden Abbildung einer Gesellschaft ist die Repräsentation ihrer Strukturen inhärent, ob intendiert oder nicht. Somit lässt sich jeder Film auf sein Klassenverständnis lesen. Diese Einführung in das Thema Klasse und Film legt auch dar, wie Film als Kritik an einer politischen Situation eingesetzt wird, und wie politisches Einwirken die Darstellungsweisen im Film verändern kann. Diese Wechselwirkung wird für die Analyse der Filme von Ken Loach bedeutend sein.

Es folgt eine Definition von filmischem Realismus, der mehr als Stil als als Genre zu verstehen ist. Dazu wird vor allem die von Guido Kirsten beschriebene Definition des realistischen Modus herbeigezogen. Die drei von ihm genannten Parameter gehen auf die Relation zur Lebensrealität des Publikums, die Narrativierung, sowie die Erfahrungsdimension ein,² und erweisen sich als hilfreiche Analysetools um die Identitätsbildung durch Sprache aufzuzeigen. Da die besprochenen Filme in der langen Tradition des britischen Sozialrealismus stehen, wird dessen Geschichte und politische Relevanz umrissen. Um Ken Loach und seine Arbeit über die Jahrzehnte hinweg zu verstehen, muss sein Werk filmhistorisch als auch biografisch eingeordnet werden. Im Kapitel 2.3. wird Loachs Lebenslauf zusammengefasst, um seine sozialpolitischen Ansichten darzustellen, und seine darauf basierenden stilistischen Merkmale zu erläutern.

Zum Abschluss des Theorieteils steht ein Kapitel, das sich mit der Verbindung von Sprache und Identität beschäftigt. Dabei nehme ich vor allem Bezug auf die Theorien Pierre Bourdieus, da diese sich mit der soziolinguistischen Information der Sprecher*innen befassen. Als Grundlage für die Analyse werden die Begriffe Dialekt, Akzent und Soziolekt definiert. Auch werden sprachliche Muster in Großbritannien und deren historische gewachsene Verbindung zu Klasse erklärt, sowie die Beziehung von sozialer Hierarchie und Sprache dargestellt. Im Analyseteil der Arbeit wird kurz die filmwissenschaftliche Methode, an der ich mich orientiert habe, erläutert. Anhand der systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte wurden im Kontext der Sprache die Bezugsrealität sowie die Bedingungsrealität der fünf ausgewählten Filme untersucht. Der erste Film, der besprochen wird, ist *Poor Cow*³. Die Romanadaption ist Loachs erster Spielfilm und handelt von einer jungen Mutter, die in einer klassischen Arbeiter*innennachbarschaft in London lebt. Der Film behandelt in einem kontemporären Setting Themen wie Armut und die Unterdrückung der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft. Narrativ zeichnet *Poor Cow* sich aus durch den Einsatz von Zwischentiteln sowie Voice-Overs der Hauptfigur Joy, die mit einem starken Cockney Akzent spricht. Es werden durchgehend Ausdrucksweisen verwendet, die typisch sind für die Londoner Arbeiter*innenklasse.

Bei dem zweiten Untersuchungsgegenstand handelt es sich um *Kes*⁴, einem von Loachs größten Erfolgen, der vom BFI auf Platz sieben der besten Filme des 20.

² Vgl Kirsten, Guido, *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren 2013, S.26-28.

³ *Poor Cow*, R.: Ken Loach, UK 1967.

⁴ *Kes*, R.: Ken Loach, UK 1969.

Jahrhunderts gewählt wurde. Die Handlung verfolgt einen 15-jährigen Jungen, der in der nordenglischen Bergbaustadt Barnsley lebt, und in seiner Freizeit von der Schule den titelgebenden Falken trainiert. Der Fokus liegt hier vor allem auf den Fehlern und Schwächen des Bildungssystem in den 1960er-Jahren, und wie diese eine gravierende Chancenungleichheit in der jungen Bevölkerung Großbritanniens kreieren. Auszeichnend für den Film ist das Casting von Laiendarsteller*innen, die aus der Region stammen und den Klassenhintergrund ihrer Figuren teilen. Der von ihnen gesprochene Yorkshire Akzent, der sowohl in Aussprache als auch Grammatik und Vokabular von Standard English abweicht, führt zu Vertriebsproblemen in weiten Teilen Großbritanniens. Die Sprache fungiert in *Kes* als Element der Verbindung aber auch der Unterscheidung, vor allem zwischen Schülern und Lehrern, die in ihrer Klassenzugehörigkeit differieren.

Der dritte ausgewählte Film *Riff-Raff*⁵, stellt die Arbeitsbedingungen von Bauarbeitern in London dar, und kommt nach einer längeren Schaffenspause Loachs in den 1980er-Jahren als Reaktion auf die neoliberale Politik von Margaret Thatcher. Es wurde auf einer realen Baustelle gedreht mit Schauspielern, die alle Erfahrung in diesem Beruf haben. Die Hauptrolle spielt der Schotte Robert Carlyle, der vor seiner illustren Schauspielkarriere als Maler und Dekorateur arbeitete. Während *Poor Cow* und *Kes* in ihrer Sprache regional sehr begrenzt sind, weist *Riff-Raff* eine große Diversität an Dialekten und Akzenten auf, die die Diversität der Arbeiter widerspiegelt. Obwohl unter den Männern Gruppierungen basierend auf ihrer Herkunft und weiterführend ihres sprachlichen Hintergrundes entstehen, vertritt der Film die Idee einer internationalen Solidarität, die über Grenzen hinweg geht, da die Unterdrückung der Arbeiter*innenklasse davon unabhängig ist. Der gesellschaftliche Status der akzentuierten Sprache der Männer verbindet sie alle miteinander.

*Sweet Sixteen*⁶ thematisiert die Schwierigkeiten von zwei Teenagern in Schottland, die ins Drogenmilieu einsteigen. Der Film steht in der frühen Phase von Loachs Kollaboration mit dem schottischen Drehbuchautor Paul Laverty, der bis heute alle Drehbücher des Regisseurs schreibt. Der Unterschied der Solidarität und dem Festhalten an der Identität in der schottischen Arbeiter*innenklasse als Rebellion gegen England wird ebenso adressiert wie das wachsende Drogenproblem, das durch das Wegfallen von Industrie als weiterführende Auswirkung der herrschenden

⁵ *Riff-Raff*, R: Ken Loach, UK 1991.

⁶ *Sweet Sixteen*, R: Ken Loach, UK 2002.

Massenarbeitslosigkeit entstanden ist. Sprachlich zeichnet sich der Film vor allem durch die Verwendung von Scots aus, das von vielen Sprecher*innen als eigene Sprache, nicht nur als Dialekt des Englischen gesehen wird. Ihm wird ein ähnlicher Stellenwert wie nordenglischen regionalen Akzenten zugeschrieben, wobei der Kontext der Unterdrückung noch aufgeladener ist.

Mit *I, Daniel Blake*⁷ kehrt Loach in den Norden Englands zurück. Sein größter kommerzieller Erfolg handelt von einem arbeitslosen Witwer, der in Newcastle versucht das Sozialhilfesystem zu navigieren. Der Film übt harte Kritik an der Sparpolitik der vorhergehenden Jahre, und stellt seine Hauptfigur als Symbol einer veralteten Idee der Arbeiter*innenklasse gegen das neue System. Die herrschenden Machtgefälle werden sprachlich definiert und es wird ähnlich wie in *Riff-Raff* aufgezeigt, dass Solidarität über regionale Identität hinausgeht.

2. Grundlagen

2.1. Klasse definiert

“Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen. Freier und Sklave, Patrizier und Plebejer, Baron und Leibeigener, Zunftbürger und Gesell, kurz, Unterdrücker und Unterdrückte standen in stetem Gegensatz zu einander, führten einen ununterbrochenen, halb versteckten halb offenen Kampf, einen Kampf, der jedesmal [sic!] mit einer revolutionären Umgestaltung der ganzen Gesellschaft endete, oder mit dem gemeinsamen Untergang der kämpfenden Klassen.[...] Die aus dem Untergange der feudalen Gesellschaft hervorgegangene moderne bürgerliche Gesellschaft hat die Klassengegensätze nicht aufgehoben. Sie hat nur neue Klassen, neue Bedingungen der Unterdrückung, neue Gestaltungen des Kampfes an die Stelle der alten gesetzt. Unsere Epoche, die Epoche der Bourgeoisie, zeichnet sich jedoch dadurch aus, daß [sic!] sie die Klassengegensätze vereinfacht hat. Die ganze Gesellschaft spaltet sich mehr und mehr in zwei große feindliche Lager, in zwei große einander direkt gegenüberstehende Klassen – Bourgeoisie und Proletariat.“⁸

⁷ *I, Daniel Blake*, R.: Ken Loach, UK/FR 2016.

⁸ Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Manifest der kommunistischen Partei*. London: Hirschfeld 1848, S. 3-4.

Mit diesen Worten beginnt das *Manifest der kommunistischen Partei*⁹ von Karl Marx und Friedrich Engels, das seit seinem Erscheinen 1848 als eines der definierenden Werke über Klassengesellschaften gilt. Die Theorien und Beobachtungen, die Marx und Engels in diesem und weiteren Werken aufstellen, beeinflussen bis heute, wie über Klasse und gesellschaftliche Spaltung nachgedacht wird. Dieser Einfluss wirkt sich auch auf die vorliegende Arbeit aus, der in ihrer Definition von Klasse marxistische Theorie zugrunde liegt. Angesichts des Alters des Originaltextes, und der signifikanten gesellschaftlichen Veränderung seither, stellt sich allerdings die Frage, inwiefern marxistische Konzepte noch zeitgemäß sind. Auch ist zu hinterfragen, wie sie auf den filmanalytischen Kern dieser Arbeit anwendbar sind. Da es sich weder um eine soziologische noch eine politikwissenschaftliche Arbeit handelt, erweisen sich marxistische Klassenkonzepte in ihrer Abstraktheit als äußerst hilfreich, um in anderen wissenschaftlichen Disziplinen über Klasse zu sprechen. Die marxistische Tradition bietet weiterhin das umfassendste Bezugssystem, um Möglichkeiten und Hindernisse von sozialer Veränderung zu verstehen.¹⁰ Trotz der stetigen Veränderung des Klassensystems und der anhaltenden gesellschaftlichen Transformation erweisen sich die Aufteilung und Zuschreibung unterschiedlicher Klassen in einer Gesellschaft als Analysetool äußerst hilfreich. Die im Folgenden beschriebenen Schemata geben der Diskussion um Klassenzugehörigkeit einen bestimmten Grad an Klarheit, da spezifische Parameter für die Kategorisierung verwendet werden. Der Kontext eines subjektiven Erlebens, dessen Nicht-Inbetrachtung ein häufiger Kritikpunkt dieser theoretischen Ansätze ist, ist in der vorliegenden Arbeit von geringer Relevanz, da es sich bei den Analysesubjekten um fiktive Figuren handelt, die keine subjektiven Gefühle erfahren können, und deshalb ohne Bedenken in Kategorien eingeteilt werden können.

Im Folgenden werden marxistische Konzepte erläutert, die ausschlaggebend sind für das Klassenverständnis dieser Arbeit. Als Klassen sind soziale Gruppen zu verstehen, die ein geteiltes Verhältnis zu den ökonomischen Produktionsmitteln, also allen Erfordernissen für Produktion, Arbeitskraft und Kaufkraft, haben, das sie von anderen Gruppen unterscheidet. Dabei sind Besitz und Nicht-Besitz ein

⁹ Marx, Engels, *Manifest der kommunistischen Partei*. 1848.

¹⁰ Vgl. Wright, Erik Olin, „The Conceptual Status of Class Structure in Class Analysis“, McNall, Scott G., Levine, Rhonda F., Fantasia, Rick (hrsg.v.), *Bringing Class Back In. Contemporary and Historical Perspectives*, New York: Taylor & Francis 1991, S. 27-31.

Hauptunterscheidungsfaktor.¹¹ Hier ist zu erwähnen, dass Marx keine fixe Definition von sozialer Klasse bietet, die Bedeutung geht daraus hervor wie Klasse als Begriff in seinen Texten verwendet wird. Soziale Klasse wird explizit als gelebte Erfahrung dargestellt, in der Individuen unter unterschiedlichen ökonomischen Umständen unterschiedliche Verhaltensweisen, unterschiedliches Gedankengut und schlussendlich unterschiedliche Lebensweisen entwickeln.¹² Marx beschreibt dieses Phänomen: „*It is not the consciousness of men that determines their existence, but their social existence that determines their consciousness.*“¹³ Klasse ist also keine fixe Kategorie, die durch bestimmte Parameter definiert wird, sondern eine Ansammlung äußerer Faktoren, die in unterschiedlichen Kombinationen bestimmte Lebensrealitäten auslösen. Diese äußeren Faktoren werden bei Marx in zwei Bereiche geteilt, die in einem direkten, aber nicht gleichgestellten Verhältnis zueinanderstehen. Die Basis beschreibt die Organisation der Produktion in einer Gesellschaft und umfasst alle Produktionsverhältnisse in ihrer Gesamtheit. Zusätzlich dazu definiert Marx den sogenannten Überbau als die Summe sozialen, politischen und intellektuellen Lebens einer Gesellschaft, die die politischen und rechtlichen Strukturen, die den Staat konstituieren, konditionieren und formen. Der staatliche und rechtliche Überbau sorgt dafür, dass der Status Quo der Klassengesellschaft, der aus der Basis, also der Produktion, hervorgeht, erhalten bleibt. Der Überbau verkörpert somit die dominanten Ideologien, auf denen er basiert. Trotzdem übt die Basis mehr Einfluss auf den Überbau aus als umgekehrt, da alle Kräfte und Beziehungen, die in der Produktion zur Wirkung kommen, Entwicklungseinschränkungen mit sich bringen, und somit den Überbau in seiner konkreten Form erst hervorbringen.¹⁴ Durch die breite Auslegung von Basis und Struktur entstehen Einschränkungen, die sich wiederum auf die Klassenformation auswirken. So ist es in bestimmten Konfigurationen in einer gegebenen Gesellschaft einfacher, gewisse Muster von Klassenbildung zu formen und zu erhalten, während andere schwerer bis nahezu unmöglich gebildet werden können.¹⁵ Der US-amerikanische Soziologe Erik Wright erkennt fünf entscheidende Konzepte in der marxistischen Klassenanalyse. Erstens geht es um Klasseninteressen, also materielle Interessen von Individuen, die aus ihrer Verortung in Klassenbeziehungen hervorgehen. Diese inkludieren unter anderem

¹¹ Vgl. Wayne, Mike, *Marxism goes to the Movies*. Oxford/New York: Routledge 2020, S.4.

¹² Vgl. Block, David, *Social Class in applied linguistics*. London: Routledge 2014, S. 27-31.

¹³ Block, *Social Class in applied linguistics*, S. 29.

¹⁴ Vgl. Block, *Social Class in applied linguistics*, S. 29.

¹⁵ Vgl. Wright „The Conceptual Status of Class Structure in Class Analysis“, S. 18.

Lebensqualität, Arbeitsbedingungen und finanzielle Sicherheit, und werden durch gesellschaftliche Stellung strukturiert. Zweitens beschreibt Wright Klassenbewusstsein als ein Hauptinteresse Marx'. Klassenbewusstsein meint eine subjektive Wahrnehmung von Klasseninteressen- und -bedingungen, um diese zu verbessern. Als drittes Konzept definiert Wright Klassenpraktiken als Aktivitäten von Individuen, sowohl als separate Personen als auch Mitglieder eines Kollektivs in ihrem Streben nach Klasseninteressen. Das vierte Konzept stellt Klassenformationen dar, in denen Menschen Kollektive gründen, um das Erreichen von Klasseninteressen zu erleichtern, wie zum Beispiel Gewerkschaften, politische Parteien oder soziale Netzwerke. Als fünftes und letztes Konzept erkennt Wright den Klassenkampf. Dabei kommt es zu Konflikten von, sich im Streben nach Klasseninteressen gegenüberstehenden Individuen und Kollektiven und deren Praktiken. Als eindringlichstes Beispiel seien hier Konflikte zwischen hoch organisierten Arbeiter*innenkollektiven und Kapitalisten über die Verteilung von Rechten und Macht im Produktionsprozess genannt.¹⁶ Da die Klassentheorie von Marx eine Gesellschaft in relativ starre Strukturen einer Zweiteilung in Proletariat und Kapitalisten zwingt, deren Zuteilung nur über ökonomische Parameter funktioniert, kommt es zu weiterreichenden Ausführungen seines Grundgedankens. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu denkt marxistische Theorien insofern weiter, dass er nicht nur die individuelle Beziehung zu den Produktionsmitteln als Grundlage für gesellschaftliche Spaltung sieht, sondern die daraus resultierende Einkommensungleichheit, da diese zu unterschiedlichem Zugang zu anderen Ressourcen führt. Diese verschiedenen Zugangsarten können wiederum angewandt werden, um die individuelle Position in der Marktwirtschaft zu verändern beziehungsweise zu verbessern. Dadurch entstehen Klassensysteme, die vielschichtiger sind, als die von Marx.¹⁷ Bourdieu definiert Klasse und Klassenzugehörigkeit über Beruf, Einkommen, und Ausbildungsgrad, sowie ein bestimmtes Geschlechterverhältnis, und spezifische Aufteilung im geographischen Raum. Auch eine Reihe von untergeordneten Charakteristika wie Herkunft und Geschlecht spielen eine Rolle. Klasse basiert trotzdem weiter auf materiellen Zuständen und Prozessen, sowie kultureller Aktivität. Ein zentraler Begriff in Bourdieus Klassentheorie ist, so wie auch bei Marx, das Kapital. Kapital bezeichnet bestimmte Auffassungen von Ökonomie und Markt, die materielle Produktion, Austausch und

¹⁶ Vgl. Block, *Social Class in applied linguistics* 2014, S. 30-31.

¹⁷ Vgl. Wayne, *Marxism goes to the Movies*, S.7-8.

soziale Interaktionen bestimmen. Weiters beinhaltet der Begriff für Bourdieu Arten und Weisen symbolische Praktiken, die soziale Strukturen konstituieren, zu verstehen. Daraus resultiert das Verständnis, das ökonomische Barrieren und Grenzen nicht ausreichend sind, um Klassenverteilung zu erklären. Darum definiert Bourdieu zwei weitere Kategorien des Kapitals, das kulturelle, und das soziale. Kulturelles Kapital setzt sich zusammen aus dem verkörperten Staat, der auf langanhaltenden Dispositionen von Körper und Geist beruht, dem objektifizierten Staat, also kulturellen Gütern, sowie dem institutionalisierten Staat. Kulturelles Kapital kann sich sowohl subjektiv als auch objektiv ausdrücken, also sowohl verkörpert, oder in materiellen Artefakten und festgelegter sozialer Anerkennung und Legitimierung. Dazu ergänzend steht soziales Kapital, in dem sich die Summe tatsächlicher und potenzieller Ressourcen finden, die verbunden mit Gruppenzugehörigkeit die Unterstützung von kollektiv angeeignetem Kapital ermöglichen.¹⁸ Ein weiterer Soziologe, der marxistische Theorien als Grundlage für seine Untersuchungen verwendet, ist Max Weber. Für Weber entstehen Gesellschaften zwischen zusammenhängenden und unabhängigen sozialen Strukturen, die sowohl ökonomische, politische, rechtliche, und religiöse Systeme beinhalten. Die Klassensituation, die er in diesen Strukturen verortet, beschreibt die Wahrscheinlichkeit, mit der ein Individuum Güter erwerben, eine gewisse Position im Leben erreichen, und innere Befriedigungen finden kann. Diese Wahrscheinlichkeit beruht auf relativer Kontrolle über Güter und Fähigkeiten, sowie einkommensgenerierenden Verwendungen innerhalb der ökonomischen Ordnung. Für Weber setzt sich eine Klasse also aus allen Personen in derselben Klassensituation zusammen.¹⁹ Er sieht Klassen als Kategorien einer marktspezifischen Schichtung, die ein relationales Konzept darstellen, das aber nicht auf polarisierten, antagonistischen Beziehungen beruht. Die systematische Hierarchie, die der Klassendiskussion inhärent ist, wird von Weber weder spezifiziert noch verteidigt.²⁰ Stattdessen beschreibt er die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Klassen als Machtverhältnis, das sich in einer kapitalistischen Gesellschaft in der Form von Status ausdrückt, der wiederum eine innere Struktur aufweist. „*Status groups are stratified according to the principles of their consumption of goods as represented by special styles of life.*“²¹ Darin sieht Weber auch ein grundlegendes Prinzip der

¹⁸ Vgl. Block, *Social Class in Applied Linguistics*, S.52-53.

¹⁹ Vgl. Block, *Social Class in Applied Linguistics*, S.37-38.

²⁰ Vgl. Wright „The Conceptual Status of Class Structure in Class Analysis“, S.28-29.

²¹ Wayne, *Marxism goes to the movies*, S.36

Klassensolidarität, da spezialisierte Berufe zu spezialisierten Kulturen führen, die sich durch geteilte Werte, Ansichten, Verhaltensweisen etc. voneinander unterscheiden. Daraus entstehen in weiterer Folge Gemeinschaften, die Arbeiter*innen ein Zusammengehörigkeitsgefühl geben können. Wie auch bei Bourdieu und Marx ist Klasse letztlich immer mit sozialer Ungleichheit verbunden.²² Diese soziale Ungleichheit spaltet und führt zu einer Hierarchisierung, die eine Aufteilung in unterschiedliche Klassen ermöglicht. Der US-amerikanische Soziologe Erik Olin Wright beschreibt Klassenstrukturen in kapitalistischen Gesellschaften als dreidimensionale Matrix, in der jede Dimension von spezifischen Mechanismen der Ausbeutung definiert wird.²³ Diese Dimensionen bestimmen die Aufteilung und Definition der unterschiedlichen Klassen. Eine gängige Vorgehensweise ist es, Gesellschaften in fünf verschiedene Klassen aufzuteilen, die über ihre Beziehung zu den Produktionsmitteln sowie ihre Machtverhältnisse zueinander definiert werden. An der Spitze, mit der meisten Macht, steht die „ruling class“, die auf politischer Ebene über alle anderen herrscht, und das Klassensystem aufrechterhält. Darunter stehen die „owning class“, die andere für sich arbeiten lassen kann, ohne selbst unbedingt arbeiten zu müssen, und die „middle class“, in der Individuen hohe Einkommen und einen hohen Bildungsgrad besitzen, die hohe Sicherheitsfaktoren mit sich bringen. Die „middle class“ kann wieder aufgeteilt werden in „upper“ und „lower middle class“, die sich durch Einkommenshöhe, Qualifikationen, sowie Jobsicherheit unterscheiden. Die Klassen mit der wenigsten Macht und dem schwierigsten Zugang zu Gütern sind die „working class“ und die „lower class“. Die Arbeiter*innenklasse setzt sich aus Haushalten zusammen, deren Einkommen auf nach Stunden entlohnter Arbeit basieren. Sie sind besitzlos und erstellen die Produktionsgüter, auf denen die Besitze der „owning class“ beruhen, wodurch ein massiver ökonomischer Druck entsteht, ihre Arbeitskraft zu verkaufen. Deshalb ist die Beziehung zwischen der „working class“ und der „owning class“, also den Kapitalisten inhärent exploitativ.²⁴ Die Einkommen der „lower class“ sind so niedrig, dass sie es schwierig machen, die materiellen Grundbedürfnisse des Lebens zu decken. Da diese Definitionen sich stets verändernde Gesellschaften in recht rigide Strukturen zwingen, sollten sie ständig unter den Kontexten dieser Veränderungen überprüft werden.²⁵ Trotz der stetigen

²² Vgl. Block, *Social class in applied linguistics*, S.36,41.

²³ Vgl. Wright, „The Conceptual Status of Class Structure in Class Analysis“, S.19.

²⁴ Vgl. Wayne, *Marxism goes to the movies*, S.17.

²⁵ Vgl. Kemper, Andreas, Weinbach, Heike, *Klassismus. Eine Einführung*, Münster: Unrast 2009, S.13-14.

Transformationen unterliegt das kapitalistische Gesellschaftsbild einer Ideologie, deren Ziel es ist, die „ruling class“ in ihrer herrschenden Rolle nicht nur zu halten sondern immer weiter zu stärken, sowohl auf materieller, als auch auf intellektueller Ebene.²⁶ *„The class which has the means of material production at its disposal, has control at the same time over the means of mental production, so that thereby, generally speaking, the ideas of those who lack the means of mental production are subject to it.“*²⁷ Trotz kontinuierlicher gesellschaftlicher Veränderungen in den Jahrzehnten, die seit dem Erscheinen der Werke von Marx und Engels, sowie Bourdieu und Weber vergangen sind, bleibt es das Ziel der „ruling class“, an ihrer Macht festzuhalten, wodurch auch das Klassensystem des Kapitalismus, wenn auch in abgeänderter Form, bestehen bleibt. In den letzten Jahren hat in den Sozialwissenschaften eine Rückkehr zur sozialen Klasse als Analyseapparat stattgefunden, aufgrund des aufkommenden Neoliberalismus, durch den Gesellschaften wieder mehr sozioökonomische Teilung erfahren.²⁸ Da im Neoliberalismus der Markt den institutionellen Rahmen bestimmt, wird eine stärkere Ausnutzung der abhängigen Arbeiter*innenklasse durch die besitzende Klasse ermöglicht. In einer freien Marktwirtschaft, die von neoliberalen Politiker*innen angestrebt wird, gibt es immer noch Arbeiter*innen, die für ihre Arbeitgeber*innen Güter produzieren, ohne am Besitz beteiligt zu sein, wodurch marxistische Klassentheorie an kontemporärer Relevanz gewinnt. Die größten gesellschaftlichen Veränderungen im Laufe des 20. Jahrhunderts fanden aufgrund steigender Lebensstandards statt, nicht durch grundlegende ökonomische Transformationen. Trotz komplexer werdenden Gemeinschaften sind Klasse und die damit einhergehenden Klassenkonflikte nicht verschwunden, da Einkommensungleichheiten über lange Sicht stabil bleiben und zu sozialen Ungleichheiten führen. Die größte Steigerung hierbei hat in den letzten Jahrzehnten vor allem in Nordamerika und Westeuropa stattgefunden.²⁹ Ein Staat insbesondere, in dem die Spaltung zwischen den verschiedenen Klassen über das 20. Jahrhundert hinweg immer größer wurde, ist das Vereinigte Königreich. Friedrich Engels beschreibt die gesellschaftliche Trennung in England wie folgt: *„[T]he working class has gradually become a race wholly apart from the English bourgeoisie. The bourgeoisie has more in common with every other*

²⁶ Vgl. Wayne, *Marxism goes to the movies*, S.17.

²⁷ Ebenda, S.17.

²⁸ Vgl. Block, *Social class in applied linguistics*, S.7-8.

²⁹ Vgl. Block, *Social class in applied linguistics*, S.48-50.

nation on earth than with the workers in whose midst it lives. The workers speak other dialects, have other thoughts and ideals, other customs and moral principles, a different religion, and other politics than those of the bourgeoisie."³⁰

2.1.1. Britische Klassengesellschaft

Obwohl Politiker*innen wie Margaret Thatcher in den 1980er Jahren den Tod der sozialen Klasse verkündet haben, ist das gesellschaftliche Leben in Großbritannien immer noch stark vom Klassendenken des vorhergehenden Jahrhunderts beeinflusst. Laut einer Studie aus den frühen 2000ern identifizieren sich 90 Prozent der Befragten als Mitglied einer bestimmten Klasse, und über die Hälfte der Studienteilnehmer*innen sieht klare Klassentrennungen.³¹ Der britische Journalist Nick Cohen beschreibt die Relevanz von sozialer Klasse in Großbritannien wie folgt: „*To say that class doesn't matter in Britain is like saying wine doesn't matter in France; or whether you're a man or a woman doesn't matter in Saudi Arabia.*“³² Tatsächlich wird die gesellschaftliche Spaltung unter der konservativen Regierung der letzten Jahre sowie der derzeitigen Labour³³ Administration immer größer und die Unzufriedenheit unter Arbeiter*innen wächst stetig an. Anfang 2023 findet in Großbritannien eine Streikwelle statt, die erste und größte solcher Art seit der Thatcher-Regierung.³⁴ Margaret Thatcher, die von 1979 bis 1990 Premierministerin des Vereinigten Königreichs war, startete in ihrer Regierungszeit eine Offensive gegen die britische Arbeiter*innenklasse, die von der konservativen Partei bis heute fortgeführt wird. Thatcher erkennt die potenzielle Gefahr für die reichen Eliten, die von der Arbeiter*innenklasse ausgeht, weshalb in den 1980er-Jahren unzählige Gewerkschaften zerschlagen, Steuern erhöht, und Unternehmen privatisiert werden, um einem organisierten Block aus Arbeiter*innen seine politische als auch wirtschaftliche Kraft zu nehmen. Die reichen Führungspersonen der Tories³⁵ erklären die soziale Klasse für tot, indem sie der Arbeiter*innenklasse ihre Stimme nehmen, und in weiterer Folge deren politische

³⁰ Block, *Social class in applied linguistics*, S.34.

³¹ Vgl. McDonagh, Frank, "Class and politics", *British Cultural Identities*, hg.v. Mike Storry/Peter Childs, London: Routledge 2007, S. 177-206, hier S. 180.

³² Jones, Owen, *Chavs. The demonization of the working class*, London: Verso Books 2012, S. 139.

³³ Sozialdemokratische Partei in Großbritannien; Keir Starmer aktueller Premierminister

³⁴ Vgl. Nonnenmacher, Peter, "Streikwelle rollt über England", *Wiener Zeitung*, 19.01.2023, S.3.

³⁵ Konservative Partei in Großbritannien; Mitglieder u.a. Margaret Thatcher, Boris Johnson, Rishi Sunak

Anliegen ignorieren.³⁶ Dieser Klassenkampf, der von der konservativen Partei betrieben wird, legitimiert Hass gegenüber von Arbeiter*innen, und macht ihn zu einem respektablen Aspekt moderner britischer Kultur. Der ehemalige britische Premierminister Boris Johnson schreibt 2005 in einem Artikel im *Daily Telegraph* Männer aus der Arbeiterklasse seien „*likely to be drunk, criminal, aimless, feckless and hopeless*.“³⁷ So werden ihnen ihre Werte und Rechte als vollwertige Mitglieder einer Gesellschaft abgesprochen. Die Dämonisierung wird Mittel zur Rechtfertigung der ungleichen Gesellschaft, denn wer ohne Ziele und Skrupel lebt und kriminell agiert, hat keine sozialen Hilfeleistungen verdient. Die Auswirkungen dieser neoliberalen Wirtschaftspolitik sind bis heute spürbar.³⁸

Die Dämonisierung der Arbeiter*innenklasse hat auch zur Folge, dass historisch rigide Klassenstrukturen wieder an immer mehr Relevanz gewinnen. Die Zugehörigkeit zu einer Klasse, die durch spezifische Parameter definiert wird, bestimmt persönlichen Status und somit auch die Möglichkeiten, die einem zur individuellen Entwicklung zur Verfügung stehen. Die strikte Einteilung dieses Systems, sowie damit einhergehende wirtschaftliche Umstände machen eine Statusveränderung schier unmöglich, wobei vor allem sozialer „Aufstieg“ verhindert wird. Einem Mitglied der „working class“ wird beispielsweise die Eingliederung in die „upper class“ bereits durch deren Definition wird.

Die sogenannte „upper class“ steht in enger Beziehung zur Aristokratie und ihr vererbtes Vermögen basiert auf Besitz und Titel. Im letzten Jahrhundert wurden Macht und Position der alten „upper class“ stetig verringert, und sie wurden durch *gentlemanly capitalists* ersetzt. Trotz dieser Veränderung besteht die „upper class“ immer noch aus Individuen mit geteilter Herkunft und engen sozialen Verbindungen in einer elitären Gruppe, die Außenseiter*innen verschlossen bleibt, und deren Interessen auf politischer Ebene von der konservativen Partei vertreten werden. Die „middle class“ hingegen ist viel schwieriger zu definieren, und wird deshalb häufig in vier breite Kategorien geteilt: die „higher professionals“, bestehend aus Ärzt*innen, Anwalt*innen etc. mit geringer Mobilität nach unten, die „salaried professionals“, zum Beispiel Lehrer*innen, „white-collar workers“, also Angestellte*, die stark kontrollierter

³⁶ Vgl. Jones, *Chavs*, S.35-48.

³⁷ Vgl. Stubbley, Peter, „Boris Johnson described most deprived members of society as ‘chavs, losers, burglars and drug addicts’“, *The Independent*. 01.12.2019, <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/boris-johnson-poor-working-class-chav-loser-burglar-drug-addict-a9227941.html>, 03.02.2023.

³⁸ Vgl. Jones, *Chavs*, S.2-10, 195.

Arbeit nachgehen, und Selbstangestellte*. Unter der „middle class“ steht in der sozialen Hierarchie des Kapitalismus die „working class“, die dadurch definiert wird, dass ihre Mitglieder* in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu ihren Arbeitgeber*innen stehen. Das typische Bild, das mit der „working class“ in Großbritannien assoziiert wird, ist das eines männlichen Arbeiters, der ohne Qualifikationen die Schule verlassen hat, manueller Arbeit nachgeht, mit starkem regionalen Akzent spricht, Gewerkschaftsmitglied ist, und in einer eng verbundenen Gemeinschaft lebt.³⁹ Trotz starker Veränderungen in der Lebensrealität von Arbeitern, und vor allem Arbeiterinnen, die nun oft zusätzlich zu ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter auch arbeiten gehen, herrschen in den Medien immer noch traditionelle sowie stereotypische Bilder der „working class“ vor, in denen wohlhabende Produzent*innen deren Mitglieder* zu Karikaturen machen.⁴⁰

2.2. Klasse im Film

So sehr sich die Lebensrealitäten von Individuen in verschiedenen Klassen unterscheiden, so sehr unterscheiden sich auch die filmischen Darstellungsweisen dieser. Häufig werden im Film Aspekte des täglichen Lebens klischeehaft und stereotyp präsentiert wodurch bestimmte Bilder diverser Lebensweisen kreiert und reproduziert werden. In einer von Klasse und Klassenunterschieden geprägten Gesellschaft schwingen dabei Klassenrelationen in den meisten Fällen mit, ob bewusst oder unbewusst, die beim Publikum sowohl negative als auch positive Konnotationen hervorrufen. Die Darstellung vielfältiger Wirklichkeiten geht immer mit Repräsentation einher, auch wenn eine Vielzahl dieser Erzählungen nicht explizit auf die Stellung ihrer Charaktere im Klassengefüge eingeht. Selbst ein Film, der es nicht zum Ziel hat, Klassenverhältnisse abzubilden, kann in Bezug darauf gelesen werden. So ist es beispielsweise bezeichnend, dass die meisten Figuren in Massenmedien der Mittelklasse angehören, ohne expliziten Einbezug dessen in die Narration. Die Mittelklasse gilt als Status Quo und wird als Norm präsentiert, die es gilt anzustreben, wodurch häufig Kulturen der Arbeiter*innenklasse herabgesetzt werden.⁴¹ Diese Normierung der Mittelklasse lässt sich unter anderem auf das politische Vermächtnis von Margaret Thatcher zurückführen, die wie bereits beschrieben, den Tod der Klasse

³⁹ Vgl. McDonagh, „Class and politics.“ S.181-192.

⁴⁰ Vgl. Jones, *Chavs*, S.133.

⁴¹ Vgl. Wayne, *Marxism goes to the movies*, S.9-10.

ausgerufen hat. Thatcher war damit auch entscheidend für eine Renaissance und Diskursverschiebung in der langen Tradition des britischen Sozialrealismus im Film, wie näher ausgeführt wird im folgenden Kapitel. Filmemacher*innen der Thatcher-Ära übten in ihrer Kunst öffentlich Kritik an der konservativen Politik, die nicht nur Auswirkungen auf den sozialen Sektor hat, der in den Filmen thematisiert wird, sondern auch auf die Filmindustrie selbst. Die Medienlandschaft wird zum Beispiel durch die Privatisierung der National Film Finance Corporation, die staatliche Gelder an Filmproduktionen auszahlte, maßgeblich verändert. Durch den erschwerten Zugang zu Finanzierungsmitteln wird sozialrealistisches Kino noch weiter in den Hintergrund gedrängt.⁴² Mainstream Medien nehmen keine Stellung gegenüber dem kapitalistischen Produktionssystem ein und reproduzieren Narrative der Mittelklasse und oberen Gesellschaftsschicht, die zu den neuen Geldgebern werden. Repräsentation verlangt allerdings nach dialogischem Hinterfragen und Bekämpfen existierender und etablierter Diskurse rund um das Thema Klasse.⁴³ Spezifische Produktionsbedingungen beeinflussen die Funktionsweisen von Repräsentation im Film, indem sie diese formen und einschränken. Sie werden wiederum von kulturellen und politischen Trends gelenkt. Durch den Rückgang von Klasse als Thema in sowohl politischer wie auch soziologischer und kultureller Theorie verändert sich der Umgang damit, wodurch Darstellungen von Klasse im kontemporären britischen Film oft veraltet und rückständig wirken.⁴⁴ Dieser Rückschritt zu Stereotypen und Klischees kommt nach einer dezidiert politischen Phase im britischen Nationalkino, die definierend für den filmischen Sozialrealismus war. Um sich den Marktanforderungen anzupassen wird der politische Einfluss jedoch immer geringer. Der Drehbuchautor von *The Full Monty*⁴⁵ Simon Beaufoy sagt zu diesem Phänomen: „*political messages have to be so hidden in films these days that they are almost invisible.*“⁴⁶ Die Konventionen des Mainstream zwingen sozialrealistische Filmemacher*innen sich aktiv dagegen zu positionieren und ihre politische Motivationen darzulegen.

⁴² Vgl. Quart, Leonard, „The Religion of the Market. Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s“, *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, hg.v. Lester Friedman, London: Wallflower Press² 2006, S. 15-29, hier S. 17-21.

⁴³ Vgl. Wayne, *Marxism goes to the movies*, S. 18.

⁴⁴ Vgl. Wayne, Mike, „The Performing Northern Working Class in British Cinema. Cultural Representation and its Political Economy“, *Quarterly Review of Film and Video*. Vol.23/Nr.4, 2006, S.288-289.

⁴⁵ *The Fully Monty*, R.: Peter Cattaneo, UK 1997.

⁴⁶ Wayne, „The Performing Northern Working Class in British Cinema“, S.290.

2.2.1. Realismus im Film

“Realism is a particular style [...]. Generally speaking, realistic films attempt to reproduce the surface of reality with a minimum of distortion. [...] Realists, in short, try to preserve the illusion that their film world is unmanipulated, an objective mirror of the actual world.”⁴⁷

So beschreibt der Autor und Filmwissenschaftler Louis Giannetti Realismus im Film. Laut ihm handelt es sich dabei mehr um einen Stil als um ein Genre per se, in dem versucht wird, die Welt so wahrheitsgetreu wie möglich abzubilden. Die Anfänge des Realismus können also mit den Anfängen des Kinos selbst in Verbindung gebracht werden. Seit den Filmen von Auguste und Louis Lumière, die als Gründerväter des Kinos gelten, in denen beispielsweise die Ankunft eines Zuges im Bahnhof gezeigt wird, werden realistische oder realistisch anmutende Bilder als Film präsentiert. Seit dem späten 19. Jahrhundert unterzog sich mit dem Kino selbst, auch der Realismus großen Veränderungen und wurde immer wieder neu erfunden. In den letzten Jahren wurde er im Weltkino neu belebt von Regisseur*innen wie Kelly Reichardt, Ramin Bahrani, Andrea Arnold, oder den Dardenne-Brüdern. Sie greifen gewisse Stilmerkmale und narrative Verfahren älterer Strömungen wie *kitchen sink realism* oder der British New Wave auf und entwickeln diese weiter.⁴⁸ Da Realismus auf eine lange Tradition zurückgeht gibt es viele verschiedene Begriffsbestimmungen- und verständnisse statt einer allgemeingültigen Definition. Anstelle eindeutiger Zuschreibungen wird Realismus über bestimmte Parameter festgelegt. Historisch gesehen werden realistische Stilmittel verwendet, um die, von der entstehenden Bourgeoisie Zurückgelassenen zu repräsentieren. Diese Repräsentation wird in weiterer Folge auf die Arbeiter*innenklasse sowie deren Lebensrealitäten, Hoffnungen, Sorgen, Sprache, Dialekt etc. ausgeweitet. Häufig wird diese Ausweitung erreicht mit Hilfe von nicht-professionellen Schauspieler*innen, echten Locations, natürlichem Licht, langen Einstellungen sowie Dialog, der alltägliche Sprachmuster imitiert. Die genannten Taktiken allein garantieren allerdings keine realistische Wirkung. Realismus besteht aus heterogenen formalen Methoden, die je nach Intention unterschiedliche Effekte und Bedeutungen bilden.⁴⁹ Jedes System von

⁴⁷ Kirsten, Guido, *Filmischer Realismus*, S.22.

⁴⁸ Vgl. Kirsten *Filmischer Realismus*, S.15.

⁴⁹ Vgl. Wayne *Marxism in the movies*, S. 165-166.

Ausdrucksformen beziehungsweise jedes Erzählverfahren, das es zum Ziel hat, mehr Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen fällt unter den Begriff, wobei kein Verfahren, kein Stil, keine Erzählweise inhärent realistisch ist. Ob ein Film als realistisch gesehen wird ist sowohl von der Ästhetik als auch der Lesart abhängig, trotzdem gibt es bestimmte Darstellungsmittel, die von klassischen Mainstreamfilmen abweichen und konstitutiv für Realismus stehen.⁵⁰

Guido Kirsten benennt drei aufeinander bezogene Teiloperationen, die für den realistischen Modus entscheidend sind. Erstens gilt es eine fiktionale Welt zu konstruieren, die strukturell der Alltagserfahrung des Publikums sowie der medial vermittelten wirklich angenommenen Welt entspricht, in der die Figuren den modalen Bedingungen der Wirklichkeit unterliegen. Zweitens wird die Narrativierung über besondere Spezifika abgewickelt, in denen die Ereignisse im Film einer fiktionalen Welt mit realistischen Eigenschaften zugeordnet und als Elemente von Handlungsketten verstanden werden. Drittens funktioniert die Erfahrungsdimension im Sinne fiktionaler Immersion zum Beispiel über Empathie oder Sympathie.⁵¹ Ein weiteres Merkmal von filmischem Realismus ist eine Tendenz seinen Fokus auf kontemporäre Erzählungen mit einem bewusst politischen Standpunkt zu legen. Realistische Kunst kreiert einen Mikrokosmos der Welt, in dem prägende Dynamiken im fiktionalen Raum komprimiert dargestellt werden.⁵² Sie bezieht so in gewisser Weise Stellung zur porträtierten sozialen Realität, weshalb dem Realismus auch gesellschaftskritische Intentionen zugeschrieben werden. Es wird die Annahme vorausgesetzt, dass die dargestellten sozialen Probleme auch in der Wirklichkeit existieren.⁵³

2.2.1.1. Sozialrealistisches Kino in Großbritannien

Eine spezielle Form des realistischen Kinos ist der Sozialrealismus, der vor allem in Großbritannien eine lange Tradition pflegt und als eine der bestimmenden Strömungen der nationalen Filmlandschaft gilt. Sozialrealismus wird mit reformistischer bis hinzu revolutionärer Politik assoziiert und zielt darauf ab, in einem beobachtenden Stil episodisch strukturierte Charakterstudien aus den Schattenseiten des urbanen Lebens

⁵⁰ Vgl. Kirsten *Filmischer Realismus*, S. 86/104-111.

⁵¹ Vgl. Kirsten *Filmischer Realismus*, S. 26-28.

⁵² Vgl. Wayne *Marxism in the movies*, S.167-176.

⁵³ Vgl. Kirsten *Filmischer Realismus*, S.180f.

zu erzählen. Konventionelle Auffassungen der sozio-politischen Landschaft, sowie Ideen vom Kino selbst, werden hinterfragt, wodurch ein Fehlen stilistischer Künstlichkeit sowie möglichst transparenter Naturalismus zu entscheidenden Merkmalen dieser Filme werden. Sowohl stilistisch als auch politisch lässt sich britischer Sozialrealismus auf die Dokumentationstradition des Landes zurückführen. In ihr wird die Idee geboren, dass Film einen sozialen Zweck, der über bloße Unterhaltung hinweg geht, hat, und zur Besserung der Gesellschaft beitragen kann.⁵⁴ Die dokumentarischen Filme aus den 1930er- und 1940er-Jahren etablieren ästhetische und methodologische Konventionen, die einen großen Einfluss auch auf fiktional-narratives Kino haben. Der Sozialrealismus der Arbeiter*innenklasse in Großbritannien kommt als distinkter Modus in den 1950ern auf.⁵⁵ Das britische Kino dieses Jahrzehnts wird dominiert vom Problemfilm (engl. social problem film), der vor einem soziopolitischen Hintergrund zeitgenössische Probleme thematisiert und diese auf konventionelle Weise mit dem Ziel sein Publikum zu bilden auf die Leinwände und Bildschirme des Landes bringt. Der Film *Room at the Top*⁵⁶ entzieht sich zum Ende des Jahrzehnts erstmals dieser Genrekonventionen und markiert den Beginn der British New Wave. Diese Welle von Filmen in den 1960er-Jahren legt ihren Fokus auf das unterdrückte Individuum, und zeichnet im Gegensatz zum Mainstream einfühlsame und nachsichtige Porträts von Charakteren, die sich gegen soziale Normen stellen. Dafür werden oft junge, unerfahrene Schauspieler*innen aus der britischen Provinz gecastet, die eine neue Art des Schauspiels zum Film bringen. Die Filme der British New Wave geben dem stilistischen Potential des *working class realism* neuen Ausdruck. Sie bleiben dabei sozial engagiert, allerdings auf eine Weise, die sich ästhetisch und formal von reiner Reportage abhebt.⁵⁷ Stilistisch zeichnen sie sich durch Locationdrehs, naturalistisches Schauspiel, sowie utilitaristische mise-en-scène aus.⁵⁸ Vor allem die Ästhetik des kitchen-sink-realisms, einer spezifischen Strömung im working-class Drama, die aus der Literatur und dem Theater kommt,

⁵⁴ Vgl. Forrest, David, *Social realism. Art, Nationhood and Politics*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013, S.2-16.

⁵⁵ Vgl. English, James F., „Local Focus, Global Frame. Ken Loach and the Cinema of Dispossession“, *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, hg.v. Lester Friedman, London: Wallflower Press, S.259-281, hier S.259.

⁵⁶ *Room at the Top*, R: Jack Clayton UK 1959.

⁵⁷ Vgl. Forrest *Social realism*, S. 22-77.

⁵⁸ Kuhn, Annette, „British New Wave“, *A Dictionary of Film Studies*. Hg.v. Annette Kuhn/Guy Westwell, 2020, <https://www-oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/display/10.1093/acref/9780198832096.001.0001/acref-9780198832096-e-0078?rkey=caSqF4&result=97>, 12.04.2023.

erweist sich als einflussreich. Kitchen-sink-realism zeichnet sich aus durch Geschichten, die zerbrechende Ehen, verhinderte Bestreben, Obdachlosigkeit, Diskriminierung thematisieren. In unglamourösen urbanen Landschaften, die von „angry young men“, frustrierten Hausfrauen, sowie von Ängsten erfüllten Jugendlichen besiedelt werden, wird den Unsichtbaren der Gesellschaft eine Stimme gegeben.⁵⁹ Nach der Hochphase der British New Wave gibt es einen Rückgang an klassischen working-class Filmen, die vor allem als Fernsehfilme erhalten bleiben. Thematisch verschiebt sich der Fokus auf die De-Industrialisierung der Zeit, sowie die damit einhergehende Massenarbeitslosigkeit und Armut.⁶⁰ Während der 1980er-Jahre werden die Filmemacher*innen des Sozialrealismus zunehmend antagonistisch und kritisch in ihrer Darstellung der sozio-politischen Landschaft, aufgrund ihrer Unzufriedenheit mit der konservativen Regierung.⁶¹ Vor allem in den letzten Jahren ist eine Rückkehr zu explizit politischen Filmen aus Großbritannien zu beobachten, was als Antwort auf die Sozialpolitik der konservativen Partei, die von 2010 bis 2024 durchgehend regierte, gesehen werden kann. Der Fokus wird dabei von der weißen Arbeiter*innenklasse, die von der De-Industrialisierung der 1980er betroffen war, verschoben, auf ein diverseres Bild von Arbeiter*innen unterschiedlicher kultureller Hintergründe, deren Alltag beeinflusst wird von den Auswirkungen der anhaltenden Sparpolitik sowie Marginalisierung und Rassismus. Die neuen Narrative werden persönlicher, da sich die Klassengesellschaft, die geprägt war von homogenen Gruppierungen, zu einer mehr individualisierten Gesellschaft verändert hat. Der kontemporäre britische Sozialrealismus kehrt zurück zu häuslichen Narrativen, die auf Individuen und familiären Gruppen fokussiert sind. Dabei wird vor allem die Auflösung traditioneller Arbeiter*innengemeinschaften thematisiert. Filmemacher*innen wie Mike Leigh, Ken Loach oder Andrea Arnold halten das realistische Modell am Leben, in dem sie in hybriden Formen die stilistischen Merkmale des sozialrealistischen Kinos aufgreifen und zeitgenössische sowie aktuell relevante Themen damit auf die Leinwand bringen.⁶² So verbindet Loach in seinem aktuellsten Film *The Old Oak*⁶³ die Thematik der Flucht und Assimilation mit dem Verlust von kommunalen Räumen in

⁵⁹ Vgl. Mitchell, Neil, "Where to begin with kitchen sink drama. A beginner's path through the unvarnished grit of Britain's kitchen sink classics", *British Film Institute*, 22.06.2016, <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-kitchen-sink-drama>, 12.04.2023.

⁶⁰ Vgl. Wayne, "The Performing Northern Working Class in British Cinema," S. 292.

⁶¹ Vgl. Forrest *Social realism*, S. 134.

⁶² Vgl. Forrest *Social realism*, S.168-170.

⁶³ *The Old Oak*, R.: Ken Loach, UK/FR/BE 2023.

Arbeiter*innenkreisen und schafft eine Verbindung zwischen marginalisierten Gruppen, die häufig von der Politik antagonistisch instrumentalisiert werden, aber im Grunde von den gleichen Maßnahmen betroffen sind. Die Aussage des Films wird eine von intersektionaler Solidarität, die eine entscheidende Säule des kontemporären Sozialismus ist. Dadurch zeigt sich, dass die Regisseur*innen des Sozialrealismus die Veränderungen in der Gesellschaft in ihre Erzählungen aufnehmen, ohne dabei von den politischen Bestreben des Subgenres abzuweichen, sondern diese im Gegenteil noch weiter zu vertiefen und diversifizieren. Der bereits erwähnte englische Regisseur Ken Loach stellt sein Arbeiten seit über 50 Jahren in den Dienst des Sozialrealismus und greift gesellschaftliche Veränderungen immer wieder in seinen Narrativen auf.

2.3. Ken Loach

Der 1936 in Nuneaton, Warwickshire, geborene Kenneth „Ken“ Loach, stammt aus einer Familie von Farm- & Bergarbeitern, in der sein Vater, als erster eine Berufsausbildung machen konnte. Loach entwickelte bereits in seiner Kindheit eine große Leidenschaft für das Theater, die in seiner Studienzeit in Oxford, wo er für Rechtswissenschaften eingeschrieben war, noch intensiver wurde. Nach einigen Jahren als Schauspieler und Theaterregisseur startet seine Karriere hinter der Kamera 1963 als Praktikant bei der BBC.⁶⁴ Dort ist er in seiner Arbeit von Anfang an der Darstellung der Arbeiter*innenklasse verschrieben, wobei er vor allem durch seine Verwendung dokumentarischer Stilmittel im fiktionalen Sozialdrama bekannt wird.⁶⁵ Loachs erste Erfolge sowohl im Fernsehen als auch im Kino, dessen Territorium er erstmals 1967 mit *Poor Cow*⁶⁶ betritt, und in dem er sich mit *Kes*⁶⁷ 1969 einen Namen macht, werden im folgenden Jahrzehnt durch die starke Zensur politisch linker Programme bei der BBC untergraben, die die Finanzierung von Projekten deutlich erschwert. Dadurch wird Loach aber nur noch stärker politisiert, und widmet sich, nach einer kurzen Rückkehr ins Theater, Dokumentationen über die Effekte der Thatcherschen Politik auf die Arbeiter*innenklasse. Aufgrund seiner sozialistischen politischen Ansichten, die in seinen Arbeiten eine prominente Rolle einnehmen, wird

⁶⁴ Vgl. Hayward, Anthony, *Which Side Are You On? Ken Loach and His Films*, London: Bloomsbury 2004, S. 5-18.

⁶⁵ Vgl. English, „Local Focus, Global Frame“, S.259-260.

⁶⁶ *Poor Cow*, R.: Ken Loach, UK 1967.

⁶⁷ *Kes*, R.: Ken Loach, UK 1969.

Loach während der 1980er-Jahre beinahe nicht beschäftigungsfähig. Erst mit dem IRA-Drama *Hidden Agenda*⁶⁸ gelingt ihm 1990 ein Comeback im fiktionalen Kinospießfilm.⁶⁹ Seitdem dreht Loach stetig, vor allem aufgrund seines großen Erfolgs am europäischen Festland. Es folgt eine Serie internationaler Filme mit Fokus auf das globale System kapitalistischer Ausbeutung.⁷⁰ In seinen letzten drei Filmen *I, Daniel Blake*⁷¹, *Sorry We Missed You*⁷² und *The Old Oak*⁷³, kehrt er zurück zu seinen biografischen wie filmischen Wurzeln in das Milieu der Arbeiter*innenklasse Nordenglands.

Seit Beginn seiner Karriere ist das dominierende Ziel Loachs Arbeit Kunst im Dienst der Menschen zu machen.⁷⁴ Er ist der definitive Sozialrealist mit seinem kompromisslosen Interesse an sozial und ökonomisch marginalisierten Gruppen. Seine Filme offenbaren die Mechanismen des Kapitalismus, die die Schwächsten einer Gesellschaft zu Opfern des Systems machen. Dieses Problem bildet den Grundstein aller Narrative, die, wie Loach es selbst beschreibt, einen dialektischen Prozess darstellen, dabei aber hauptsächlich die Seite der Arbeiter*innenklasse beleuchten. In der Charakterisierung seiner Figuren drückt Loach also seine eigenen sozialpolitischen Überzeugungen aus.⁷⁵ Er sagt dazu selbst: *“One thing which I think has been central to the films which we’ve done has been to try to make films for the class which we think is the only politically important class – the working class.”*⁷⁶ Loachs Form des Sozialrealismus zeichnet sich durch die bewusste Verpflichtung eines politischen Sozialismus gegenüber aus, in dem er den Anspruch stellt, die Dinge wie sie sind zu repräsentieren und damit eine Kritik an der Realität anzubieten.⁷⁷ Seine politische Überzeugung wird auch zur treibenden stilistischen Kraft seiner Arbeiten. Für Loach sollte Stil nur als Vermittler des Narratives angewendet werden.⁷⁸ Die Geschichte steht also im Vordergrund und beeinflusst die stilistischen Merkmale, nicht umgekehrt. Diese Stellung der Erzählung als wichtigstes Element äußert sich filmisch

⁶⁸ *Hidden Agenda*, R.: Ken Loach, UK 1990.

⁶⁹ Vgl. Hayward *Which Side Are You On?*, S.149-208.

⁷⁰ Vgl. English “Local Focus, Global Frame”, S.260.

⁷¹ *I, Daniel Blake*, R.: Ken Loach, UK/FR 2016.

⁷² *Sorry We Missed You*, R.: Ken Loach, UK/FR/BE 2019.

⁷³ *The Old Oak*, UK/FR/BE 2023.

⁷⁴ Vgl. Leigh, Jacob, *The cinema of Ken Loach. Art in the service of the people*, London: Wallflower 2002, S. 178.

⁷⁵ Vgl. Forrest *Social realism*, S.81-99.

⁷⁶ Cresswell, Mark, Karimova, Zulifa, „Ken Loach, Family Life and Socialist Realism. Some Historical and Theoretical Aspects“, *Journal of British cinema and television*. Vol.14/Nr.1, 2014, S.19-38, hier S.28f.

⁷⁷ Vgl. Cresswell „Ken Loach, Family Life and Socialist Realism“, S. 20.

⁷⁸ Vgl. Forrest *Social realism*. S. 89.

in einer Vorliebe für natürliches Licht, eine Kameraführung, die den Schauspieler*innen erlaubt sich im Raum frei zu bewegen, sowie einer flachen Bildtiefe. Auszeichnend für Loachs Stil ist auch das Casting von nicht-professionellen Schauspieler*innen, die aufgrund ihrer Nähe zum Typ und Hintergrund ihrer Figuren ausgewählt werden. Das geht einher mit der Verwendung echter Locations an den realen Orten, an denen sich die Handlung abspielt. Für Loach sind die Nuancen geographischer sowie klassenbedingter Unterschiede zu tief verankert, um gespielt zu werden. „*You carry your class with you in how you talk, how you behave, how you pick up a fork. You can't really act it, you can't act a dialect.*“⁷⁹ Die Akteur*innen werden deshalb auch dazu angehalten zu improvisieren oder Dialogzeilen anzupassen um der Umgangssprache des Milieus und der Region gerecht zu werden.⁸⁰ Seinen Prozess dahingehend beschreibt er selbst als ein Ermöglichen von Spontanität während gleichzeitig das geschriebene Skript absorbiert werden soll.⁸¹ Dadurch wird deutlich, welch großen Stellenwert auf Sprache in Hinsicht auf die Identitätsbildung seiner Figuren Loach legt. Sprache, vor allem Dialekt, wird als zentraler Aspekt für die Zuordnung der fiktiven Charaktere in die Arbeiter*innenklasse verwendet, da sie inhärent mit Klassenzugehörigkeit verknüpft ist.

2.4. Sprache und Identität

Bourdieu benennt bestimmte sprachliche Ausdrucksformen oder Akzente als Merkmale spezifischer Sozialgefüge, die nur durch langfristige Besetzung und kontinuierlichem Kontakt mit den Bewohner*innen eines Ortes erworben werden können.⁸² Für ihn ist Sprache also immer sozial bedingt und ein Produkt aus gemeinschaftlichem Leben. Daraus lässt sich schließen, dass Sprache nicht nur zur Kommunikation dient, sondern auch soziolinguistische Informationen über den/die Sprecher*in preisgibt. Sprache ist daher eng verbunden mit der sozialen Struktur sowie den Wertesystemen einer gegebenen Gesellschaft.⁸³ Aus dieser Stratifizierung heraus

⁷⁹ English “Local Focus, Global Frame”, S. 263.

⁸⁰ Vgl. English “Local Focus, Global Frame”, S. 260-263.

⁸¹ Vgl. Zoller Seitz, Matt, „Hope Is Political“, *Vulture*, 19.04.2024, <https://www.vulture.com/article/ken-loach-on-his-last-film-the-old-oak-power-and-hope.html>, 24.05.2024.

⁸² Vgl. Bourdieu, Pierre, „Ortseffekte“, *Das Elend der Welt*. Studienausgabe, Bourdieu, Pierre et al. (Hrsg.v.), Konstanz: UKV-Verlag 2005, S. 122.

⁸³ Vgl. Schubert, Christoph, „Identity and Dialects in the North of England“, *Thinking Northern. Textures of Identity in the North of England*, Hrsg.v. Christoph Ehland, Rodopi: Amsterdam 2007, S.73-90, hier S.73.

entstehen sprachliche Unterschiede, die ihre Sprecher*innen als Mitglieder* bestimmter gesellschaftlicher Gruppen identifizieren, sei es regional oder im Kontext der Klasse. So entstehen unterschiedliche Dialekte, Akzente, Soziolekte. Die Unterscheidung hierbei bezieht sich auf den Entstehungskontext der sprachlichen Besonderheiten, sowie die Art der Abweichungen. Dialekte entwickeln sich in einem bestimmten geographischen Raum, wohingegen Soziolekte demographisch definierten Gruppen zugeschrieben werden, die nicht regional beschränkt sind.⁸⁴ Dialekt und Akzent unterscheiden sich sowohl durch Zugehörigkeiten ihrer Sprecher*innen als auch durch linguistische Merkmale. Ein Akzent bezeichnet Muster von Aussprache, die wiederum typisch für konkrete Gruppen sind. Ein Dialekt weist hingegen Unterschiede nicht nur in Aussprache, sondern auch im Vokabular oder der Satzstruktur auf.⁸⁵ Dialekt ist stark verbunden mit kulturellen Differenzen, weshalb er auch eine wichtige Grundlage für individuelle Identität und Identifizierung mit sozioökonomischen Gruppen darstellt. Dialekt und Identität stehen in so enger Beziehung zueinander, dass bestimmte Merkmale verwendet werden können, um spezifische soziale Bedeutungen zu evozieren, die auch auf ein Bewusstsein für Sozialisierungsprozesse hinweisen.⁸⁶ Diese Prozesse sind geschichtlich gewachsen, und haben so auch die Sprache einer fortlaufenden Veränderung unterzogen. So ist es zum Beispiel heute weniger wahrscheinlich für Sprecher*innen konsistent regionale Akzente und Dialekte zu verwenden. Stattdessen kommen wechselnde Abstufungen zur Geltung, die sich mehr oder weniger an Standardenglisch anpassen.⁸⁷ Diese standardisierten Formen von Sprache gewannen historisch an immer mehr Bedeutung aufgrund der gesellschaftlichen Stellung ihrer Sprecher*innen. Sie werden von der gebildeten Elite gesprochen, in formalen Kontexten, und werden im Print bewahrt.⁸⁸ Sprachen können also als ideologische Konstrukte gesehen werden, die sich gemäß Veränderungen in der Hegemonie und damit einhergehenden kulturellen Praktiken verändern.⁸⁹ Aufgrund dieses Wandels wurde eine Vielzahl von Unterschieden im Vokabular und der Grammatik zwischen Dialekten erodiert, lediglich Akzent

⁸⁴ Vgl. Edwards, John, *Language and Identity. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, S. 27.

⁸⁵ Vgl. Montgomery, Martin, *An Introduction to Language and Society*, New York: Routledge³ 2008, S. 79.

⁸⁶ Vgl. Clark, Urszula, *Staging Language. Place and Identity in the Enactment, Performance and Representation of Regional Dialects*, Boston: De Gruyter 2019, S.28.

⁸⁷ Vgl. Clark *Staging Language*, S.33.

⁸⁸ Vgl. Edwards *Language and Identity*, S.66.

⁸⁹ Vgl. Clark *Staging Language*, S. 33.

beziehungsweise Aussprache bleiben. Regionale Akzente überleben vor allem in weniger mobilen Gruppen, die weniger Zugang zu höherer Ausbildung haben.⁹⁰ Trotz dieser Veränderungen bleibt Akzent in Großbritannien ein unberührter Aspekt von Klassenzugehörigkeit. So werden laut einer Studie in den 1970er-Jahren der „posh“ Akzent aus dem Südosten Englands als gebildet und lieblich angesehen. Dem gegenüber stehen regionale Akzente aus Städten wie Liverpool (Scouse), Birmingham (Brummie), Newcastle (Geordie) oder London (cockney), die als gewöhnlich und hässlich bezeichnet werden. Britische Haltungen gegenüber bestimmter Akzente basieren hauptsächlich auf inhärenten Klassenvorurteilen, die tief in der Gesellschaft verwurzelt sind. Die meisten negativen Kommentare werden gegenüber sprachlichen Ausdrucksformen aus Regionen mit vorwiegend Arbeiter*innenbevölkerung geäußert.⁹¹ In keinem anderen anglophonen Land ist die Beziehung zwischen Sprache und sozialer Hierarchie so ausgeprägt wie in Großbritannien.⁹² Es wird unterschieden zwischen dem „elaborated code“ der Mittelklassen, der individualisiert, institutionalisiert, formal, öffentlich orientiert und kontextunabhängig ist, und dem „restricted code“ der Arbeiter*innenklasse. Dieser ist kollektiv, umgangssprachlich, informell, privat orientiert und kontextabhängig. Die beiden Codes repräsentieren polare Extreme die zwischen denen linguistischen Repertoires angesiedelt sein können.⁹³ Durch die Polarisierung gewinnt Sprache von Bedeutung in ihrer Funktion als verbindendes Instrument, das einen Sinn von Gemeinschaft herstellen kann, auch wenn die soziale Prestige fehlt. Dialekt überlebt oft aufgrund seines symbolischen Wertes,⁹⁴ weshalb auch die Sprache der Arbeiter*innenklasse immer noch als solche existiert. Als Gegenstück zur Sprache der dominanten Klasse bietet sie eine wichtige Grundlage zur Identitätsbildung sowie politischer Selbstbestimmung. Regionalen Dialekt zu sprechen, bedeutet auch immer, sich nicht den Vorgaben der herrschenden Klasse zu beugen, und seiner Gemeinschaft treu zu bleiben, was vor allem in der Arbeiter*innenbewegung, die auf Solidarität basiert, von großer Bedeutung ist. Da die Industrie in Großbritannien, die von der Arbeiter*innenklasse getrieben wird, hauptsächlich im Norden Englands angesiedelt ist beziehungsweise war, entwickelten sich vor allem dort besonders starke regionale Akzente, die emblematisch für die

⁹⁰ Vgl. Montgomery *An Introduction to Language and Society*, S. 80-81.

⁹¹ Vgl. McDonagh, „Class and politics“, S. 180.

⁹² Vgl. Frey, Mattias, „The Authenticity Feeling. Language and Dialect in the Historical Film“, *Research in Film and History*. 21.11.2018. https://film-history.org/approaches/authenticity-feeling_09.06.2023.

⁹³ Vgl. Block *Social class in applied linguistics*, S. 82.

⁹⁴ Vgl. Block *Social class in applied linguistics*, S.96.

unterschiedlichen Städte und Landkreise stehen, aus denen sie stammen. Die harten Vokale des Nordens stehen gegenüber den langgezogenen, weichen des Südens. Vor allem dicht besiedelte großstädtische Räume wie um Manchester oder Liverpool zeichnen sich durch sprachlich ausgeprägte regionale Identitäten aus. Von den Counties Nordenglands ist insbesondere Yorkshire für seine sprachlichen Besonderheiten bekannt, die mit einer starken Identität einhergehen.⁹⁵ Der gesamte Norden des Landes, und speziell die zuvor genannten Städte Manchester und Liverpool, sowie Yorkshire, werden häufig in Assoziation gebracht mit Bildern der Industrialisierung, unwirtlicher Landschaft, und einer ökonomisch sowie sozial unterprivilegierten Bevölkerung. Angesichts dieser oft prekären Lage kann eine gemeinsame Ausdrucksweise, ein gemeinsamer Dialekt zu einem wichtigen Mittel des gesellschaftlichen Zusammenhalts werden.⁹⁶ Vorwiegend in der Arbeiter*innenklasse, die wie in vorherigen Kapiteln beschrieben, unter der De-industrialisierung und Privatisierung dezimiert wurde, wird Sprache zum Statussymbol, das über eine teilweise verloren gegangene Berufsgemeinschaft hinaus verbindet. Mit dieser starken Verbindung bestimmter Dialekte zu sozialen Klassen gehen Vorurteile und Stereotype einher. So wird zum Beispiel Oxford English, typischerweise gesprochen von der upper class, als besser angesehen als der Cockney-Dialekt der Londoner Arbeiter*innen. Das Wort Dialekt wird häufig generalisierend verwendet, um eine Ausdrucksweise zu bezeichnen, die von der „Standardform“ abweicht und als zweitrangig aufgefasst wird. Diese Art der Evaluation unterschiedlicher sprachlicher Qualitäten basiert auf sozialen Konventionen und Vorlieben, wobei Unterschiede oft als Defizite verstanden werden. Vorurteile gegenüber den „unteren“ Klassen übersetzen sich in Vorurteile gegenüber deren Sprache. Eine Reaktion auf Dialekt ist also hauptsächlich eine Reaktion auf die Sprecher*innen.⁹⁷ Bourdieu bezieht die Legitimierung bestimmter Sprache ebenfalls auf soziale Kontexte. Dominante Varianten halten ihren Status, weil sie von den Machthaber*innen benutzt werden, denen es möglich ist anderen Mitgliedern der Gesellschaft ihre Werte aufzuzwingen. So werden auch Klassentrennungen über Sprachpraktiken verhandelt.⁹⁸ Wie viele andere Stereotype werden auch sprachliche Vorurteile von medialen Repräsentationen mitgeschaffen, beeinflusst und reproduziert. Da Repräsentation allerdings kontextabhängig ist, können verschiedene

⁹⁵ Vgl. Childs, Peter, „Places and peoples. Nation and region“, S.37-76, in Storry, Mike, Childs, Peter (hrsg.), *British cultural identities*. London: Routledge 2007, hier. S.51-53.

⁹⁶ Vgl. Schubert „Identity and Dialects in the North of England“, S.73-74.

⁹⁷ Vgl. Edwards *Language and Identity*, S.65-67.

⁹⁸ Vgl. Schubert „Identity and Dialects in the North of England“, S.84-86.

Dialekte im Film auch als Instrument zur Erzeugung von Authentizität dienen. In fiktionalen Genres werden sprachliche Kontraste beispielsweise angewendet, um zwischenmenschliche Beziehungen sowie die Beziehung der Charaktere zu ihrer Umgebung zu präsentieren. In Kombination mit anderen filmischen Mitteln wirkt Sprache als Identifikator für eine spezifische Region, eine spezifische soziale Klasse, eine spezifische historische Periode, und kann somit verschiedene Lesarten evozieren. So kann Solidarität vermittelt werden, oder Kritik ausgesprochen werden. Die diegetische Funktion sprachlicher Varianten, die vom Standard abweichen, kann in ihrer Gesamtheit nur im Kontext der anderen, vom Film bereits etablierten intermodalen Beziehungen verstanden werden. Die dadurch produzierten Bedeutungen positionieren sowohl die Charaktere innerhalb der fiktionalen soziokulturellen Struktur, die oftmals die der Realität widerspiegelt, als auch den Film selbst in einer filmischen Tradition.⁹⁹ Konventionen über die Verwendung von Dialekt im Film variieren gemäß der Kultur, der dargestellten historischen Periode, sowie den Filmemacher*innen und deren intendiertem Publikum. Wie jede andere Art der filmischen Repräsentation wird auch die Rolle des Tons beziehungsweise der Sprache je nach Kontext von einer rein ästhetischen zu einer sozialen und politischen Frage.¹⁰⁰ In der sozialrealistischen Tradition des britischen Kinos hat die Verwendung von Dialekten eine dezidiert politische Funktion, die sich gegen die Konvention stellt, Filmfiguren nur im Standardenglisch sprechen zu lassen. Die Repräsentation der Arbeiter*innenklasse zielt nicht nur auf Authentizität ab, sondern auch auf das Sichtbarmachen einer gesellschaftlich vernachlässigten sozialen Gruppe. *“Drawing attention to dialect [...] functions as a direct challenge to conventional assumptions about the ways in which narratives in standard English mediate the world.”*¹⁰¹ Dialekt wird eingesetzt, um die Unterdrückung der sprachlichen Variation und deren Sprecher*innen zu symbolisieren. Die Filme von Ken Loach werden deshalb zum Gegenstand der Analyse dieser Arbeit, da Sprache ein wichtiges Element der filmischen Repräsentation darstellt.

⁹⁹ Vgl. Ramos Pinto, Sara, „Film, dialects and subtitles. An analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling“, *Translator*. Vol.24/Nr.1, 2018, S.17-34, hier. 19-25.

¹⁰⁰ Vgl. Frey „The Authenticity Feeling. Language and Dialect in the Historical Film“, 09.06.2023.

¹⁰¹ Montgomery, *An Introduction to Language and Society*, S.37.

3. Analyse

3.1. Analyseverfahren

In der systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte wurde anhand von close readings und Transkriptionen des gesprochenen Dialogs eine Untersuchung der Bedingungs- sowie der Bezugsrealität der gewählten Filme durchgeführt. Diese Methode erschien als besonders geeignet, da sowohl Korte als auch Ken Loach Film als untrennbar verbunden mit seinem gesellschaftlichen und politischen Entstehungskontext sehen. In der Analyse der Bedingungsrealität wurde der historisch-gesellschaftliche Entstehungskontext der Filme ausgearbeitet. Aus ihr heraus geht auch der Vergleich mehrerer Filme desselben Regisseurs. In der Analyse der Bezugsrealität wurde erarbeitet in welchem Verhältnis die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des zugrundeliegenden historischen Kontexts steht.¹⁰²

Die Auswahl der Filme ist dadurch bedingt, dass eine Analyse des gesamten Oeuvres von Ken Loach den Rahmen einer Masterarbeit sprengen würde. Die gewählten Filme bilden einen Überblick über Loachs jahrzehntelanges Filmschaffen, und zeigen unterschiedliche Schaffensperioden des Regisseurs. *Poor Cow* steht als erster Kinofilm für den Beginn der Laufbahn, *Kes* markiert den ersten großen Erfolg. *Riff-Raff* ist Teil des Wiederanfangs nach einer Schaffenspause. *Sweet Sixteen* stellt ein frühes Beispiel der, bis heute andauernden Partnerschaft mit dem Drehbuchautor Paul Laverty dar, und *I, Daniel Blake* steht für Loachs größten Erfolg. Die lange Zeitspanne zwischen den Filmen ermöglicht es auch die kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen, die währenddessen stattgefunden haben, aufzuzeigen.

3.2. Filmbeispiele

3.2.1. Analyse *Poor Cow*

Poor Cow ist der erste Spielfilm von Ken Loach, der am 5. Dezember 1967 in die britischen Kinos kam. Das Drehbuch basiert auf einem Roman der Schriftstellerin Nell Dunn und erzählt in einem episodischen Plot von einer jungen Mutter, die in einer

¹⁰² Vgl. Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt Verlag⁴ 2010, S. 23-24

Arbeiter*innennachbarschaft in London zwischen Alkoholismus, prekären Arbeitsverhältnissen und häuslicher Gewalt lebt. *Poor Cow* zeigt die Armut und Perspektivlosigkeit auf, die das Arbeiter*innenleben in den 1960er-Jahren in Großbritannien charakterisieren.¹⁰³ Narrativ zeichnet sich der Film durch ein Voice-Over der Protagonistin Joy, sowie Zwischentitel aus, die die Geschehnisse in Zusammenhang setzen und Kausalität herstellen. Die Voice-Overs werden oft bildlich begleitet durch das Schreiben von Briefen. Es gibt aber auch direkte Adressierungen des Publikums ohne die entsprechenden Bilder, wodurch der Film einen dokumentarischen Charakter erhält, und gleichzeitig die Intimität zwischen Zuschauer*innen und der Protagonistin erhöht.¹⁰⁴ Loach gewährt durch diese Subjektivierung einen Einblick in Joys Psyche. Durch diese Art der Erzählung, die wirkt, als würde Joy ihre Geschichte dem Publikum selbst erzählen, wird deutlich, welchen Stellenwert Sprache als Mittel zur Charakterisierung der Figuren, sowie der Identifizierung mit ihnen besitzt. In einem Voice-Over zu Beginn des Films beschreibt Joy ihre Familiensituation, die sie deutlich in der unteren Arbeiter*innenschicht Londons platziert.

Joy: *“Well, I was born in Fulham and me mum had quite a few of us. She spent most of her time in the pub. Me dad’s a scaffold erector and he likes the women. Well, I fell in the family way when I was 18 and I got married ... to a right bastard. Well, I didn’t think so at the time, but I do now.”*¹⁰⁵

Geboren in Fulham, einer Nachbarschaft in West London, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch überwiegend von Arbeiter*innen bewohnt wurde, beschreibt sie ihr prekäres familiäres Umfeld, dessen Weiterführung für sie unausweichlich scheint. Sie folgt der Familientradition, indem sie sehr jung heiratet und eine unglückliche Ehe führt. Doch nicht nur inhaltlich gibt diese Selbstcharakterisierung Aufschluss auf Joys Stellung in der Klassengesellschaft. Ihre Verwendung von „me“ statt dem nach Standard English richtigem „my“ um Zugehörigkeit auszudrücken, macht klar, dass Joys Sprache nicht dem Akzent der upper classes entspricht, sondern eher dem Cockney, dem traditionellen Akzent der Londoner Arbeiter*innenklasse zugeordnet

¹⁰³ Vgl. Hill, John, *Ken Loach. The politics of film and television*, London: Palgrave Macmillan 2011, S. 105-107.

¹⁰⁴ Vgl. Yun, Jong Uk, *Die Spielfilme von Ken Loach. Perspektive eines realistischen Kinos*, Darmstadt: Büchner 2010, S. 37f.

¹⁰⁵ *Poor Cow*, TC:00:07:01-00:07:21.

werden kann. Zusätzlich zu ihrer Zugehörigkeit einer bestimmten Klasse wird auch ihre Stellung als Frau in einer patriarchalen Gesellschaft illustriert. Somit werden in dem kurzen Absatz, in dem sich die Protagonistin selbst beschreibt, die beiden Hauptprobleme des Films vorgestellt: Armut und Unterdrückung der Frau in der Arbeiter*innenklasse. In einem Gespräch mit Joys Tante Aunt Emm, einer Prostituierten bei der Joy und ihr Sohn für kurze Zeit wohnen, das während dem Verrichten von Hausarbeit geführt wird, wird weiter auf diese Thematik eingegangen.

Aunt Emm: We 'ad ten kids in two rooms, love. Me father was a drunkard. And so was me mother.

Joy: Really?

Aunt Emm: Well, lots of women were then. So much to worry about. Didn't have no decent furniture. Rotten old kitchen table. You was lucky if you had one comfortable armchair.

Joy: No!

*Aunt Emm: Yeah. And when there wasn't no money, they put your kids and you in the workhouse. I'll have to give this line a rub down, it's made all my bloody washing dirty.*¹⁰⁶

Aunt Emm wird als ältere Hausfrau charakterisiert, die sich im Gegensatz zu Joy durch einen viel stärker ausgeprägten Akzent auszeichnet. Auch sie verwendet „me“ statt „my“, zusätzlich dazu spricht sie das /h/ am Wortbeginn von „had“ nicht aus, was typisch ist für den Londoner Cockney Akzent. Ein weiteres Merkmal dafür ist die doppelte Verneinung wie zum Beispiel in „there wasn't no money“. Das entspricht grammatikalisch nicht der korrekten Form des Standard English, ist aber im non-Standard English weit verbreitet.¹⁰⁷ Im Gespräch zwischen den beiden wird wieder die Vergangenheit einer der Frauen thematisiert, die geprägt wurde von Alkoholismus und Armut. Nicht nur auf sprachlicher Ebene unterscheidet sich die Tante von Joy, auch in der optischen Charakterisierung der beiden Figuren wird sie stärker als Arbeiterin gezeichnet. Aunt Emm lebt in einem kleinen, heruntergekommenen council house, in einer typischen Arbeiter*innensiedlung und trägt im Alltag Arbeitskleidung für das Verrichten von Hausarbeit, wie zum Beispiel eine Schürze, während Joy stark geschminkt und in schöner, sauberer Kleidung auftritt. Hieraus lässt sich schließen,

¹⁰⁶ *Poor Cow*, TC:00:13:35-00:14:04.

¹⁰⁷ Vgl. Hayward, *Which Side Are You On?*, S. 75.

dass Joy nach mehr strebt als ihrem Familienschicksal zu folgen. In mehreren Voice-Overs spricht sie den Wunsch aus, ein schönes ruhiges Leben führen zu können, mit einem Mann an ihrer Seite, der sie liebt. Joys Ehemann und Vater ihres Sohnes, ein Ex-Sträfling, der sie psychisch und physisch misshandelt, verdient seinen Lebensunterhalt hauptsächlich durch kriminelle Aktivitäten wie Diebstahl und wird schließlich nach einem fehlgeschlagenen Raub wieder ins Gefängnis gebracht. Das führt dazu, dass Joy mit ihrem kleinen Sohn auf sich selbst gestellt ist, und beginnt in einem Pub zu arbeiten. Das Pub, das als Institution der Arbeiter*innenklasse gilt, wird auch zu dem Ort an dem Joy mit ihrem ersten Job Teil dieser wird. Das Pub, in dem sie arbeitet, wird ausschließlich von Arbeiter*innen der Nachbarschaft besucht sowie von Personen mit dem gleichen Klassenhintgrund geführt. Joys Kollegin Beryl, die auch zu ihrer Freundin wird, schult sie in die Arbeitsweise ein.

Beryl: *“When ‘e comes in, ‘e’ll come up to the bar and you say “Can I ‘elp you, sir?” Then s’possin’ he says, “Well, I’ll ‘ave a ligh’ ale” You ge’im a ligh’ale and you take his money. And then he might say to you “Would you like on yourself?” So, you say, “Yes, please” You cop your money and you get’yourself a drink.”*¹⁰⁸

Wie der Kontrast zwischen Aunt Emm und Joys Akzent, ist auch der Unterschied zwischen Joy und Beryl deutlich hörbar. Beryl spricht ebenfalls das /h/ am Wortbeginn nicht aus, und verwendet in ihrer Aussprache weitere typische Merkmale des Londoner Cockney. Sie lässt bestimmte Vokale weg und die Wortendung -ing wird zu /ɪn/, wie in dem Wort „s’possin“, das im Standard English „supposing“ ausgesprochen wird. Das wohl markanteste Attribut des Londoner Cockney, und vieler weiterer non-Standard varieties in Englisch, ist der glottal stop, der in Beryls Erklärung, wie man als Barfrau Gratisbier spendiert bekommt häufig verwendet wird.¹⁰⁹ Dabei werden Konsonanten wie /t/ oder /p/ nicht ausgesprochen, stattdessen werden die Stimmlippen kurz verschlossen, was zu einem hustenähnlichen Geräusch führt.¹¹⁰ Ein glottal stop entsteht auch oft zwischen zwei Wörtern, wenn das erste der beiden mit einem /t/ endet, wie in Beryls Einschulung erkennbar, so wird aus „get him“ „ge’im“, mit einem glottal stop und dem Weglassen des /h/ am Wortbeginn. Joy, die mit ihren Träumen

¹⁰⁸ *Poor Cow*, TC:00:39:20-00:39:34.

¹⁰⁹ Vgl. Hughes, Arthur, Trudgill, Peter, Watt, Dominic (hrsg.v.), *English Accents & Dialects*. New York: Routledge ⁵2012, S.76f.

¹¹⁰ Vgl. Encyclopaedia Britannica, “glottal stop”, 2024, <https://www.britannica.com/topic/glottal-stop>, 19.06.2024.

von einem besseren Leben nicht lange im Pub arbeitet, beginnt, für Nacktfotos zu posieren. Nachdem ihr neuer Freund Dave, den sie über alles liebt, ebenfalls nach einem missglückten Überfall zu 12 Jahren Haft verurteilt wird, leitet sie die Scheidung zu ihrem Noch-Ehemann Tom ein und geht intime Beziehungen mit einer Reihe von Männern ein. Sie sehnt sich immer noch nach Zuneigung und einem Leben abseits von Überlebenskampf und Elend. In einem Gespräch zu einem ihrer Liebhaber, der offenbar besser situiert ist als sie erläutert Joy ihren Plan, sich zu bessern.

Joy: *D'you know wha'?*

Man: *What?*

Joy: *I'm gonnna start evening classes in September.*

Man: *What for?*

Joy: *Elocution. I think that's what they call it, anyway. They teach you how to talk properly and some other thing I can't remember what it's called.*

Man: *Well, what do you want to learn all that for?*

Joy: *Well, I wanna speak nice.*

Man: *Well, you speak nice.*

Joy: *Oh, I don't. I speak quite nice, but it's much better if I could speak like you.*

Man: *Why?*

Joy: *Well, you speak nice.*

Man: *Do I?*

Joy: *You can get a better job and you can meet nicer people if you speak nice.*¹¹¹

Hier wird ganz eindeutig die Signifikanz von Sprache im Zusammenhang mit Klasse und sozialen Aufstiegsmöglichkeiten angesprochen. Joy zeigt starkes Bewusstsein für ihren gesellschaftlichen Status und ihre Klassenposition, in dem sie erklärt sie wolle einen Rhetorikkurs machen, um ihre Aussprache zu verbessern, um somit bessere Jobchancen und Aussichten auf den Einstieg in andere Kreise zu bekommen. Ihr ist bewusst, dass sie durch ihren Akzent sofort als der Arbeiter*innenklasse zugehörig erkennbar ist, was in der Klassengesellschaft, in der sie lebt, signifikante Einschränkungen mit sich bringt. Joy wird über den gesamten Film hinweg im Kontrast zu ihren Gleichgestellten dargestellt, der wirkt allerdings minimal im Kontrast Joys zu den wenigen Figuren, die Mitglieder der upper class symbolisieren. Wenn Joy einen

¹¹¹ *Poor Cow*, TC:01:03:29-01:04:08.

Anwalt engagiert, um ihre Ehe zu Tom zu beenden wird deutlich, dass Joys Bemühungen sich sprachlich anzupassen vergeblich sind, und all ihre Träume letztlich nur solche bleiben werden.

Solicitor: *Tell me, what's your present job, Mrs. Steadman?*

Joy: *Well, I work in a pub at the moment. But I mean, I can't go every day because of me little boy, you see? I earn about a fiver a week and I make it do. Well, I mean, I pay one club one week, and then when I've paid that, it's my turn to buy summing for meself, and then it's Jonny's turn, and then it's my turn.*

Solicitor: *Really, then, you live, or should I say exist on five pounds a week.*

Joy: *Yeah, that's right. D'you know, people say to me, "Joy, I don't know how you do it" And do you know the only little luxury I have is if a fella gives me a couple quid.*

Solicitor: *"If a fella gives me a couple of quid". I see.*

Joy: *Yeah. And that, to me, is marvelous.*¹¹²

Im Gegensatz zu dem Anwalt, der das Standard English der gebildeten upper class spricht, verwendet Joy im Laufe des Gesprächs immer mehr Cockney-Ausdrucksweisen. Nicht nur durch ihre Aussprache, auch durch ihre Wortwahl wird eine klare Unterscheidung zwischen Joy und dem Anwalt gezogen. Sie verwendet das Wort „fiver“ um ihren Lohn von fünf Pfund die Woche zu beschreiben, woraufhin der Anwalt die abfällige Bemerkung macht, sie lebe nicht sondern existiere. Der Klassenunterschied wird durch dieses Verhalten des Anwalts noch unterstrichen. Er verkörpert die Arroganz der upper class gegenüber der Arbeiter*innenklasse, die in deren Augen kein lebenswürdiges Leben führen kann. Auch das Wiederholen von Joys Aussage „If a fella gives me a couple quid“, illustriert die gefühlte Überlegenheit des Anwalts. Joy verwendet wieder zwei Slangausdrücke „fella“ und „quid“, um ihre Situation zu beschreiben. Hier wird die Rolle der Frau in der Arbeiter*innenklasse der 1960er-Jahre wieder angesprochen. Joy will sich von ihrem Ehemann scheiden lassen, kann dies aber nur aus fünf klar definierten Gründen tun, einer davon Grausamkeit. Doch auch in ihrer vermeintlichen Emanzipation von ihrem Mann drückt sie ihre Abhängigkeit gegenüber Männern aus, da sie sich Luxusartikel nur durch die Großzügigkeit männlicher Pubgäste leisten kann. Dass es Joy unmöglich bleibt ihre Klassenzugehörigkeit und in weiterer Folge ihre Abhängigkeit von den Männern in

¹¹² *Poor Cow*, TC:01:07:19-01:07:57.

ihrem Leben abzulegen, verdeutlicht das Ende des Films. Tom wird aus dem Gefängnis entlassen und verspricht Joy in ein modernes, gut möbliertes Haus zu ziehen. Dort angekommen wird allerdings auch klar gemacht, dass Tom sich seiner prekären Klassensituation genauso bewusst ist. Joy erzählt ihm von einem Bekannten, der festgenommen aber anschließend freigelassen wurde. Woraufhin ihr Tom erklärt, dass er die Polizei bestochen haben muss.

Tom: *D'you know last time I got nicked, I sent you round to Lenny to borrow money?*

Joy: *Yeah.*

Tom: *The money wasn't for you, Joy. If Lenny had given me the money I would never've done that last lot of bird.*

Joy: *Well, I didn't know that. You didn't tell me.*

Tom: *The only straight policeman you'll ever see is possibly the top man in England or the ones on the zebra crossins. All the owwer ones with their little Moody Blue raincoats and their tough boots, they're all bent, love. The lot. From star' to bo'om. Bent. They're ben' on traffic offences. You got money, they go ben'. It's like the 'ousing list. It's like anythin' People like stockbrokers and all those people in official positions or in a position to handle the public's money, they're all thieves. All the MPs, everybody. But they make laws so they can't get nicked. Not like us. We're the only people who get nicked when we do anythin'. Screws are the same as cozzers. If I'd 'ad a tanner a week to give a screw, I could've 'ad a bottle of whiskey every week. The only thing you can't get in there is a bird cos it's too big. That's all. Everybody's ben', Joy. It's like this fla'. We had to give a few quid to get this fla'. Plenty of people on the 'ousing list can't get a flat cos they got no money. Everybody's bent.¹¹³*

Tom verwendet hier eine große Anzahl von umgangssprachlichen Ausdrücken zusätzlich zu den Sprechweisen, die in klar in der Londoner Arbeiterschicht platziert, wie der glottal stop, das Weglassen von /h/ zu Wortbeginn, oder die Verwendung von /ɪn/ statt -ing am Wortende. Er spricht davon, dass alle Personen mit Macht "bent" also betrügerisch und unehrlich sind, sowohl „cozzers“ (Polizisten) als auch „screws“ (Gefängnisaufseher). In der Klassengesellschaft, in der die Figuren situiert sind, ist alles von Geld abhängig. Nur wer es hat, kann sich freikaufen. Die Kritik an dieser Situation kommt nicht nur in dieser Szene vor, sondern ist dem gesamten Film

¹¹³ *Poor Cow*, TC:01:28:09-01:29:19.

inhärent. Die Autorin des Romans, auf dem der Film basiert, beschreibt ihre Intention als ein Aufzeigen, was Mädchen und Frauen in den Arbeiter*innenslums der englischen Industriestädte erleben.¹¹⁴ Joys Zusammenleben mit Tom bleibt nicht lange gewaltfrei, trotzdem bleibt Joy ihrem Sohn zuliebe bei ihm, sie träumt aber weiterhin von einem glücklichen Leben.

*Joy: If only I had a car, I'd drive off and find a place where there are only men and a few glamour girls and flashy cars and big 'otels. But then I'd muck meself up talking. Cos I always get ballsed up talking to the upper classes. Whoever'eard of girls like me making it?*¹¹⁵

In diesem Voice-Over wird noch ein letztes Mal deutlich gemacht, welche große Rolle Sprache in Joys Klassenverständnis spielt. Die Rhetorik-Kurse, die sie machen wollte, kann sie sich nicht leisten, und wenn sie ihre Aussprache nicht ändern kann, kann sie auch nichts an ihrer Lebenssituation ändern.

Schon in Loachs erstem Spielfilm zeichnet sich ein Fokus auf Sprache als Identifikationsmittel ab, das die Figuren in der Arbeiter*innenklasse platziert. Diese Identifikation beruht hier nicht nur auf Vorkenntnissen des Publikums über sprachliche Merkmale bestimmter Bevölkerungsschichten. Indem die Figuren selbst darauf Bezug nehmen, wird auch Zuseher*innen, die sich der sprachlichen Unterschiede nicht bewusst sind, verdeutlicht, dass ihre Sprache ein signifikanter Teil der Identität der Figuren ist.

3.2.2. Analyse *Kes*

So wie Loachs Debut basiert auch sein zweiter Spielfilm *Kes* auf einem Roman, „A Kestrel for a Knave“ von Barry Hines¹¹⁶, der mit Loach und Tony Garnett gemeinsam am Drehbuch für den Film arbeitete. Der Film, der im November 1969 uraufgeführt wurde, handelt vom 15-jährigen Billy Casper, der mit seiner alleinerziehenden Mutter und seinem großen Bruder, in der nordenglischen Arbeiterstadt Barnsley lebt. Der Fokus von *Kes* liegt auf Billys Schul- und Familienalltag, der von Perspektivlosigkeit in der Bergbaustadt geprägt ist, in der die berufliche Laufbahn eines jeden vorbestimmt scheint. Billy möchte nicht wie sein großer Bruder Jud und alle anderen Männer des

¹¹⁴ Vgl. Hayward, *Which Side Are You On?*, S.78.

¹¹⁵ *Poor Cow*, TC:01:33:12-01:33:30.

¹¹⁶ Vgl. Hill, *Ken Loach*. S. 111.

Ortes im Bergbau enden, und sein Leben scheint sich zu verändern als er einen Falken findet, diesen aufzieht und trainiert. All seine Bemühungen aus der Trostlosigkeit seines prädestinierten Lebens auszubrechen bleiben allerdings erfolglos. Die Absicht, die der Film verfolgt, liegt darin, dass Bildungssystem der Zeit in Großbritannien darzustellen und gleichzeitig zu verurteilen. Barry Hines erklärt seine politische Intention liege darin aufzuzeigen wie Kinder wie Billy als Versager angesehen werden, die im System nicht als Individuen gefördert werden, obwohl sie unter anderen Umständen großes Potential in sich haben.¹¹⁷ Diese Kritik am Bildungssystem suggeriert, dass das Nicht-Erkennen von individuellem Talent als Konsequenz einer kapitalistischen Gesellschaft entsteht, die eine ständige Versorgung mit unausgebildeten Handwerker*innen benötigt, um zu funktionieren.¹¹⁸

Kes zeichnet sich vor allem durch den Realismus in der Figurenzeichnung aus, der erlangt wird, in dem hauptsächlich Laienschauspieler*innen aus der Region rund um Barnsley gecastet werden. Somit beginnt mit *Kes* für Loach eine Arbeitsweise, an der er in den meisten seiner Filme festhält, in der der Klassenhintergrund der Darsteller*innen für ihn ausschlaggebend ist. Filmschauspieler*innen könnten ihre Klassenherkunft nicht leugnen, so Loach.¹¹⁹ „*We try to get people who can draw on their own lives, on their own experience – so they bring it in, they’re not emoting, not a blank sheet of paper on which you and they write the part. You try to find people who have it in their own experience.*“¹²⁰ Deshalb finden Castings für die Hauptrolle des Films in Schulen der Region statt, wo schließlich David Bradley, der Sohn eines Minenarbeiters und einer Schneiderin entdeckt wird. Die einzige Schauspielerfahrung des Jungen, der in einer Arbeiter*innensiedlung aufwächst, waren drei Schulaufführungen. Auch in den erwachsenen Rollen wurden hauptsächlich nicht-professionelle Darsteller*innen gecastet. Nur Billys Lehrer Mr. Farthing wird von dem Berufsschauspieler Colin Welland verkörpert.¹²¹

Der starke Yorkshire-Akzent der Schauspieler*innen führt allerdings nicht nur zu Authentizität, sondern auch zu Problemen im Vertrieb von *Kes*. Selbst der Produzent ist sich dessen bewusst und sagt, dass sie einen Film machen würden, der fünf Meilen außerhalb Barnsleys nicht verstanden werden würde. So wurde der Film zuerst nur in 10 Kinos in Nordengland gezeigt, bevor er am Filmfestival in Cannes aufgeführt wird

¹¹⁷ Vgl. Zitat Barry Hines in Hayward, *Which Side Are You On?* S. 93.

¹¹⁸ Vgl. Leigh, *The cinema of Ken Loach*. S. 64.

¹¹⁹ Vgl. Leigh, *The cinema of Ken Loach*, S. 70.

¹²⁰ Leigh, *The cinema of Ken Loach*, S. 70.

¹²¹ Vgl. Hayward, *Which Side Are You On?*, S. 95-97.

und erst zwei Jahre nach Fertigstellung regulär veröffentlicht wird. Seitdem hat sich die Auffassung des Films stark geändert, und er wurde vom British Film Institute auf Platz 7 der besten britischen Filme des 20. Jahrhunderts gewählt.¹²²

Die ersten Worte des Films werden von Billy gesprochen, womit auch sogleich der bestimmende Akzent der Figuren etabliert wird. Billy verwendet zum Beispiel das Wort „tha“ anstelle von „you“, was ein auffälliges Merkmal verschiedener nordenglischer Akzente ist, wobei der linguistische Norden auch die Midlands um Birmingham und Leicester einschließt.¹²³ Grundsätzlich ist an der Sprache in *Kes* auffallend, dass die meisten Figuren in starkem Akzent sprechen, und häufig umgangssprachliche Ausdrücke verwenden. Für Billy macht es keinen Unterschied in welcher Situation er sich befindet, beziehungsweise mit wem er spricht, sein Akzent bleibt gleich. Bei einem Spaziergang durch den Wald nach der Schule wird Billy auf einen Falken aufmerksam und folgt ihm zu seinem Nest in einem alten Bauernhof. Nachdem er den Grund betritt, kommt der Bauer auf ihn zu und will ihn verscheuchen. Die beiden beginnen über den Falken zu sprechen, wobei Billys Faszination für die Vögel zum ersten Mal deutlich wird.

Farmer: *Now, then. What's tha doin'?*

Billy: *Nowt.*

Farmer: *Well, bugger off then. Don't you know it's private property?*

Billy: *Can I get up to that kestrel's nest?*

Farmer: *What kestrel's nest?*

Billy: *Up wall.*

Farmer: *There's no nest up there, so off tha goes.*

Billy: *There is. I've seen 'em come out.*

Farmer: *What will tha do when tha gets up there? Take all its eggs?*

Billy: *There ain't any eggs. There are young 'uns.*

Farmer: *Well, there's nowt to go up for then, is there?*

Billy: *Can I come to t'bottom then? Never seen a kestrel's nest before.*

Farmer: *Come on then.*

Billy: *There it is.*

Farmer: *Aye.*

¹²² Vgl. Hayward, *Which Side Are You On?*, S.106f.

¹²³ Vgl. Schubert, "Identity and Dialects in the North of England", S. 75.

Billy: *That big 'ole.*

Farmer: *It's nested there for donkey's years now.*

Billy: *Just think. And I never knew.*

Farmer: *No, there's not many that does.*

Billy: *Been watching from the wood there. Goes onto post, then 'overs, then swoops down onto it prey, carries it off to it young 'uns. Looks great.*¹²⁴

Sowohl der Bauer als auch Billy verwenden außer dem Ausdruck „tha“ statt „you“ noch weitere Ausdrucksweisen, die typisch für den Yorkshire Akzent sind. Dabei unterscheidet sich nicht nur die Aussprache von Standard English sondern auch das Vokabular. So wird aus „Nothing“ „Nowt“, und aus „yes“ wird „aye“. Auch die Grammatik ist ausschlaggebend für die Identifikation des Akzents. Hier kommen vor allem in Billys Dialog Varianten vor, die sich von Standard English unterscheiden. Er lässt Artikel weg („up wall“), oder verbindet Artikel und Hauptwort mit einem glottal stop („t'bottom“). Weitere Merkmale, die typisch für den regionalen Akzent sind, sind die Abwesenheit des Buchstaben /h/ vor allem am Wortbeginn zum Beispiel bei „'ole“ (hole) und die Verwendung des singulären is statt are („there's not many). Obwohl es zwischen den beiden in der Szene ein Machtgefälle gibt, da sich Billy auf dem Privatgrundstück des Bauern befindet, wird durch ihr Gespräch deutlich, dass sie Mitglieder der gleichen Klasse sind. Ihre Ausdrucksweisen unterscheiden sich nicht voneinander und beide sprechen mit starkem Akzent. In diesem Fall erfüllt die Sprache den Zweck eine Verbindung zwischen den Figuren herzustellen. Der Bauer ist zunächst abweisend Billy gegenüber, das Gespräch wendet sich dann von abweisend zu informativ. Da die beiden dieselbe Umgangssprache verwenden, entsteht eine Vertrautheit zwischen ihnen und der Bauer erlaubt es Billy sich das Falkennest genauer anzuschauen, wodurch eine signifikante Wendung für Billys Figur stattfindet.¹²⁵ Durch das Aufbauen einer Beziehung kommt Billy an Informationen über das Falkennest, aus dem er später seinen Vogel nehmen wird. Weiters ist es der Bauer, der ihm sagt, wo er ein Buch über das Trainieren von Vögeln finden kann. Somit wird in diesem Gespräch Billys zentraler narrativer Bogen gestartet.

Nachdem Billy erfolglos ein Buch über Falknerei in der Bibliothek auszuleihen versucht, stiehlt er es aus einem Buchladen und bringt es nach Hause. Dort wird es

¹²⁴ Kes, TC:00:17:14-00:18:10.

¹²⁵ Vgl. Schubert, „Identity and Dialects in the North of England“, S. 84.

von seinem großen Bruder Jud gefunden, der sich darüber lustig macht und das Buch, im Versuch es Billy wegzunehmen, zerreißt. Billy ist sichtlich aufgebracht und Jud fragt ihn, was er denn mit dem Buch überhaupt vorhabe. Der Streit der Brüder wird weitergeführt.

Billy: *I'm gonna get a kestrel and train it.*

Jud: *Train it? Thou couldn't train a flea. Anyway, where's ya gonna get a kestrel from?*

Billy: *I know a nest.*

Jud: *Thou doesn't!*

Billy: *All right, then I don't.*

Jud: *Where?*

Billy: *I'm not tellin'*

Jud: *I says where?*

Billy: *Ow! Thou hurting me arm!*

Jud: *Where then?*

Billy: *Monastery Farm. Thou could have broke me arm then.*

Jud: *Have to see about goin' round there with t'old gun.*

Billy: *If thou does, I'll tell t'farmer on thee.*

Jud: *Why? What's he got to do with it?*

Billy: *He protects 'em.*

Jud: *Protects 'em? Hawks are a menace to farmers. They eat all the poultry and that.*

Billy: *Yeah, I know. They dive down at cows and take 'em away.*

Jud: *Funny bugger.*

Billy: *Well, thou talks daft. They're only small. They eat mice, insects, and little birds sometimes.*

Jud: *I hope I'll be watchin' a bird tonight. She'll not have feathers though. Not all over, any road.*¹²⁶

Wie im vorigen Dialog sprechen die beiden Figuren mit starkem Akzent, wobei vor allem Jud viele umgangssprachliche Ausdrücke verwendet. Ein Attribut des Yorkshire-Dialekts ist das Formen der ersten Person Singular durch das Anfügen eines /s/ am Ende des Wortes. Jud weicht also vom Standard English ab, wenn er sagt „I says

¹²⁶ Kes, TC:00:21:58 – 00:22:51.

where“. Im Streitgespräch kommen auch viele glottal stops vor, die eine weitere Abweichung von Standard English markieren und ein Stigma von Hässlichkeit, Undeutlichkeit und Schlamperei haben.¹²⁷ Jud wird als ungebildet und gewaltbereit dargestellt, in dem er sich über Billys Interesse lustig macht, seine falsche Meinung über die Vögel Preis gibt und darauf über Billys Widerspruch wütend wird. Ein weiteres Merkmal, das häufig der Sprache Nordenglands zugeschrieben wird, ist der Humor, der ihr durch Ausdrucksmittel wie Wortspiele inhärent ist. Obwohl das Gespräch zwischen den zwei Brüdern ein Konflikt ist, gibt es am Ende einen Moment des Humors, wenn Jud das Wort „bird“ in einen anderen Kontext setzt. So wird aus dem Vogel, den Billy trainieren will, ein umgangssprachlicher, objektivierender Ausdruck für eine junge Frau, die Jud hofft an dem Abend zu erobern. Im Gegensatz zu Billy steht Jud für das stereotypische Männerbild der Arbeiterklasse, das sich durch geringen Bildungsgrad, Gewaltneigung und Chauvinismus definiert. Juds Charakterisierung als sexistisch und konfliktbereit wird vor allem in der nächsten Szene deutlich, in der er mit seiner Mutter spricht, die sich, wie er, für einen Ausgehabend fertig macht.

Mum: *And don't you be comin' home blind drunk again either, Jud.*

Jud: *Why? Are you entertainin'?*

Mum: *You kiddin'? If I entertained as much as you, I should do all right, shan't I? What tripe you've been goin' out with lately. My god.*

Jud: *Better than that cripple you bring home, in't?*

Mum: *What cripple? Reg? He's not a cripple.*

Jud: *Will be if he comes in here tonight. At least them I go out with are not tightfisted, that's all.*

Mum: *Who is?*

Jud: *Your man!*

Mum: *You want to talk! You chuck your bloody money around like a Scotchman with no arms!*

Jud: *You have to use a spanner to get a threepenny bit out of his hand, that's why.*

Mum: *Aye, because he's comin' wise to you, in't he?*

Jud: *Ooh. Listen, what about him you're goin' with? He's tight as a camel's arse in a sandstorm.*

¹²⁷ Vgl. Hughes, *English Accents & Dialects*. S.31/67.

Mum: *You just keep your hand over your mouth talkin' about him, 'cause I'm tellin' you, you'll get into damn trouble. You're not too big to have a good hiding.*

Jud: *He can't do it.*

Mum: *Who can't?*

Jud: *He can't!*

Mum: *You might find that he's bigger than what you think.*

Jud: *More chance of gettin' struck by lightnin' than 'im hittin' me.*

Mum: *Shut your face. I'm fed up of it. It's every bloomin' Saturday night I get ready to go out, you're at me. I always go out in a mess and all upset.*

Jud: *Yeah, I know!*¹²⁸

Die Szene ist vollgepackt mit umgangssprachlichen Beleidigungen und klischeebehafteten Redewendungen. Die Mutter bezeichnet die Frauen, mit denen Jud in letzter Zeit ausging als „tripe“ also „Schund“, woraufhin er erwidert, dass sie zumindest nicht „tightfisted“ – „geizig“ wären. Daraufhin sagt ihm seine Mutter er gäbe Geld aus wie ein „Scotchman with no arms“, was bedeutet er sei auch geizig. Diese Redewendung beruht auf dem Klischee das Schotten knausrig wären, da Schottland historisch gesehen ärmer ist als England, und ein Mann ohne Arme könne kein Geld ausgeben, da er nicht in seine Taschen greifen kann. Jud verwendet zwei weitere Redewendungen, die sich auf das Ausgeben beziehungsweise Nicht-Ausgeben von Geld beziehen. Man müsse dem Freund seiner Mutter einen „threepenny“, so viel wie drei Groschen, mit einem Schraubenschlüssel aus der Hand arbeiten, denn er sei „as tight as a camel's arse in a sandstorm“. Die Mutter droht im darauf ein „good hiding“ also eine anständige Tracht Prügel an. Wie die meisten Gespräche im gesamten Film eskaliert auch dieses in einen Streit und der Androhung von Konsequenzen, in diesem Fall wieder Gewalt. Jud und die Mutter stehen dadurch in Kontrast zu Billy als Figur, da sie in ihrem Arbeiter*innenalltag fest verankert sind und keine Hoffnung mehr haben ihre Situation zu verändern. Billy hingegen sitzt während ihres Streits still daneben und liest das gestohlene Buch über Falknerei, bildet sich weiter.

Bildung spielt in *Kes* eine wichtige Rolle. Die Schulszenen bilden die Alternative zu den häuslichen Szenen, sind aber genauso von Konflikt geprägt. In den Schulszenen kommen die Differenzen zwischen den Schüler*innen, Kindern von Arbeiter*innen, und den höher gebildeten Lehrern zur Geltung, die sich auch sprachlich ausdrücken.

¹²⁸ *Kes*, TC:00:23:16 – 00:24:18.

Mr. Sudgen: *Come on, get ready! What are you playing at? Get ready now, you.*

Skiving again, Guthrie?

Guthrie: *No, sir. Mr Farthing, sir, has been talking to me.*

Mr. Sudgen: *I'll bet that was stimulating for him, wasn't it, lad?*

Guthrie: *What does that mean, sir?*

Mr. Sudgen: *The conversation, lad. What do you think it means?*

Guthrie: *Does it mean "stimulate", sir?*

Mr. Sudgen: *Stimulating, you fool! S-T-I-M-I-L-A-T-I-N-G. Stimulating.*¹²⁹

In dieser Szene sind die Schüler in der Umkleide, um sich vor dem Sportunterricht umzuziehen. Der Lehrer Mr. Sudgen spricht anders als die Schüler, sein Akzent wirkt allerdings nicht natürlich, sondern aufgesetzt. Er versucht sich als gebildeter zu geben, als er ist, um mehr Autorität auf die Kinder ausüben zu können. Es wird klar, dass seine Ausdrucksweise nur vorgetäuscht ist, da er den umgangssprachlichen Ausdruck „skiving“ für schwänzen verwendet, und dann das Fremdwort, das er dem Schüler erklärt, falsch buchstabiert. Diese Szene illustriert die unterschiedlichen Effekte von Received Pronunciation (RP). Mr. Sudgen versucht so gebildet und autoritär wie möglich zu klingen, um sich von den Schülern abzugrenzen, sein Versuch wirkt allerdings unbeholfen und aufgesetzt, was verdeutlicht, dass RP nicht nur positive Assoziationen mit der „upper class“ hat, sondern auch Affektiertheit, Snobismus, Arroganz und Unnahbarkeit in Verbindung gebracht werden kann.¹³⁰

Im Kontrast zu Mr. Sudgen und seiner gespielten Autorität steht Mr. Farthing, der seinen Schüler*innen mit Respekt gegenübertritt und sich auch sprachlich nicht „über“ sie stellt. Nach einer Schlägerei am Schulhof nimmt er Billy zur Seite und sucht mit ihm ein Gespräch.

Mr. Farthing: *Now, what's it all about?*

Billy: *He keeps calling me names, sir, and saying things about me dad and me mum and our Jud, and everybody were laughing.*

Mr. Farthing: *All right, all right, all right. Calm down. They always seem to pick on you, don't they, Casper? Why is it?*

Billy: *Don't know, sir.*

¹²⁹ Kes, TC:00:38:47 – 00:39:12.

¹³⁰ Vgl. Hughes, *English Accents & Dialects*, S.5.

Mr. Farthing: *Is it because you're a bad'un?*

Billy: *Maybe I am sometimes, but I'm not that bad, sir. I know stacks of other kids that's worse than me, but they seem to get away with it.*

Mr. Farthing: *Hmm. Why else do you think? Eh? There must be a reason, mustn't there?*

Billy: *Well, take this morning, sir. I just came in, sir, and just dozed off. I was doin' nowt wrong, sir. I'd been up since six. I had to do t'papers, then I had to rush home to have a look at t'bird, then run to school. I mean to say, you'd be tired, wouldn't you, sir?*

Mr. Farthing: *I'd be exhausted.*

Billy: *And that's not – You shouldn't be caned for that, should you, sir? And you can't tell Mr. Gryce that. And this little lad, sir – He's only brought a letter from one of the teachers and he got caned. It was nowt to laugh at, sir. Afterwards, he was sick as a dog.*

Mr. Farthing: *Was he?*

Billy: *And teachers, sir. They're not bothered about us, sir. If we're four C, they think we're numbskulls owt like that, sir. And when they have time, they're always looking at their watches to see how long there is left of the lesson. They're not bothered about us, and we're not bothered about them.*¹³¹

Mr. Farthing begegnet Billy auf Augenhöhe und mit Mitgefühl. Dadurch wird es Billy auch ermöglicht sich zu öffnen und seine Situation darzulegen. In dem Dialog verkörpert Mr. Farthing eine Autoritätsperson, aber im Gegensatz zu den anderen Gesprächen zwischen Lehrern und Schüler*innen verringert er das Machtgefälle, in dem er hauptsächlich Billy zu Wort kommen lässt und ihm somit eine Möglichkeit gibt, seinen Frustrationen Ausdruck zu verleihen. Er begibt sich auch sprachlich auf eine Ebene mit Billy, indem er den umgangssprachlichen Ausdruck „bad'un“ verwendet, um den Jungen zu fragen, ob er denn eine schlechte Person sei. Damit stellt er eine Nähe zu Billy her, die auch klar macht, dass er die Frage nicht tatsächlich ernst meint, sondern an Billys Situation interessiert ist. Dieses Interesse zeigt sich auch in einer früheren Szene während des Unterrichts. Mr. Farthing erfährt über Billys Hobby der Falknerei und beginnt ihm Fragen darüber zu stellen. Zum ersten Mal im Film wird Billy deshalb nicht belächelt, sondern als Experte gesehen, woraufhin er sein Wissen teilt

¹³¹ Kes, TC:01:18:21-01:19:32.

und sich seinen Klassenkamerad*innen gegenüber öffnet. Zu Beginn halten sich Billys Antworten kurz, doch je mehr Neugier Mr. Farthing zeigt, desto enthusiastischer erzählt Billy über alle Aspekte des Trainings und bringt sowohl seinem Lehrer als auch seinen Mitschüler*innen neues Vokabular bei.

Mr. Farthing: *Aren't you gonna tell us about it? How have you trained your hawk?*

Billy: *You have to be right careful with them, sir. Right patient. You've got to feed them when they're hungry, see? And you can only do owt when they're at feeding time like, sir.*

Mr. Farthing: *Yeah?*

Billy: *They've got these jesses on, sir, all the time.*

Mr. Farthing: *These what?*

Billy: *Jesses, sir.*

Mr. Farthing: *How do you spell that?*

Billy: *J-E*

Mr. Farthing: *All right, come out here. Come on. You'd better show us on the board, hmm? "Jesses"? This is a new word to me. Hands up, those who've heard of jesses before. Nobody. Go on. Write it up there. Right. Now tell us what it is.*

Billy: *Well, they're like leather straps, sir, and they're attached to bird's feet. And say I've got the bird on me hand. The straps go down there, then there's swivel.*

Mr. Farthing: *"Swivel". Write that on the board.*

Billy: *Then you've got your leash.*

Mr. Farthing: *"Leash". On the board.*¹³²

Billy wandelt sich in dieser Szene vom unaufmerksamen Schüler, der von Mr. Farthing geschimpft wird, da er nicht zuhört, zum Lehrer selbst. Anfangs ist Billy zurückhaltend und schüchtern, doch er wird ermutigt sein Wissen mit der Klasse zu teilen und vor ihnen zu sprechen. Seine Sprache verändert sich auch entsprechend seiner Selbstsicherheit. Er verwendet Fachausdrücke, die im Vergleich zu seiner Sprache im restlichen Film beinahe befremdlich klingen. Da es sich dabei um Fremdwörter handelt kommt auch sein Akzent nicht so stark zur Geltung. Als er beginnt über sein erstes Freiflug-Erlebnis zu sprechen wird sein Akzent allerdings immer stärker, da die

¹³² Kes, TC:01:10:55 – 01:11:54.

Erinnerung mit vielen Emotionen verbunden ist, und Billy diese begeistert an seine Mitschüler*innen wiedergibt.

Billy: Well, I'd been using creance for about a week, and it had been going thirty, forty yards. And it says when birds are going 30, 40 yards, it says in t'book it's time that it can start to fly free. Well, I'd been you know, I'd been wanting to fly it free, but I daren't. You know, I were frightened it'd fly off or summat like that. This had been going on for four or five days. And I keep on to mesen, sayin' that ... fly it free next day. Anyway, I got right mad with mesen and says "Right, I'm flying it free tomorree." Anyway, that night, that Friday night, it were I didn't feed her up, so that she'd be sharp set next mornin'. And I went to bed that night, Friday night, and I didn't get an hour's sleep at all. I were frightened about the bird, that she'd fly off or summat like that. Anyway, when t'morning came, I kept on saying to mesen "Well, if she flies off, she flies off, and it can't be helped." So I took swivel off and let her hop onto t'post. There were nowt stopping her now. She could fly off. All were on her were her jesses. I thought, she must fly off. She's forced to fly off. But she didn't. She just stood there. I were terrified. Well, anyway, she was stood there, and I walked off into t'field and she were lookin' round all over t' place. And when I got in about 70 yards from where – in the middle of t'field I called her. "Kes! Kes! Come, Kes! Come on then!" Nowt happened, so I tought, well, I'd better walk back and pick her up. So, while I were walkin' back, I saw her flyin'. She came like a bomb. About a yard off the floor, like lightnin', head still, and you couldn't hear t'wings. There weren't a sound from the wings and straight onto t'glove – Wham! And she grabbed me for t'meat. Anyway, I were pleased with mesen, and I didn't know what to do. So, I thought "Well, I better do it again just to prove it weren't luck." So, I took her back onto t'post and walked back up into t'middle of t'field and called her again. And she came just as good as first time straight onto t'glove and grabbed me for t'meat. Well, that were it, sir. I'd trained her, sir and that were all I could do.¹³³

Billys Monolog über den Flug ist eine Mischung aus seinem starken Akzent und speziellen Ausdrücken der Vogelkunde. Je länger der Monolog geht, desto aufgeregter wird Billy, desto stärker wird sein Akzent. Es wird somit ein gutes Beispiel geliefert für eine Vielzahl an Besonderheiten des Yorkshire Akzents. Ein weit verbreitetes

¹³³ Kes, TC:01:12:53 – 01:15:03.

Merkmal, das Billy durchgehend einsetzt, ist, dass „the“ zu einem glottal stop wird. Das Wort wird also nicht ausgesprochen, sondern als /t/ vor das Hauptwort gesetzt.¹³⁴ Weitere Kennzeichen die Billys Akzent charakterisieren sind /ɪn/ als Wortendung für -ing, „were“ als Vergangenheitsform für alle Personen sowie die Aussprache der Wörter „myself“ als „mesen“, „nothing“ als „nowt“ und „something“ als „summat“. Während der Szenen, in denen Billy den Falken trainiert, setzt Loach wie in *Poor Cow* Voice-Overs ein. Diese Voice-Overs illustrieren, dass Billy, auch wenn er aus einem Buch liest, und somit „korrekte“ Grammatik verwendet, seinen Akzent beibehält. Seine Sprache ändert sich, seine Aussprache bleibt gleich. Billys Monolog und die Voice-Overs zeigen auf, dass sich eine Figur wie er trotz der klassenbedingten Vorurteile, die an ihr haften, bilden kann, und weiters diese Bildung weitergeben kann, ohne dabei ihren typischen Akzent verlieren zu müssen. Billys narrativer Bogen soll aber trotzdem keine Erfolgsgeschichte werden. Nachdem sein Bruder Jud aus Wut über Geld, das Billy auf Pferde wetten hätte sollen, den Falken umbringt, wird auch Billys Hoffnung zerstört. Er muss zu einem Termin in der Arbeitsvermittlung, die ihn auf seinen vorbestimmten Weg in die Minenarbeit schicken wird. *Kes* zeichnet sich durch den durchgehenden Einsatz des lokalen Akzents aus. Alle Figuren sind in der gleichen Gemeinschaft angesiedelt, wenngleich sie unterschiedliche Funktionen einnehmen. Beinahe jedes Gespräch wird zu einer Verhandlung von Machtverhältnissen. So gibt es Konflikte zwischen jung und alt, Frau und Mann, Lehrer und Schüler, wobei sich nur im letzteren ein Klassenunterschied durch Sprache bemerkbar macht.

3.2.3. Analyse *Riff-Raff*

Loachs zweiter Film nach seiner Schaffenspause in den 1980er-Jahren ist mit *Riff-Raff* eine deutliche Auseinandersetzung mit den Arbeitsbedingungen von Bauarbeitern in London am Ende der Amtszeit von Margaret Thatcher. Der Film, dessen Titel sich mit *Gesinde*¹³⁵ übersetzen lässt, behandelt die Nachwirkungen der neoliberalen Wirtschaftspolitik Großbritanniens in dem vorhergehenden Jahrzehnt, das geprägt war von einer drastischen Reduzierung öffentlicher Ausgaben, der Deregulierung des privaten wirtschaftlichen Sektors, sowie von Privatisierung und Gewerkschaftsreform. *Riff-Raff* handelt von einer Gruppe von Bauarbeitern, die in London ein verlassenes

¹³⁴ Vgl. Hughes, *English Accents & Dialects*, S.104-107.

¹³⁵ „Riff-Raff“, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*, Cambridge University Press, 2014, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/riff-raff>, 07.02.2025.

Krankenhaus zu Luxuswohnungen umbauen. Dabei wird die Disaggregation beziehungsweise Zerstreuung der Arbeit selbst beleuchtet, sowie der Zerfall von etablierten Arbeiter*innenklassen-Gemeinschaften dargelegt. Es werden neue Trennlinien gezogen, und Arbeiter*innen werden als ersetzlich, austauschbar und unterrepräsentiert dargestellt.¹³⁶ Loach begründet seine Motivation, diese Art von Film zu machen so:

„As Britain emerged from the spell that Thatcher put on it, I and perhaps some other film makers, felt very dissatisfied with ourselves. We felt we hadn't really put on screen the appalling cost in human misery that aggressive Thatcherite politics had brought on everybody. We should have made films in the early 80s that showed what was happening, but I know that I didn't. I think the last few years have been an attempt to remedy that.”¹³⁷

Um dies umzusetzen, verfilmt Loach mit *Riff-Raff* ein Skript des schottischen Anwalts und Autors Bill Jesse, der früher als Bauarbeiter in London gearbeitet hat. Der Film wird auf einer realen Baustelle gedreht und der Cast besteht fast ausschließlich aus Schauspielern, die ebenfalls bereits Erfahrung als Bauarbeiter hatten.¹³⁸ Somit bleibt Loach seiner Arbeitsweise treu, auf Schauspieler*innen zu setzen, die die Erfahrungen der Figur nachvollziehen können, da sie selbst ähnliche gemacht haben. Robert Carlyle, der die Hauptfigur Stevie verkörpert und mit dem Film seinen Durchbruch feiert, wuchs in einer Arbeiter*innenfamilie in Glasgow auf und arbeitete fünf Jahre lang als Maler und Dekorateur bevor er Schauspieler wurde.¹³⁹ Auch in Bezug auf deren Sprache bleibt Loach dabei, die Akteur*innen in ihrem eigenen Akzent sprechen zu lassen. So kommen in dem Film unterschiedliche Akzente zum Beispiel aus Liverpool, Glasgow, Dublin, West Afrika oder der Karibik vor. Aufgrund der Diversität der Arbeiter kommt es auch zur bislang größten Diversität an Dialekten und Akzenten in Loachs Filmen, was wieder dazu führte, dass der Film für den US-amerikanischen Markt untertitelt wurde. Seine politischen Aussagen werden anders als in den vorigen Filmen, die hier besprochen werden, direkt von Figuren im Film ausgesprochen. Der am politisch kämpferischste Arbeiter Larry, ein Aktivist aus Liverpool, verkörpert von

¹³⁶ Vgl. Yun, *Die Spielfilme von Ken Loach*, S.273.

¹³⁷ Yun, *Die Spielfilme von Ken Loach*, S. 100.

¹³⁸ Vgl. English, S. 272.

¹³⁹ Vgl. Hayward, 209-211.

Ricky Tomlinson, spricht immer wieder die Arbeitsbedingungen, und das Auflösen von Gewerkschaften sowie weitere politische Maßnahmen Margaret Thatchers an, wird dabei allerdings als Galionsfigur veralteter Politik von seinen Kollegen abgetan. Er möchte, dass sie sich der Gewerkschaft anschließen, um sich für bessere Arbeitskonditionen stark zu machen. Diese Aufforderung wird größtenteils ignoriert, wodurch verdeutlicht wird, dass der Kampfgeist der Arbeiter*innen mit dem Verlust ihrer Rechte einherging.¹⁴⁰ Die Einschnitte in die Rechte der Arbeiter*innenklasse sind so groß, dass es sich nicht lohnt dafür zu kämpfen. Loach repräsentiert in *Riff-Raff* die neue Arbeiter*innenklasse, deren Charakter immer gebrochener und vergänglicher wird.¹⁴¹ Eine Methode, um diese Friktion innerhalb der Arbeiter*innenklasse darzustellen, ist es einen Fokus auf die sprachlichen Unterschiede der Figuren zu legen. Dialekt kann neben dem Herstellen eines Zugehörigkeitsgefühls auch die Funktion haben Charaktere voneinander zu isolieren, und Distanz zwischen den Sprecher*innen zu kreieren. Es werden Grenzen gezogen aufgrund von Herkunft, sowohl Geburtsort als auch Klassenherkunft. Vor allem die Dialekte Nordenglands stehen hier als Kennzeichen für niedrigeren Status.¹⁴² Die Bauarbeiter in *Riff-Raff* treten meist in Gruppen aufgeteilt auf, wobei neben ihren sprachlichen Distinktionen auch politische Unterschiede eine Rolle in der Gruppenaufteilung spielen. Die erste Unterscheidung, die im Film zwischen den Figuren gemacht wird, ist die zwischen den Bauarbeitern und ihren Vorgesetzten. Sowohl die Bauarbeiter als auch die Vorarbeiter und Bauleiter sprechen mit lokalen Akzenten, ihre Differenz ist rein symbolisch. Sie alle kommen aus der gleichen Klasse, doch die Hierarchie des Arbeitsplatzes bringt unterschiedliche Machtverhältnisse mit sich. Die ungleichen Machtverhältnisse drücken sich in diesem Fall nicht explizit durch die Sprechweise der Figuren aus, dennoch halten sie Vorurteile anderen gegenüber, aufgrund ihres Akzents.

Foreman: *Right, 'oo are you?*

Wilf: *Wilf.*

Foreman: *Wilf? Where you from Wilf?*

Wilf: *Bristol.*

¹⁴⁰ Vgl. Hill, S. 177.

¹⁴¹ Vgl. English, S. 275.

¹⁴² Vgl. Schubert, "Identity and Dialects in the North of England", S.82

Foreman: *Bristol? Oh right, a sheepshagger? Right. Get down there with the Scags where you'll enjoy each other's company. Go on.*¹⁴³

Ein Vorarbeiter teilt Arbeiter zu ihren Positionen ein nicht basierend auf deren Kenntnissen, sondern aufgrund von persönlichen Vorurteilen. Er bezeichnet den Arbeiter Wilf als „sheepshagger“ (Schafficker) da er aus Bristol kommt, einer Stadt im Südwesten Englands, eine Region, die von Agrikultur definiert wird. Darauf beruhend schickt er Wilf nach unten zu den Scags, ein Begriff für Personen mit geringem Ansehen, der vor allem in Privatschulen verwendet wird. Wilfs Akzent verrät ihn als jemand, der nicht aus London oder Umgebung kommt und nicht der upper class angehört. Durch die regionalen Vorurteile, die der Vorarbeiter hält, wird er als nutzlos abgestempelt und zu dem restlichen Gesindel geschickt. Obwohl auch die Vorarbeiter der Arbeiter*innenklasse angehören stellen sie sich selbst über die restlichen Arbeiter und üben skrupellos ihre Macht über sie aus. Vor allem der Bauleiter Gus sieht sich selbst als etwas Besseres, auch wenn sein Akzent ihn klar in der gleichen Klasse wie seine Untergebenen situiert.

Gus: *The workin' class don't want work, ya know? They make me laugh. Ask 'em to sit on their asses all day and they're 'appy as pigs in fuckin' shite.*¹⁴⁴

Man: *A nine letter word. Naïve, artless, or innocent.*

Gus: *Ingenuous. Pays to increase you word power. I used to be like you, once, ya know. Naïve, artless, innocent. It's a lovely word, that. Covers a lot.*¹⁴⁵

Über die Baustelle blickend schimpft er über die Arbeiter*innenklasse, die sich seiner Meinung nach der Arbeit verweigert, offensichtlich im Glauben, dass er durch harte Arbeit den Aufstieg in eine Leitungsposition, und somit eine andere Klasse geschafft hat. Er macht sich auf vulgäre Art lustig über die vermeintlich arbeitsscheuen Lohnarbeiter, und bezeichnet einen jüngeren irischen Kollegen als naiv. Entgegen seiner Selbsteinschätzung eines vergrößerten Wortschatzes spricht er mit starkem Akzent und verwendet den gesamten Film über die gleichen Ausdrucksweisen wie die anderen Arbeiter. In einer Gesellschaft, die nach den Thatcher-Jahren wieder stärker

¹⁴³ *Riff-Raff*, TC:00:04:21 – 00:04:29.

¹⁴⁴ *Riff-Raff*, TC:00:12:36 – 00:12:40.

¹⁴⁵ *Riff-Raff*, TC:00:13:25 – 00:13:43.

von Klassenrelationen geprägt war als zuvor, wird bei Figuren wie Gus das Bestreben groß, sich in der freien Marktwirtschaft ohne Rücksicht auf Verluste nach oben zu arbeiten. Dabei werden alle, denen das nicht gelingt, als Versager angesehen. Im Gegensatz dazu steht das Solidaritätsdenken von Larry, der die Tradition der Arbeiter*innenklasse der Gewerkschaften und des Zusammenhalts lebt. Er ist die Figur, die Loachs politisches Kommentar über die Regierungszeit Margaret Thatchers explizit ausspricht und sich gegen die Individualpolitik, die seither herrscht, stellt.

Larry: *1990, aye. Millions of people without homes. D'you know how many people are out a work in this country? About three and a half million. D'you know how many of them are buildin' workers? 250.000.*

Mo: *Yeah, but that includes the ones that don't wanna.*

Larry: *Oh, behave yourself, course they wanna work. There's millions of acres of unused land. I'm not talkin' bout green belt. For buildin' on. And the brickyards are stocked with gear. No one should be without a home in the 1990s. It's crazy man. Crazy.*

Mo: *You've started 'im off again.*

Larry: *Liverpool city council built 5000 council houses when they were in power. The Labour council, right. What happened to 'em, they got tea-bagged. The rest of the country, all the councils put together.*

Mo: *He only wants a fuckin' squat!*

Larry: *Built. The rest of the country ...*

Mo: *He only asked for a fuckin' squat!*

Larry: *The rest of the country built this ...*

Fiaman: *Did you vote for Margaret Thatcher then?*

Larry: *A didn't vote for Margaret Thatcher. I never voted for Margaret Thatcher.*

Fiaman: *You voted for her!*

Larry: *Margaret Thatcher got 41% of the vote. There was another 59% voted against her, son.*

Mo: *He only wants a frickin' squat!*

Larry: *I know he does. It's all right for you, mouthin' off all mighty. You've got a little house, haven't ya?*

Mo: *But he only wants a fuckin' squat, man. Nothin' else.*¹⁴⁶

¹⁴⁶ Riff-Raff, TC:00:05:34 – 00:06:35.

Ein Gespräch über eine Unterkunft für Stevie in einem besetzten Haus wird für Larry schnell Anlass für eine Diskussion über die politische Lage im Land. Der Aktivist aus Liverpool spricht mit starkem Scouse Akzent und ist sehr bewandert über die ökonomische Situation in seiner Heimatstadt. Liverpool hat seinen eigenen historisch gewachsenen Akzent, der sich markant vom nordischen Akzent des Umlands unterscheidet. Die Differenzen sind hierbei vorwiegend phonologisch, durch einen ausgeprägten Vokalton, der durch das Heben der hinteren Zunge zum Gaumen entsteht, und sich durch einen verstopften Klang auszeichnet. Weiter sprachliche Merkmale, die auch in anderen nordenglischen Akzenten gängig sind, sind der glottal stop sowie die Wortendung /ɪn/. Der Scouse Akzent hat sich erst vor Kurzem als eigenständig herausgebildet als kulturelle Antwort auf den Verfall der Stadt, der wiederum durch das Wegfallen vieler typischer Beschäftigungen der Arbeiter*innenklasse zurückzuführen ist. Die sprachlichen Besonderheiten Liverpools haben sich im Hafen etabliert, in dem sich Arbeiter*innen aus vielen unterschiedlichen Hintergründen vermischen. Die gemeinsame Sprache wird zu einem verbindenden Faktor, durch den die Gruppenidentität der Klasse verstärkt wird.¹⁴⁷ Der lokale Akzent ist also noch stärker mit der Identität der Arbeiter*innenklasse verbunden als andere Nordenglands, da sie die Begründer*innen der Idiosynkrasie der sprachlichen Attribute sind. In anderen Regionen sind Mitglieder der Arbeiter*innenklasse, diejenigen, die den Akzent aufrechterhalten, während sie hingegen in Liverpool für die Etablierung verantwortlich sind. Dadurch lässt sich auch erklären warum Larry, der als Verkörperung des Arbeiter*innenaktivismus auftritt, aus Liverpool stammt, und mit starkem Akzent spricht. Durch den ökonomischen Rückgang der Stadt sind die Arbeiter*innen gezwungen woanders nach Arbeit zu suchen. Für Larry geht der Klassenkampf weit über regionale sowie Ländergrenzen hinaus, die Unterdrückung von Arbeiter*innen in Abhängigkeitsverhältnissen ist ein internationales Problem, das alle gleichermaßen betrifft. Er zieht Parallelen mit Orten in Afrika, die in westlichen Kulturen häufig als zurückgeblieben porträtiert werden, und stellt klar, dass sich die Arbeitsbedingungen im vermeintlich fortgeschrittenen England wenig bis gar nicht davon unterscheiden. Ein Gespräch im Pausenraum zwischen zwei afrikanischstämmigen Arbeitern wird zum Anlass eine Diskussion über die Arbeitsbedingungen

¹⁴⁷ Vgl. Belchem, John, *Merseypride. Essays in Liverpool Exceptionalism*, Liverpool: Liverpool University Press 2006, S. 32-46.

auf der Baustelle zu beginnen, und die Idee die zuständige Gewerkschaft darauf aufmerksam zu machen.

Worker 1: *Matadi is a shithole.*

Fiaman: *Shut up, you only know Nigeria, come on.*

Worker 1: *I know Matadi, man.*

Larry: *Talkin' about shithole, this is a bit of a shithole, isn't it? No, look at the state of it. There's no safety conditions, no safety precautions, no nothing. And we live in it, y'know what I mean. We should stand up to those fellas in the office and demand better bleedin' conditions.*

Worker 3: *This is true.*

Larry: *Well, that's what the unions are for, aren't they?*

Worker 4: *Well, what are the unions for, laddie?*

Fiaman: *If we would not have a union, we would not have nothing.*

Workers: *Here. Here.*

Worker 4: *Well, what have we got now? We still got bleedin' nothing.*

Larry: *Let's let's just be serious for a minute. If he fell off the scaffold tomorrow and lost an eye, he wouldn't get a balloon. If you fell and killed yourself, they wouldn't even pay for your body to be shipped back to Liverpool. At least if you're in the union, you get sickness pay, benefit pay.*

Fiaman: *This is true. We need to stick together, otherwise we have no security.*

Kevin: *I agree with what you're sayin' n tha', about the unions and all tha' but you all boys have done what Tebbit said, didn't ya? I mean, you got on your bikes, didn't ya?*

Larry: *Of course, we have. We've 'ad to. He's from Glasgow. We're from Liverpool. 'E's from Bristol. These fellas are from all over the place. And we're chasin' the same few jobs. And while we're chasin' the same few jobs they've got no problems, 'cause we're fightin' amongst ourselves and we're leavin' them alone. What we should do, we should get UCATT down 'ere, which is the Union of Construction and Technical Trade, it's the buildin' site workers' union. We should get UCATT on the job and get organized.¹⁴⁸*

Larry geht hier wieder auf die Diversität ein, die in der Gruppe von ihm und seinen Kollegen existiert. Nicht nur aus Liverpool sondern auch aus dem Rest des Vereinigten Königreichs sowie ehemaligen Commonwealth Ländern gibt es rege Zuwanderung

¹⁴⁸ Riff-Raff, TC:00:59:28-01:00:44.

nach London, das vor allem in der Arbeiter*innenklasse zu einem Schmelztiegel einer Vielzahl verschiedenster Kulturen wird. Die Solidarität zwischen den Männern beruht hier auf dem verbindenden Element, ihrer Klassenzugehörigkeit. Ihre regionalen Distinktionen werden zwar porträtiert, und durch die diversen Akzente und Dialekte unterstrichen, über denen stehen aber ihre Gemeinsamkeiten als Mitglieder derselben Klasse. Sie verbindet der Kampf gegen ihre Unterdrückung und Ausbeutung seitens der Führungsschicht. Durch diese gelebte Solidarität, die vor allem von Larry ausgeht, kommt Stevie an eine Wohnung in einem besetzten Haus, und bekommt Hilfe von seinen Kollegen beim Einzug.

Stevie: *In you is.*

Man: *What should I do with these?*

Stevie: *Oh, just dump'em by the windee.*

Larry: *Just dump these upstairs?*

Stevie: *Aye.*

Larry: *Okay.*¹⁴⁹

Stevie kommt aus Glasgow nach London und fällt mit seinem Akzent in jedem Gespräch auf. Glaswegian ist, ähnlich wie Scouse, historisch stark mit der Arbeiter*innenklasse der Stadt verbunden, und durch den ehemaligen Status als bedeutende Hafenstadt von irischen Immigrant*innen geprägt. Der Akzent ist auch dafür bekannt einer der stärksten und am schwersten verständlichen der englischen Sprache zu sein. Er zeichnet sich unter anderem aus durch das Verbinden von Wörtern, schnelles Sprechen, und die häufige Verwendung von Kraftausdrücken aus.¹⁵⁰ Weitere Merkmale sind die Aussprache von Vokalen, die sich stark vom Standard English unterscheidet, und die Verwendung des Wortes *aye* für ja. All diese Eigenheiten kommen in dem Gespräch vor, in dem Stevie Anweisungen beim Einzug gibt. Er verbindet *dump them* zu einem Wort, spricht *window* als *windee* aus, und beantwortet eine Frage zu Klarstellung mit *aye*. Sein Akzent führt auch zu Verständnisproblemen. Bei Stevies erstem Treffen mit seiner zukünftigen Freundin Susan (Emer McCourt), einer Irin, die davon träumt in London Sängerin zu werden,

¹⁴⁹ *Riff-Raff*, TC:00:35:58-00:36:06.

¹⁵⁰ Emerson, Stephen, "Scottish Words: The Glasgow Accent", *The Scotsman*, 06.09.2013, <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/scottish-words-the-glasgow-accent-1562228>, 18.04.2025.

fragt er sie für ihn zu singen, sie versteht aber seinen umgangssprachlichen Ausdruck dafür nicht.

Stevie: *How about a do, then?*

Susan: *What's that?*

Stevie: *You know, singin' a do, singin' alone.*

Susan: *What is this an interview or sometin'?*

Stevie: *Just askin'*

Susan: *I know. I'm auditionin' to.*¹⁵¹

Die Intensität von Stevies Akzent wird am deutlichsten in einer Szene, in der er bei einem Vorsingen von Susan mit dem Besetzungschef des Theaters streitet, nachdem er nicht für Susans Aufführung applaudiert.

Stevie: *You. I'm fuckin' talkin' to ye.*

Casting director: *I beg your pardon?*

Stevie: *Give 'er a clap.*

Casting director: *We're holding auditions here.*

Stevie: *Fuckin' clap, now.*

Casting director 2: *Banty!*

Casting director 1: *What do you mean?*

Stevie: *Show 'er a bit o respect.*

Casting director 2: *Banty.*

Stevie: *Don't fuckin' push it, ducky, clap!*¹⁵²

Diese Auseinandersetzung ist die Einzige, die außerhalb des Kontexts der Arbeiter*innenklasse stattfindet, wodurch der Kontrast zwischen Stevies Glaswegian und der received pronunciation des Besetzungschefs noch auffallender wird. Der casting director reagiert mit höflicher Irritation auf Stevies gewaltsames Auftreten, der ihn direkt mit seinem Verhalten Susan gegenüber konfrontiert. Sowohl seine Aussprache und Wortwahl als auch seine Kleidung kennzeichnen den Besetzungschef klar als Mitglied der upper class. Das Machtgefälle, das zwischen Susan und ihm

¹⁵¹ *Riff-Raff*, TC:00:19:48-00:19:58.

¹⁵² *Riff-Raff*, TC:00:46:58-00:47:14.

besteht, wird auch auf räumlicher Ebene dargestellt. Er sitzt mit seinem Kollegen hoch im Publikumsbereich des Theaters und schaut auf die Bühne, auf der Susan auftritt hinunter. Er entscheidet in wenigen Minuten über ihre berufliche und finanzielle Zukunft. Obwohl er sich in der Konfrontation mit Stevie der Form nach ausdrückt, bringt er weder ihm noch Susan Respekt gegenüber. Die Klassenpositionen werden klar dargestellt und stehen in starkem Kontrast zu dem Narrativ der Solidarität, das im restlichen Film gezeichnet wird. Obwohl es in der Arbeitergruppe eine Vielzahl von verschiedenen Akzenten gibt, dienen sie untereinander als verbindendes Element, da sie alle sprachlich von der unterdrückenden Klasse abweichen. Akzentuierte Sprache verbindet, Standard English entfremdet. Klassenidentität wird auf zwei Weisen durch sprachliche Differenzen gebildet.

3.2.4. Analyse *Sweet Sixteen*

Nach *Riff-Raff*, der sich durch die Vielzahl verschiedener Akzente und Dialekte seiner Figuren auszeichnet, widmet Loach sich neben englischen Produktionen auch über einige Jahre hinweg internationalen Filmen, in denen er prekäre Lebensumstände sowie Freiheitskämpfe in anderen Ländern wie Spanien oder Nicaragua darstellt. In dieser Zeit beginnt auch die Partnerschaft mit dem schottischen Menschenrechtsanwalt und Autor Paul Laverty, der seit Mitte der 1990er die Drehbücher für alle von Loachs Filmen schreibt. In Zusammenarbeit mit ihm entsteht die inoffizielle schottische Trilogie bestehend aus *My Name Is Joe*¹⁵³, *Sweet Sixteen* und *Ae Fond Kiss*.¹⁵⁴ Das Setting der Filme, das zuvor hauptsächlich in den üblichen Locations des working class dramas, im Osten von London und Nordengland angesiedelt war, wandert mit den Drehbüchern Paul Lavertys nach Schottland. Diese Versetzung des Fokus auf Schottland kann als Konsequenz dessen gesehen werden, dass Loach den tatsächlich gelebten Erfahrungen seiner Kollaborateur*innen große Relevanz einräumt. Der historische Kontext der Arbeiter*innenklasse in Schottland unterscheidet sich insofern von England, dass der Diskurs über Klasse trotz der Veränderung des Aufbaus und der Struktur der arbeitenden Bevölkerung überlebt. Als Widerstand gegen die konservative englische Regierung bleiben kollektive Werte, die die Identität der Arbeiter*innenklasse bis in die 1980er Jahre begründeten, und sich

¹⁵³ *My Names Is Joe*, R: Ken Loach, UK 1998.

¹⁵⁴ *Ae Fond Kiss*, R: Ken Loach, UK 2004.

durch Sprache sowie Politik ausdrücken, bestehen. Auffallend ist daher, dass in Loachs schottischen Filmen vergleichsweise wenig Sinn von Gemeinschaft ausgedrückt wird.¹⁵⁵ Der Fokus liegt hier noch mehr auf den negativen Auswirkungen der konservativen Politik der 1980er und 1990er-Jahre und der Desillusionierung der Arbeiter*innenklasse, der bereits in *Riff-Raff* Ausdruck verliehen wird. Als eine Folge dessen wird in Loachs schottischen Filmen Kriminalität, vor allem Drogenhandel behandelt, in der es keinen Sinn von Gemeinschaft und Solidarität gibt.

Sweet Sixteen, der im Jahr 2002 erschien, handelt von einer Gruppe Jugendlicher, die in prekären Bedingungen in der Stadt Greenock im Westen Schottlands leben. Die Hauptfigur Liam lebt zu Beginn des Films bei seinem Großvater, da seine Mutter nach einem Drogendelikt ihres Partners im Gefängnis sitzt. Ihre Freilassung steht bevor und der 16-jährige Liam, gespielt von Martin Compston, der, statt in die Schule zu gehen gemeinsam mit seinem Freund Pinball (William Ruane) illegal Zigaretten verkauft, hat große Pläne für einen Neuanfang mit seiner Mutter. Dafür unternimmt er alles, um Geld zu verdienen, was ihn dazu bringt Drogen seines Stiefvaters zu stehlen und diese zu verkaufen. Dadurch wird er immer weiter in den Sog des Drogengeschäfts gezogen. Der Film zeigt auf, wie limitiert die Chancen für die junge Bevölkerung in der Gegend sind, um die prekären Umstände ihrer Kindheit zu verändern. Anstatt sich also wie zuvor mit den Lebensumständen von Arbeiter*innen zu beschäftigen, legt Loach in *Sweet Sixteen* den Schwerpunkt auf das Drogenproblem Schottlands, das durch das Wegfallen klassischer Arbeiter*innenberufe, wie konkret in Greenock der Rückgang der Schifffahrt und Hafenaktivität, immer weiter verstärkt wird. Harte Drogen und deren Missbrauch stellen für die Gemeinschaften in ehemaligen Industriestädten ein großes Problem dar, sowohl aus gesundheitlicher als auch aus ökonomischer Sicht. *Sweet Sixteen* verdeutlicht, die entscheidende Rolle, die der Drogenhandel in der lokalen Wirtschaft spielt. Das Vakuum, das vom Verfall traditioneller Produktion überlassen wurde, wird durch den Verkauf illegaler Substanzen gefüllt, und wird somit zu einer der wenigen Karrieremöglichkeiten für die sozial benachteiligte Jugend. Liam sieht im Drogengeschäft den Ausweg aus seiner finanziellen Lage, und strebt an, so erfolgreich zu werden wie der Chef der örtlichen Organisation. Zunächst scheint er auch Erfolg darin zu haben, am Ende hat sich seine Situation aufgrund der skrupellosen Vorgehensweise der anderen Dealer allerdings nur verschlechtert.¹⁵⁶ Im Gegensatz

¹⁵⁵ Vgl. Hill, *Ken Loach*, S.182-183.

¹⁵⁶ Vgl. Hill, *Ken Loach*, S.185-186.

zu den anderen hier besprochenen Filmen gibt es weder Bestreben seitens der Charaktere ehrliche Arbeit auszuüben, und sich damit selbst aus der Prekarität zu heben, noch gibt es Figuren, die eine Alternative bieten. Liam steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Erwachsenen in seinem Leben, die ihm nichts anderes als Kriminalität vorleben.

Sweet Sixteen unterscheidet sich also dahingehend von Loachs Vorgängerfilmen, dass der Fokus auf den weiterreichenden Auswirkungen von Massenarbeitslosigkeit liegt, anstatt sich direkt mit der Arbeiter*innenklasse zu beschäftigen. Ein weiterer gravierender Unterschied ist die Sprache. Die Aussprache der Figuren ist so stark regional geprägt, dass der Film bei seiner Veröffentlichung in den USA komplett untertitelt erschien. Auch in der britischen Version sind die ersten 15 Minuten untertitelt, obwohl der Verleih sich dagegen sträubte, da befürchtet wurde Untertitel würden das Publikum befremden.¹⁵⁷ Alle Figuren im Film sprechen nicht nur mit starkem schottischem Akzent, sondern verwenden auch Redewendungen und Ausdrücke aus Scots. Scots wird von vielen Sprecher*innen als eigene Sprache angesehen, trotzdem gibt es eine Debatte darüber ob es nicht nur ein Dialekt von Englisch sei. Scots entwickelt sich aus dem Northumbrian Dialekt des Old English und existiert in verschiedenen Formen in allen nicht-gälischen Regionen Schottlands. Durch die Vereinigung mit der englischen Krone wird Scots in den Hintergrund gedrängt. Beginnend mit dem 19. Jahrhundert wird die Sprache als Zeichen von kultureller Rückständigkeit gesehen, und es beginnt der Versuch sie auszurotten. Scots überlebt nur im Landvolk sowie der städtischen Arbeiter*innenklasse nach der Industrialisierung. Auch während dem 20. Jahrhundert bleibt der Erhalt konstant gefährdet, da Scots als deformierte Form von Englisch oder künstlicher Dialekt angesehen wird.¹⁵⁸ Der Stellenwert den Scots als Sprache einnimmt, ähnelt also dem von Dialekten und regionalen Akzenten in Beziehung zu Standard English. Der historische Kontext der Unterdrückung der Sprache sowie ihrer Sprecher*innen ist allerdings noch aufgeladener. Insofern lässt sich eine Parallele zur Handlung von *Sweet Sixteen* im Gegensatz zu den anderen hier besprochenen Filmen ziehen. Sie alle stellen Figuren in prekären Verhältnissen dar, in *Sweet Sixteen* werden allerdings die Folgen der Politik der vorhergehenden Jahrzehnte weitergehender beleuchtet, und in einen größeren Kontext gesetzt. Es geht nicht nur um die Benachteiligung der

¹⁵⁷ Vgl. Hayward, *Which Side Are You On?*, 258.

¹⁵⁸ Vgl. McDonagh, "Class and politics", S. 217.

Arbeiter*innen, sondern auch um die historische gewachsenene Unterdrückung Schottlands durch England, vor allem im Sinne der versuchten Ausrottung der schottischen Sprache. Um dem Film Authentizität zu verleihen, castet Loach in *Sweet Sixteen* wieder Laiendarsteller*innen, die aus Schottland stammen. Der Hauptdarsteller Martin Compston wuchs in Greenock auf und wurde noch während seiner Schulzeit als Liam besetzt. Mit dem Film beginnt für ihn eine erfolgreiche Schauspielkarriere, ähnlich wie bei Robert Carlyle in *Riff-Raff*. Da die Jugendlichkeit der Figuren eine große Rolle spielt, war es auch von großer Bedeutung den Film altersgerecht zu besetzen. Sie werden wiederholt als *boys* bezeichnet, was das Versäumnis ihrer Eltern als auch des Sozialsystems unterstreicht, sich angemessen um sie zu kümmern.

Woman: *Tom, those wee boys are back in again.*

Tom: *Hey, youse two. Come on. That's two or three times this week. Youse have been up here flogging stuff.*

Liam: *We're only trying to keep your customer satisfied.*

Tom: *Oot the door, Simon and Garfunkel! Oot youse go!*

Liam: *Don't get in a strop, you cunt.*

Pinball: *You want some? Here's to you, Mrs. Robinson.*¹⁵⁹

In dieser Interaktion zu Beginn des Films werden Liam und Pinball als zwei jugendliche Störenfriede porträtiert, die unerwünscht in einem Pub illegal Zigaretten verkaufen. Alle Beteiligten sprechen mit starkem Akzent und verwenden für Schottland typische Ausdrücke, wie *youse* für *you*, oder *wee* für *little*. Die Angestellten sowie die Gäste im Pub werden als Mitglieder derselben Klasse etabliert, da sie sich einer Institution der britischen Arbeiter*innenklasse befinden, in dem die typische Sprache überlebt. Weiters auffallend sind die veralteten Popkulturreferenzen, da sie für die Altersgruppe der beiden Jungs unüblich wirken. Der erste Verweis auf die amerikanische Folkband der 1960er-Jahre Simon & Garfunkel wird vom Pubbesitzer gemacht, es überrascht allerdings, dass Pinball darauf eingeht und den Bezug weiterführt. Auch später im Film gibt es einige Referenzen zu Popkulturphänomenen, die im Kontext des Millieus unerwartet sind. Liams Stiefvater Stan nennt ihn Charlie Chaplin, und bezeichnet seine Familie als „*Laurel and Hardy fucking family*“. Was den Film sprachlich besonders

¹⁵⁹ *Sweet Sixteen*, TC:00:02:43-00:03:06.

auszeichnet ist die häufige Verwendung von Kraftausdrücken in allen Altersgruppen. Bei einem Besuch von Liam, seinem Stiefvater und seinem Großvater im Gefängnis, in dem seine Mutter inhaftiert ist, fallen sehr viele Vulgärausdrücke.

Stan: *So, what do you think of your boy here then? Wanna give your ma a kiss?*

Liam: *Fucking tell him.*

Jean: *Give your mum a kiss.*

Stan: *What do you think, Gramps? Do we have a laugh with him or what?*

Gramps: *He's a laugh a minute. A right wee comedian. Don't need a telly when he's about.*

Stan: *Kiss your fucking mother.*

Liam: *See you later, Mum, eh.*

Jean: *Liam, please, don't.*

Stan: *Listen, by Christ... see, if you don't kiss your mother goodbye, you little cunt, I'm gonna boot your fucking arse all the way to fucking Greenock. Now kiss your fucking mother, you little cunt.*¹⁶⁰

Der Kontext des Gesprächs ist, dass Liam in seinem Mund Drogen an seine Mutter schmuggeln soll, weshalb Stan darauf besteht, dass er ihr einen Kuss gibt. Liam weigert sich aber, da er nicht will, dass seine Mutter im Gefängnis weiterhin Drogen nimmt und verkauft, und dann möglicherweise noch länger in Haft bleiben muss. Loach legt bei seinem Casting für *Sweet Sixteen* wieder großen Wert auf die Lebenserfahrungen seiner Darsteller*innen, anstatt etablierte Akteur*innen zu besetzen. Michelle Coulter, die Liams Mutter Jean verkörpert, hatte vor dem Film keine Erfahrung als Schauspieler*in, arbeitete aber als Rehabilitationsberaterin für Frauen mit Drogenproblemen.¹⁶¹ Der Besuch im Gefängnis etabliert die Familiendynamik, in der Liam aufwächst, die vom Drogenmissbrauch seiner Mutter und ihrer Abhängigkeit von ihrem misshandelnden Partner Stan dominiert wird. Liam wünscht sich vor allem von seiner Mutter Stärke und Liebe, in dieser Konstellation wird er allerdings nur aufgrund seiner Jugendlichkeit, die ihn unverdächtig erscheinen lässt, als Bote missbraucht. Dieses Attribut wird er später noch selbst für sich anwenden. Er wird von Stan nur ausgenutzt, als *cunt* beschimpft und nach seinem Verweigern, die Drogen an seine

¹⁶⁰ *Sweet Sixteen*, TC:00:10:07-00:10:42.

¹⁶¹ Vgl. Hayward, *Which Side Are You On?*, S.257.

Mutter weiterzugeben, wodurch Stan Geld verliert, von ihm zusammengeschlagen. Das einzige Familienmitglied, das Liam Zuneigung entgegenbringt ist seine Schwester Chantelle. Nach einer weiteren Schlägerei, in die Liam verwickelt wird, sucht er bei ihr Hilfe.

Chantelle: *How many times have I done this?*

Liam: *Done what?*

Chantelle: *This. "Hey-ho, hey-ho, orphan weans have to go." D'you remember? At the children's home?*

Liam: *"Where's your mummy?"*

Chantelle: *Remember you ran oot and you fought three big boys? They all thought you were brave. But I didnae, I was screaming through the windae. And I heard your arm snap. When they let you go, you still managed to laugh in their face. You didnae fight them because you were brave. You fought them because you just didnae care what happened to ye. That's what broke my heart. It was just another kicking for you. How can you really care about us if you don't care for yourself, eh? Turn roond. Turn roond! What am I supposed to tell the wean in the morning? You tripped? Some junkie stole your fags and nearly killed ye? All wee Calum's got in the whole world is me and you. Naebody else. What happened to us isnae gonna happen to him. Never. Over my dead body, and I swear it. I want peace in this house.*¹⁶²

Chantelle spricht mit einem sehr starken Akzent, der sich durch ihre Aussprache und Wortwahl kennzeichnet, sich aber durch das Fehlen von Kraftausdrücken von den anderen Figuren im Film unterscheidet. Ihre Aussprache von bestimmten Vokalen ist typisch für den schottischen Akzent, in dem zum Beispiel aus dem englischen /aʊt/ ein /ut/ wird, ein Einfluss aus Scots, in dem das Wort auch *oot* geschrieben wird, oder die Aussprache von *no* als /ne/.¹⁶³ Chantelle spricht davon, wie sie und Liam für eine Zeit lang in einem Kinderheim lebten, was ihr Aufwachsen in einen bestimmten Klassenkontext setzt. Sie ist die einzige Hauptfigur, die keinen kriminellen Aktivitäten nachgeht, sondern in einem Call-Center arbeitet, um ihrem Sohn eine bessere Kindheit als ihre eigene bieten zu können. Sie versucht Liam davon abzuhalten den gleichen

¹⁶² *Sweet Sixteen*, TC:00:45:33-00:47:37.

¹⁶³ Vgl. Hughes, *English Accents & Dialects*, S.159.

Weg wie ihre Mutter zu gehen, doch er ist vom schnellen Geld, das er sich durch Drogenhandel verspricht, angetan.

Liam: *He's passing Scullion some dough, man. That means they're gonna get a delivery. Fuck's sake. Fucking dancer, wee man. This is our score. I know where they stash the drugs. We could get it, nae bother.*

Pinball: *What are you talking about?*

Liam: *The gear, I know where it is.*

Pinball: *You wanna break inti Stan's hoose?*

Liam: *Aye, get the gear.*

Pinball: *You're nuts. Don't be stupid.*

Liam: *What's wrong with ye? You know how to cut it.*

Pinball: *I may be daft, but I'm not dumb. That's a daft idea.*

Liam: *Look, I could get a caravan for my ma.*

Pinball: *I know your ma, but I'm not even thinking about this.*

Liam: *We're getting naewhere with the fags. We're getting fuckin coppers.*

Pinball: *I'm happy with the fags.*

Liam: *Look at the state of this place.*

Pinball: *I know the state of it.*

Liam: *Think of the caravan. The fucking money we're gonna get here. Look, mate, this is big fucking bucks. The caravan, plus plenty left, man. We'll not get near it with the money we have.*

Pinball: *What, 50-50?*

Liam: *Aye, fucking 50-50. What do you think?*

Pinball: *I should think so.*¹⁶⁴

Liam greift zu drastischen Mitteln, da er für sich und seine Mutter einen Wohnwagen am Ufer des River Clyde kaufen will, für den er schnell an viel Geld kommen muss. Er beschließt Stans Drogen zu stehlen und diese mit Pinballs Hilfe zu verkaufen. Die beiden beobachten Stan von einem verlassenem Haus aus, wie er Drogen verkauft. Sie schmieden gemeinsam einen Plan und vereinbaren, sich das Geld, das sie damit verdienen werden, 50-50 zu teilen. Zu diesem Zeitpunkt ist die Idee von Solidarität noch vorhanden, die Liam, je erfolgreicher er wird, hinter sich lässt. Pinball und er sind

¹⁶⁴ *Sweet Sixteen*, TC:00:25:43-00:26:57.

gemeinsam aufgewachsen und kämpfen mit denselben Problemen, weshalb sie auch planen, gemeinsam den Aufstieg zu schaffen. Ihre Wortwahl verortet sie nicht nur in einer bestimmten Klasse, sondern in einem spezifischen Milieu, dem des illegalen Drogenhandels. Sie verwenden viele Slang Ausdrücke, die aus der Drogenszene stammen. Liam spricht von *dough* und *bucks* für Geld und bezeichnet die Drogen, die sie verkaufen wollen als *gear*. In dem Versuch Pinball von seiner Idee zu überzeugen, sagt er, er wisse „*how to cut it*“, was in diesem Sinn bedeutet, Pinball wisse, wie man das Kokain für den Verkauf vorbereitet, da er es in kleine Portionen „schneiden“ könne. Abgesehen von den milieutypischen Ausdrücken kommen in dem Gespräch noch weitere Slangwörter vor, die in ganz Großbritannien auftreten, *Fags* sind Zigaretten und *coppers* ist eine herablassende Bezeichnung für die Polizei. Liam verwendet mit *fucking dancer* auch einen Ausruf der Freude, der typisch ist für die Sprache in Zentralschottland.¹⁶⁵ Liam und Pinballs improvisierter Drogenhandel bringt sie schließlich zum lokalen Drogenboss Tony Douglas, nachdem ihr Diebstahl auffliegt. Liam ordnet sich unter, während Pinball dem Dealer respektlos entgegentritt und nach einigen Auseinandersetzungen sein Auto stiehlt und schrottet. Douglas will Liam trotzdem rekrutieren, stellt ihm allerdings ein Ultimatum, sich von Pinball zu trennen.

Liam: *I swear on my nephew's life we'll pay every penny back.*

Douglas: *Never mind that. I've just bought your pizza place. Put it in Tony's name.*

Liam: *You bought Franco's?*

Douglas: *Aye. What I want ye to do is buy three new bikes, sort out some good boys and run the show. Okay? When does your ma get out?*

Liam: *Three weeks.*

Douglas: *What are you gonna de about it?*

Liam: *Fuck knows. If she stays with Stan, she may as well get a season ticket for where she is. I'm trying to get another caravan lined up.*

Douglas: *Forget about it. I rent oot flats. One's come free. It's modest. Nice views o'er the river. Decent neighbors. You can take your ma there. And if it works oot, and I think it will, Liam... you can buy it over a period of time.*

Liam: *Why are you deeing this?*

Douglas: *You work for me, I take care of ye. Easy as that. You can have these... as soon as you take care of that wee prick, Pinball.*

¹⁶⁵ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dancer>, 22.04.2025.

Liam: *Look, Mr. Douglas, he didn't know what he was deein'. He's had a hard time. His dad was a junkie. I'm all he's got. I'll sort it oot. I swear. He'll come and apologize and I swear I'll pay back every penny. Both of us.*

Douglas: *If you cannae deal with this, you get oot noo.*

Liam: *He's like a brother to me.*

Douglas: *Listen, an opportunity like this, for somebody like you, only comes once.*¹⁶⁶

Douglas bietet Liam seine Hilfe an, in dem er ihm ein Geschäft aufbaut und ihm eine Wohnung vermietet. Die Hilfe ist allerdings nur konditional, und hängt von Liams Loyalität zu Douglas ab, die mit dem Verrat an seinem Freund Pinball einhergeht. Es ist also kein Akt der Solidarität, sondern lediglich eine Geschäftsinvestition für Douglas. Dennoch sprechen die beiden mit demselben Akzent, da sie dieselbe Klassenherkunft haben. Douglas Lebensstil erweckt den Anschein, dass er sich in einer anderen Klasse bewegt, da er sein Geld mit illegalen Aktivitäten verdient, kann er sich nie wirklich aus dem Milieu lösen. Obwohl zwischen Liam und Douglas ein Machtgefälle besteht interagieren sie sprachlich auf derselben Ebene. Liam versucht sich in die Drogenszene weiter einzufügen, seine Verbindung zu seiner Familie und seinem Freund Pinball wird ihm schließlich zum Verhängnis. Er schafft es nicht die Anforderungen von Douglas, Pinball zu töten einzuhalten, und bringt sich damit in seine Missgunst. Am Ende treibt ihn die Liebe zu seiner Mutter weiter in die Kriminalität, nachdem er nach einem Streit auf Stan einsticht und flüchtet. Liam hängt stur an seinem Traum fest, und entfremdet sich immer weiter von den wichtigen Personen in seinem Leben. Er hat kein Netzwerk mehr, das ihn auffängt, da er sich durch seinen Abfall in die Kriminalität so weit von seiner Gemeinschaft entfernt hat, dass ein Weg zurück unmöglich scheint.

3.2.5. Analyse *I, Daniel Blake*

Mit *I, Daniel Blake* gelingt Ken Loach sein bisher sowohl größter kommerzieller als auch kritischer Erfolg. Der Film, der 2016 erschien, erzielt das höchste Einspielergebnis all seiner Filme, und gewinnt unter anderem die Palme d'Or bei dem Filmfestival in Cannes sowie die Auszeichnung als Bester Britischer Film bei den

¹⁶⁶ *Sweet Sixteen*, TC:01:12:34-01:14:18.

British Academy Film Awards.¹⁶⁷ Mit der Handlung des Films, für dessen Drehbuch wieder Paul Laverty verantwortlich zeichnet, kehrt Ken Loach in die Arbeiter*innenklasse Nordenglands zurück. *I, Daniel Blake* spielt in Newcastle und handelt von einem verwitweten Bauarbeiter, der nach einem Herzinfarkt gesundheitlich noch nicht wieder in der Lage ist zu arbeiten, aber vom Arbeits- & Pensionsamt nach einem Evaluationsinterview als fit genug angesehen wird, wodurch er kein Arbeitslosengeld mehr erhält. Darauf folgt ein Spießrutenlauf durch das System, der die Fehlerhaftigkeit der Methoden und Arbeitsweisen der englischen Bürokratie aufzeigt. Die Verurteilung der Behörden im Film wird weitgehend als politische Intervention in die Effekte der Demontierung des Sozialsystems im Zuge der Sparpolitik der konservativen Regierung unter David Cameron sowie Theresa May gesehen. Die Sparmaßnahmen wurden 2010 eingeführt, um den Folgen der Weltwirtschaftskrise von 2008 entgegenzuwirken. Dabei wurde die Finanzierung des National Health Services sowie von Bildungseinrichtungen gesichert, in allen restlichen Teilen der Gesellschaft wurden Kürzungen durchgeführt. Die Härte der Maßnahmen wurzelt im neoliberalen Glauben an „small government“. Es wird angestrebt, dass private Institutionen und wohltätige Stiftungen die Kosten für Sozialleistungen wie Wohnen oder Arbeitslosengeld übernehmen. Laut UN-Experten sind die Maßnahmen der sogenannten „austerity politics“, mit denen circa 30 Milliarden Pfund eingespart wurden, für hohe Armutslevel und die beinahe Verdopplung der Verwendung von „food banks“, also der Lebensmittelhilfe für sozial Schwache zwischen 2013 und 2017, verantwortlich.¹⁶⁸ *I, Daniel Blake* entsteht vor diesem Hintergrund in einer Zeit, in der es verstärkten medialen Fokus auf die alltäglichen Erfahrungen und persönlichen Geschichten von Sozialhilfebezieher*innen gab. Der Film unterscheidet sich von anderen Darstellungen, deren Gestaltungen häufig den Porträtierten gegenüber schädigend wirken und dazu beisteuern die große Menge an Einsparungen zu rechtfertigen.¹⁶⁹ Im Gegensatz dazu versucht Loach in seinem Film aufzuzeigen, wie sozial schwache Personen in der aktuellen Politik nur noch weiter benachteiligt werden. Der Charakter des Daniel Blake (Dave Johns) existiert, um im Publikum Sympathie auszulösen, und dient als Identifikationsfigur für alle Zusehenden, die seine

¹⁶⁷ Vgl. Wikipedia, „I, Daniel Blake“, https://en.wikipedia.org/wiki/I,_Daniel_Blake, 14.04.2025.

¹⁶⁸ Vgl. Mueller, Benjamin, „What Is Austerity and How Has It Effected British Society?“, *New York Times*, 24.02.2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/24/world/europe/britain-austerity-may-budget.html>, 15.04.2025.

¹⁶⁹ Vgl. Gibbs, Jacqueline, Lehtonen, Aura, „I, Daniel Blake (2016): vulnerability, care and citizenship in austerity politics“, *Feminist Review*, Issue 122, 2019, S. 50.

Fassungslosigkeit und Verwirrungen über all die Hürden, die ihm gestellt werden, teilen sollen.¹⁷⁰ Diese Sympathie wird durch die emotionale Erzählweise des Films erzielt. Die Figuren und deren Interaktionen miteinander sowie mit ihrer Umgebung stehen im Mittelpunkt. Damit wird ein Fokus gelegt auf den Unterschied der zwischenmenschlichen Beziehungen zu den Dynamiken der Bürokratie. Daniel wird als Mitglied der Arbeiter*innenklasse Newcastles porträtiert, das am kollektiven Charakter der Gruppierung festhält und diesen weiterhin lebt. Seine rebellische Einstellung der Unterdrückung des Systems gegenüber hat aktivistische Züge. Er agiert nicht nur für sich selbst, sondern auch für seine Mitmenschen.¹⁷¹ Damit kehrt Loach zu seinen Narrativen der Solidarität der Arbeiter*innenklasse zurück, die in seinem frühen Schaffen von größerer Bedeutung waren. Daniel symbolisiert, wie Larry in *Riff-Raff*, eine Arbeiter*innenidentität der Vergangenheit, die im Zusammengehörigkeitsgefühl der Gewerkschaften liegt. Die anderen Figuren im Film, die mit Daniel agieren, repräsentieren eine neue, diverse Arbeiter*innenklasse, die entfernt von der alten Form existiert. Katie, eine alleinerziehende Mutter aus London, dargestellt von Hayley Squires, und Daniels Nachbar China, verkörpert von Kema Sikwaze, einem gebürtigen Sambier, der ab seinem dritten Lebensjahr in Newcastle aufwuchs,¹⁷² stehen als Gegenstück zu dem klassischen Bild des weißen, männlichen Arbeiters. Die Unterschiede der Figuren drücken sich auch auf sprachlicher Ebene aus, da sie alle in unterschiedlichen Dialekten sprechen. Wie schon in *Riff-Raff* stellt Loach Solidarität dar, die über Herkunft und Sprache hinausgeht, und in diesem Fall auch über Geschlecht. *I, Daniel Blake* ist ein Plädoyer dafür, sich gemeinsam gegen die Unterdrückung der Regierung zu stellen und seinem Gegenüber zu helfen. Sie alle stehen als Individuen den de-personalisierten administrativen Strukturen gegenüber und müssen sich denen in einer kafkaesken Konfrontation stellen. Die Kluft zwischen den Bürokrat*innen und den Empfänger*innen wird nicht nur durch die Unmenschlichkeit des Prozesses kreierte sondern auch auf sprachlicher Ebene. Wie auch in *Poor Cow*, *Kes* und *Riff-Raff* werden die Unterschiede zwischen der working class und der (upper) middle class über die Unterschiede zwischen Standard English beziehungsweise received pronunciation und akzentuiertem Englisch verständigt. Das

¹⁷⁰ Vgl. Gibbs, "I, Daniel Blake (2016): vulnerability, care and citizenship in austerity politics", S.53.

¹⁷¹ Vgl. Sticchi, Francesco, *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television. Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinction*, Cham: Springer International 2021, S. 55-56.

¹⁷² Vgl. Goodwin, Nicole, "I, Daniel Blake star speaks about his experiences of racism while growing up in Newcastle", *Chronicle Live*, 27.06.2020, <https://www.chroniclelive.co.uk/news/north-east-news/i-daniel-blake-star-speaks-18496517>, 15.04.2025.

Machtgefälle, das zwischen Daniel und den Angestellten des Sozialamts besteht, wird sowohl in deren räumlicher Trennung durch Schreibtische als auch in ihren sprachlichen Unterschieden verdeutlicht. Der Film beginnt mit einem schwarzen Screen, der mit einem Voice Over von dem Evaluationsinterview Daniels hinterlegt ist. Nur der Dialog ist zu hören, was einen Fokus auf die Sprache der beiden Figuren legt.

Amanda: *Good morning, Mr Blake. My name's Amanda. I've got a couple of questions here for you today to establish your eligibility for Employment Support Allowance. It won't take up much of your time. Could I just ask firstly, can you walk more than 50 metres unassisted by any other person?*

Daniel: *Yes.*

Amanda: *Okay. Can you raise either arm as if to put something in your top pocket?*

Daniel: *I've filled this in already on your 52-page form.*

Amanda: *Yeah, I can see that you have but, unfortunately, I couldn't make out what you had said there.*

Daniel: *Yes.*

Amanda: *Can you raise either arm on the top of your head as if putting on a hat?*

Daniel: *I've told you, there's nowt wrong with me arms and legs.*

Amanda: *Could you just answer the question, please.*

Daniel: *Well, you've got me medical records. Can we just talk about me heart?*

Amanda: *D'you think you could just answer these questions?*

Daniel: *Okay.*

Amanda: *So was that a yes, that you can put a hat on your head?*

Daniel: *Yes.*

Amanda: *Okay that's great. Can you press a button such as a telephone keypad?*

Daniel: *There's nowt wrong with me fingers either. I mean, we're getting farther and farther away from me heart.*

Amanda: *If we could just keep to these questions, thank you. Do you have any significant difficulty conveying a simple message to strangers?*

Daniel: *Yes. Yes, it's me fuckin' heart. I'm trying to tell you but you'll not listen.*¹⁷³

¹⁷³ *I, Daniel Blake*, TC: 00:00:39 – 00:02:01.

Sowohl Daniel als auch Amanda haben einen starken Akzent in ihrer Aussprache, er unterscheidet sich aber durch seine Wortwahl von ihr. Daniel verwendet eine Vielzahl an Ausdrucksweisen, die typisch sind für den Geordie Dialekt der Gegend rund um Newcastle. *Told* wird zu *telt*, *nothing* zu *nowt*, *my* zu *me*. All das ist laut den Regeln des Standard English grammatikalisch falsch, obwohl die Interviewerin alles versteht, das er sagt. Daniels Akzent betont hier die Situation, in der er sich befindet, von deren Ausgang sein restliches Leben bestimmt werden soll. Er ist den Fragen von Amanda ausgesetzt und gezwungen sie zu beantworten, auch wenn er sie als herablassend und überflüssig sieht. Sie ist sichtlich bemüht ihre Professionalität zu wahren, die eben auch beinhaltet im Standard English zu sprechen. Es wird deutlich, dass die Entscheidungsträger*innen, die über Daniels Leben urteilen, sozial über ihm stehen, nicht seiner Klasse angehören, und sich deshalb auch sprachlich unterscheiden müssen. In diesem ersten Gespräch wird der Grundstein für die Narration gelegt und Daniels Kampf mit dem System beginnt. Die zwei Fronten werden definiert als die Zu-Bewertenden Dialektsprecher*innen und die Bewertenden Standard English Sprecher*innen. Alle Bedenken und Einwände von Daniel bezüglich seiner Gesundheit werden ignoriert und er wird in die Arbeitssuche gezwungen. Doch auch die bringt eine Vielzahl an bürokratischen Hürden mit sich.

Woman: *Daniel Blake? If you'd like to follow me, Mr Blake. If you'd like to just take a seat. This is the Claimant Commitment form. You must commit yourself to spending 35 hours a week looking for work. Now that can be newspapers, agencies, and online via the Universal Job Match. You just fill in the details. But you must prove that you've done this as well, mind.*

Daniel: *Well, I've been told by my doctor that I'm not supposed to go back to work yet.*

Woman: *Then you should apply for Employment and Support Allowance.*

Daniel: *I have, but I've been knocked back by some quack and now I'm trying to appeal.*

Woman: *Okay. Well, that's your choice, Mr Blake.*

Daniel: *No, it's not my choice. I've got no other form of income.*

Woman: *Do you want to sign this or not? You just need to put your signature here. I shall date it later on. Thank you. Now can I have a look at your CV?*

Daniel: *"CV"?*

Woman: *You still don't get this, do you, Mr Blake? This is an agreement between you and the State.*

Daniel: *No, you still don't get it.*

Woman: *No, you must...*

Daniel: *I'm desperate to go back to work.*

Woman: *If you're desperate to get back to work...*

Daniel: *Unless the doctor tells us...*

Woman: *You need to have an up-to-date CV, in order to help you look for work. Now, just hold it right there. There's a CV workshop that I would like you to attend and it's this Saturday at 9:00.*

Daniel: *No, thanks, I'll sort that out on me own.*

Woman: *No, Mr Blake. This is a formal direction. You will attend if you want to proceed with your Jobseeker's Allowance claim.*

Daniel: *What happens if I don't?*

Woman: *Then you will be referred for a sanction.*¹⁷⁴

Bei einem Termin im Sozialamt kommt es zu Interaktion zwischen Daniel und einer Angestellten, die ihn für die Arbeitssuchendenunterstützung anmelden soll. Er versucht seine Situation zu erklären, wird allerdings beschuldigt sich selbst in diese Lage gebracht zu haben. Der gravierende Unterschied in der Sprache der beiden ist hier der Ton. Daniel ist zuvor bereits einige Male im Amt auffällig geworden, da er sich gegen Ungerechtigkeiten, die ihm und anderen widerfahren sind, aufgelehnt hat. Die Angestellte steht ihm deshalb mit Missfallen gegenüber. Diese Missgunst drückt sich dadurch aus, dass der gewählte Ton der Frau bewusst zu Missverständnissen führt. Sie verwendet wiederholt Konditionalformen wie *would*, verschleiern damit allerdings ihre Intentionen Daniel klarzumachen, dass er ihren Anweisungen folgen muss. Erst am Ende des Gesprächs wird deutlich, dass Daniel keine Wahl hat, obwohl die Ausdrucksweise der Sozialamt-Angestellten auf anderes schließen lässt. Sie deutet an er solle sich für einen Kurs über das richtige Schreiben eines Lebenslaufes anmelden, Daniel meint er kümmere sich selbst darum. Daraufhin folgt die erste klare Anweisung in dem Gespräch, sowie zugleich die Konsequenzen, wenn diese nicht befolgt wird. Die Sprache und der Ton der Frau stehen bis zu diesem Punkt in Kontrast zu der Message, die sie vermitteln soll. Es wird unterstrichen, dass in dem System kein

¹⁷⁴ I, Daniel Blake, TC:00:43:47-00:46:08.

Platz für Emotionen zugelassen wird, und die Fürsorge nur eine Fassade ist. Vor der oben zitierten Konfrontation kommt Daniel ohne Termin in das Amt, nachdem er in der Bibliothek daran gescheitert ist, einen Antrag im Internet zu stellen. Eine Angestellte, Ann, bringt ihn zu einem Computer und hilft ihm dabei das Onlineformular auszufüllen. Sie bringt nicht nur Empathie auf, indem sie ihn beim Ausfüllen unterstützt, sondern auch in der Art und Weise wie sie mit Daniel spricht. Sie kommt ihm nicht mit Feindseligkeit, sondern mit Einfühlsamkeit entgegen. Auch sprachlich begegnen sie sich auf einer Ebene, wodurch auch Daniel weniger provokativ in das Gespräch geht. Diese Konversation soll allerdings die einzige im Sozialamt bleiben, in der Daniel nicht mit Abweisung konfrontiert wird, da Ann noch während sie ihm hilft von ihrer Managerin gemäßregelt wird. Sie dürfe keinen Präzedenzfall vor den anderen Sozialhilfeempfänger*innen schaffen. Daniel ist bereits zuvor im Amt aufgefallen, als er sich für eine junge Frau einsetzt, die zu spät zu ihrem Termin erscheint, und abgewiesen sowie finanziell bestraft wird. Ihre Sozialbeihilfe wird bis auf Weiteres gestrichen.

Daniel: *Jesus Christ!*

Katie: *What am I supposed to do*

Daniel: *Who's first in this queue?*

Man: *I am.*

Daniel: *D'you mind if this young lass signs on first?*

Man: *No, no, you carry on.*

Daniel: *There you go. Now you can go back to your desk and let her sign on and do the job that the taxpayer pays you for. This is a bloody disgrace.*

Manager: *Listen, all right, this doesn't have to involve you. Everybody's trying to do their job here and you're creating more of a scene again.*

Daniel: *But look, you're not listening to her. She's out of the area. She's just been a few minutes... Can you not let her sign on? She's got two kids with her, man. What's wrong with you people?*

Manager: *Right, listen, this isn't your concern. I want you to get out as well. All right? I need you to leave. We need to do this right. Yeah.*

Daniel: *All right.*

Security Guard: *Listen, listen, listen... They're just gonna call the police.*

Daniel: *Phone the police. Can we get some perspective in here?*

Manager: *You need to go or we're gonna phone the police. All right? Come on. Thanks very much...*¹⁷⁵

Durch diesen Solidaritätsakt lernt Daniel Katie kennen, die mit ihren zwei Kindern Daisy und Dylan, von London nach Newcastle ziehen musste. Daniel erkennt während der ursprünglichen Konfrontation sofort an ihrem Akzent, dass Katie nicht aus Newcastle ist, was er zum Anlass nimmt sie zu verteidigen. Sie komme nicht aus der Gegend, kenne sich nicht aus, und sollte daher nicht für ein Zuspätkommen von ein paar Minuten bestraft werden. Die zentrale Beziehung des Films beginnt also mit einem Füreinander eintreten aufgrund sprachlicher Unterschiede. Katie deklariert sich mit ihrem Akzent als Außenseiterin, wird aber von Daniel gleich in seine Gemeinschaft aufgenommen, da sie sich in derselben Situation befinden. Sein Solidaritätsgedanke, der in seiner Klassenzugehörigkeit wurzelt, geht über regionale Identität hinaus. Katie ist auch ein Symbol für die Zerstreuung der Arbeiter*innenklasse, die mit dem neoliberalen Unterstützungssystem einher gehen. Sie ist gezwungen ihre Heimat London zu verlassen, da es dort keine Wohnungsmöglichkeit für sie und ihre Kinder gibt. Sie wurden aus ihrer Wohnung geschmissen nach einer Beschwerde über Schimmel, der ihrem Sohn gesundheitliche Probleme zugefügt hatte. Nach einigen Jahren in einem Obdachlosenheim wird ihnen eine Sozialwohnung zugeteilt, allerdings in Newcastle, nicht in London. Sie werden entwurzelt, da es für den Staat billiger ist, sie im sozial benachteiligten Norden Englands unterzubringen. Der Unterschied in ihrer Sprache unterstreicht die geographische Distanz zu ihrer Heimat aber auch die Distanz zur Gemeinschaft Newcastles. Beim Besuch einer Tafel wird Katie abermals auf ihren Akzent angesprochen.

Woman: *Have you just moved up here? Your accent's not from here. You're not a Geordie girl.*

Katie: *Yeah. Yeah, been up a little while. Just come up from London.*

Woman: *Right. Nice accent. Can you understand the Geordies?*

Katie: *Almost.*¹⁷⁶

¹⁷⁵ I, *Daniel Blake*, TC:00:16:42-00:17:24.

¹⁷⁶ I, *Daniel Blake*, TC:00:52:46-00:52:57.

In diesem kurzen Dialog wird darauf eingegangen, dass der Geordie Akzent berüchtigterweise schwer verständlich ist, da er stark vom Standard English abweicht. Katies Londoner Akzent ist hingegen weniger stark ausgeprägt und kennzeichnet sie auch für die Freiwillige der Tafel als Außenseiterin. Wie Daniel hat auch sie keine abweisende Reaktion auf den Unterschied, sondern versucht sie zu beruhigen, indem sie sich über ihren eigenen Akzent lustig macht. Diese Hilfeleistung steht in starkem Kontrast zu den Interaktionen im Sozialamt. Katie fühlt sich entwürdigt nicht wegen der Arbeiter*innen, auf die sie trifft, sondern weil sie zum ersten Mal gezwungen ist, eine Lebensmittelhilfe in Anspruch zu nehmen. Gleich entwürdigend ist für Daniel der Prozess der finanziellen Hilfesuche, in dem er sich befindet. Als er auf der Straße auf seinen ehemaligen Arbeitskollegen Joe trifft wird deutlich, dass er sich nicht mehr als Teil seiner Gemeinschaft fühlt.

Joe: *Oh, Dan. You all right, mate?*

Daniel: *Hello, Joe.*

Joe: *How are you doing?*

Daniel: *Aye, I'm all right, mate, aye.*

Joe: *Erm, listen, we're ganning, erm... We're away doon the pub the night. There's a load of us ganning. There's a band on, you know. We're gonna sink a few pints. D'you fancy, fancy coming doon?*

Daniel: *Aye, I'd murder a pint, mate, but I daresn't. I've been told to lay off the sauce, you know.*

Joe: *Oh, really?*

Daniel: *But listen, tell the lads I'll come down and pop into the sawmill, eh?*

Joe: *Oh, aye, aye, aye. You know, if you fancy it anyway, we're all going doon. So, we might see you later, mate.*

Daniel: *Nice to see you, man.*

Joe: *See you then. Ta-ta, see you.*¹⁷⁷

Daniels Akzent ist stärker, wenn er mit Joe spricht im Vergleich zu seinen Gesprächen mit Katie und ihren Kindern. Die beiden Männer symbolisieren die veraltete Idee der Arbeiter*innenklasse und ähneln sich in Sprache wie Lebenserfahrung. Joe verwendet viele umgangssprachliche Ausdrücke, er verkörpert den stereotypischen weißen

¹⁷⁷ I, Daniel Blake, TC:00:56:49-00:57:19.

Arbeiter, der in seiner Freizeit mit seinen Kollegen ins Pub geht. Daniel fühlt sich von dieser Gruppe entfremdet und zieht sich in die Einsamkeit zurück. *I, Daniel Blake* endet, wie er beginnt mit den Worten von Daniel. Am Ende des Films liest Katie auf Daniels Begräbnis einen Brief von ihm vor, der das System, das ihn schlussendlich in den Tod treibt, schwer verurteilt.

“I, Daniel Blake, am a citizen, nothing more, nothing less. Thank you.”¹⁷⁸

4. Diskussion

Die vorhergehende Analyse zeigt auf, dass es in den Filmen von Ken Loach einen starken Fokus auf den kontemporären gesellschaftlichen Entstehungskontext gibt. Die Werke zeigen viele sozialpolitische Veränderungen auf, die in den beinahe fünf Jahrzehnten von 1967 bis 2016 stattgefunden haben. Es werden soziale Probleme dargestellt, die emblematisch für die Zeit sind. Die Darstellung von Klasse sowie das Klassenverständnis sind von der Entstehungszeit geprägt und machen die Filme zu Produkten ihrer Zeit. Mit den thematisierten kulturellen und politischen Veränderungen gehen auch sprachliche Veränderungen einher. Diese linguistischen Unterschiede sind ein ausschlaggebendes Stilmittel, um nicht nur die Figuren in einer bestimmten Klasse zu verordnen, sondern auch die Handlung in einen kontemporären Kontext einzuordnen. Die Auffassung von Sprache im Film ist immer an bestimmte Konventionen gebunden, die veränderbar sind aufgrund von Kultur, Filmemacher*in, sowie des intendierten Publikums.¹⁷⁹

In *Poor Cow* wird in seiner Behandlung von Armut und der Unterdrückung der Frau direkt Bezug genommen auf die Bedeutung von Sprache und Klasse. Joy spricht mehrmals sowohl in Dialogen mit anderen Figuren als auch in Voice-Overs die Relevanz von „korrekter“ Sprache an, um im Leben weiterzukommen. Sie ist sich bewusst, dass Personen und vor allem Frauen, die sprechen wie sie andere Möglichkeiten vorbehalten bleiben als Sprecher*innen von nicht akzentuierter Sprache. Diese Vorstellung davon, seine Sprache verändern beziehungsweise verbessern zu müssen, um sich von seiner Situation lösen zu können, ortet den Film

¹⁷⁸ *I, Daniel Blake*, TC:01:37:53-01:38:02.

¹⁷⁹ Vgl. Frey, Mattias, „The Authenticity Feeling. Language and Dialect in the Historical Film“, *Research in Film and History*. 21.11.2018. <https://film-history.org/approaches/authenticity-feeling>, 09.06.2023.

auch zeitlich ein. Eine Zeit, in der elocution lessons nicht dazu da waren, um öffentliche Redner*innen zu stärken, sondern um Arbeiter*innen an eine Norm anzupassen. Es wird somit auch verdeutlicht, dass Joy nicht nur für das Publikum sondern auch für andere Figuren im Film durch ihre Sprache als Mitglied der Arbeiter*innenklasse erkennbar gemacht wird.

Diese Unterscheidung zwischen der Sprache der Arbeiter*innenklasse und der Mitglieder anderer Klassen ist auch in *Kes* ein Mittel zur Identifikation der Figuren. *Kes* steht noch viel mehr als *Poor Cow* für eine bestimmte regionale (Sprach-)Kultur, die auch bis heute in ausgeprägter Form anhält. Loach beginnt mit dem Film seine Arbeitsweise Laiendarsteller*innen aus der jeweiligen Region, in der die Handlung spielt, zu casten. Dieses Vorgehen legt einen besonderen Fokus auf regionale Sprache, im Bewusstsein, dass es die Massenfähigkeit des Films beeinflussen wird. Authentizität der Darstellungen ist von größerer Bedeutung, als sich dem Mainstream anzupassen. Die Charakterisierung der Figuren als Mitglieder einer bestimmten Klasse geschieht in *Kes* vor allem durch die Herstellung von Machtverhältnissen. Der unterschiedliche Bildungsstatus und somit auch die unterschiedlichen Klassenzugehörigkeiten der Schüler und Lehrer drückt sich vor allem sprachlich aus. Die Akzente der Schüler, die in der Kohlestadt allesamt aus Arbeiter*innenfamilien stammen, stehen in starkem Kontrast zu dem Standard English und der Received Pronunciation der Lehrer. Sprache wird als Mittel zur Unterdrückung der Lehrkräfte, die ihre Macht gegenüber den Schülern ausüben, verwendet. Andererseits wird sie aber auch zur Solidaritätsbildung eingesetzt, durch die Figur des Mr. Farthing, der gezielt Umgangssprache verwendet, um eine engere Beziehung zu Billy aufzubauen. Beide Vorgehensweisen unterstreichen die Klassenunterschiede der Figuren, sowie den Stellenwert von Sprache, der in der Gesellschaft herrscht.

Riff-Raff erweitert den regionalen Fokus der vorher genannten Filme auf eine internationale Perspektive, in dem Figuren aus einer Vielzahl unterschiedlicher Kulturen und sprachlicher Hintergründe auftreten. Loach spiegelt somit die Weiterentwicklung der Arbeiter*innenklasse im Kontext der ansteigenden Immigration wider. Es wird explizit Bezug genommen, auf realpolitische Entwicklungen der Jahre zuvor, wobei der Charakter, der am direktesten im Ausdrücken seiner Politik ist, aus Liverpool stammt. Seine Art zu Sprechen verortet ihn in einer Stadt, die kulturell und politisch stark geprägt ist von ihrer Arbeiter*innenklasse, und deren spezifischer Akzent aufgrund ihrer Geschichte als Hafenstadt entstanden ist. *Riff-Raff* schafft

Solidarität zwischen seinen Figuren, in dem er sie alle mit Akzent sprechen lässt. Auch hier ist wieder die linguistische Herkunft der Darsteller*innen ausschlaggebend. Die Arbeiter verbindet keine gemeinsame Abstammung, trotzdem wird durch geteilte Werte und die Ausübung der gleichen Arbeit eine Beziehung zwischen ihnen aufgebaut. Diese Relation wird davon unterstrichen, dass sie alle ihr akzentuiertes Sprechen eint.

Auch in *Sweet Sixteen* beleuchtet Loach die Auswirkungen der Politik der vorangehenden Jahre, shiftet den internationalen Blickwinkel von *Riff-Raff* aber wieder zurück auf eine regionale Sicht, diesmal in Schottland statt dem gewohnten England. Damit einher geht auch ein anderer sprachlicher Kontext. Die Figuren im Film sprechen nicht nur stark akzentuiertes Englisch sondern auch Scots, das wie in der Analyse ausgeführt, als eigene Sprache gesehen werden kann. Scots steht klar im Bezug zum Klassenverhältnis der Figuren, durch die Geschichte der Sprache, die geprägt ist von Unterdrückung und Auslöschungsversuchen der englischen ruling class. Sie verwenden eine Ausdrucksweise, die im deutlichen Kontrast zum Standard English steht, und deren Existenz auch eine politische Kompetenz inhärent ist. Sie steht für einen Kampf für Selbstbestimmung und gegen den Einfluss der upper classes.

Mit *I, Daniel Blake* kehrt Loach zu seinen filmischen Wurzeln im Norden Englands zurück. Vor dem Hintergrund Newcastles wird der Zerfall des Sozialstaats thematisiert, der teilweise verheerende Auswirkungen für die Arbeiter*innenklasse hat. Die Authentizität der Figur des Daniel Blake ist von großer Bedeutung, da sie Sympathie auslösen und eine Grundlage zur Identifikation bilden soll. Das Publikum wird mit ihm gemeinsam gegen die Bürokratie und ihre Sprache gestellt. Es wird eine sprachliche Unterscheidung zwischen den Sozialhilfeempfänger*innen und den Angestellten des Staates hergestellt, die beide in verschiedene Kategorien legt. Der Konflikt zwischen Daniel und dem Amt wird auch auf sprachlicher Ebene getragen. Als Gegensatz dazu bildet Sprache auch die Basis für die zentrale Beziehung des Films.

Die Analyse der Filme zeigt auf, dass der Stellenwert von Akzent in den Filmen von Ken Loach weitgehend unverändert bleibt, auch wenn unterschiedliche sozialpolitische Aspekte behandelt werden. Er verwendet Sprache konstant als Mittel zur Identifikation seiner Figuren um sie in einen bestimmten Klassenkontext einzuordnen. Somit wird Sprache in seinem Werk zu einem Stilmittel, das auch eine gewisse Erwartungshaltung kreiert.

5. Fazit

Die Ergebnisse dieser Arbeit umfassen nur Filmbeispiele eines Regisseurs des britischen Sozialrealismus. Ken Loachs Werk wird als exemplarisch dafür verwendet, da er ein wichtiger und langlebiger Vertreter des Genres ist, dessen Schaffen die Stilrichtung mitbeeinflusst. Einen Überblick über die Verwendung akzentuierter Sprache im britischen Sozialrealismus generell zu geben, würde den Rahmen einer Masterarbeit sprengen, da das Oeuvre zu groß ist. Eine Stilrichtung, die in den 1950er-Jahren entsteht und bis heute Vertreter*innen hat, enthält schlicht zu viel Analysematerial. Selbst das Gesamtwerk von Ken Loach zu analysieren, würde einen zu großen Umfang einnehmen. Der Fokus der Analyse liegt auf englischsprachigen Filmen, deren Handlung im britischen Klassenkontext angesiedelt ist. Eine Alternative dazu wäre, zu untersuchen, wie Sprache in den Filmen Loachs funktioniert, die außerhalb Großbritanniens spielen.

Das Ziel dieser Arbeit war es, aufzuzeigen, wie Sprache als filmisches Ausdrucksmittel von Klassenzugehörigkeit in den Filmen von Ken Loach eingesetzt wird. Bei Loach werden Dialekte und akzentuiertes Sprechen zu einem Stilmittel seines sozialrealistischen Werkes. Er verwendet Sprache, um die Klassenzugehörigkeit seiner Figuren zu etablieren und zu unterstreichen, sowie um eine Identifikation seitens des Publikums zu ermöglichen. Das geschieht auf verschiedene Weisen, zum einen wird die sprachliche Identität über Unterschiede zwischen Figuren aus unterschiedlichen Klassen hergestellt. Zum anderen entsteht zwischen Figuren, die dem gleichen Hintergrund zuzuschreiben sind, eine sprachliche Nähe, die sie als Mitglieder derselben Klasse identifiziert. Dass Sprache und vor allem dialektaler und akzentuierter Sprache ein hoher Stellenwert in den Filmen von Ken Loach zuzuschreiben ist, zeigt die Konsistenz, mit der sie über Jahrzehnte hinweg ein zentrales filmisches Ausdrucksmittel darstellt. Alle Figuren, die in einem bestimmten Milieu angesiedelt sind, sprechen mit dem ihm zugeschriebenen Akzent. Es gibt klare Unterscheidungen, die mit bestimmten Klassenzuschreibungen einhergehen. Da die besprochenen Filme in der Tradition des Sozialrealismus als Kritik an der kontemporären politischen Situation stehen, wird durch diese Unterscheidung ein gewisses Gegeneinander kreiert. Die Klassenidentität der Figuren wird im Gegensatz zu der ruling class definiert, und unter anderem auch auf sprachlicher Ebene. Ihre Regionalität verortet sie in einem örtlichen sowie historischen Kontext. Sprache als

Marker für Klassenzugehörigkeit funktioniert nur kontextbezogen, da die Konventionen dafür, was Sprache über den sozialen Status einer Person aussagt, erst real etabliert werden müssen. Loach nimmt also in seinem Werk nicht nur Bezug auf die politische Situation, sondern auch darauf, wie reale Klassenverhältnisse über Sprache verhandelt werden. Die Darstellung seiner Figuren spiegelt wider, wie Dialekt und Akzent über die Jahre hinweg als Erkennungsmerkmal für eine bestimmte Klasse gelten.

6. Literaturverzeichnis

Belchem, John, *Merseypride. Essays in Liverpool Exceptionalism*, Liverpool: Liverpool University Press 2006.

Block, David, *Social class in applied linguistics*. London: Routledge 2014.

Bourdieu, Pierre, „Ortseffekte“, *Das Elend der Welt*. Studienausgabe, Bourdieu, Pierre et al. (hrsg.v.), Konstanz: UKV-Verlag 2005, S. 122.

Childs, Peter, „Places and peoples. Nation and region“, S.37-76, in Storry, Mike, Childs, Peter (hrsg.), *British cultural identities*. London: Routledge 2007.

Clark, Urszula, *Staging Language. Place and Identity in the Enactment, Performance and Representation of Regional Dialects*, Boston: De Gruyter 2019.

Cresswell, Mark, Karimova, Zulifa, „Ken Loach, Family Life and Socialist Realism. Some Historical and Theoretical Aspects“, *Journal of British cinema and television*. Vol.14/Nr.1, 2014.

Edwards, John, *Language and Identity. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Emerson, Stephen, „Scottish Words: The Glasgow Accent“, *The Scotsman*, 06.09.2013, <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/scottish-words-the-glasgow-accent-1562228>, 18.04.2025.

English, James F., „Local Focus, Global Frame. Ken Loach and the Cinema of Dispossession“, *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, hg.v. Lester Friedman, London: Wallflower Press, S.259-281.

Forrest, David, *Social realism. Art, Nationhood and Politics*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013.

Frey, Mattias, "The Authenticity Feeling. Language and Dialect in the Historical Film", *Research in Film and History*. 21.11.2018. <https://film-history.org/approaches/authenticity-feeling>, 09.06.2023.

Gibbs, Jacqueline, Lehtonen, Aura, "I, Daniel Blake (2016): vulnerability, care and citizenship in austerity politics", *Feminist Review*, Issue 122, 2019.

Goodwin, Nicole, "I, Daniel Blake star speaks about his experiences of racism while growing up in Newcastle", *Chronicle Live*, 27.06.2020, <https://www.chroniclive.co.uk/news/north-east-news/i-daniel-blake-star-speaks-18496517>, 15.04.2025.

Hayward, Anthony, *Which Side Are You On? Ken Loach and His Films*, London: Bloomsbury 2004.

Hill, John, *Ken Loach. The politics of film and television*, London: Palgrave Macmillan 2011.

Hughes, Arthur, Trudgill, Peter, Watt, Dominic (hrsg.v.), *English Accents & Dialects*. New York: Routledge 2012.

Jones, Owen, *Chavs. The demonization of the working class*, London: Verso Books 2012.

Kemper, Andreas, Weinbach, Heike, *Klassismus. Eine Einführung*, Münster: Unrast 2009.

Kirsten, Guido, *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren 2013.

Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt Verlag⁴ 2010.

Kuhn, Annette, "British New Wave", *A Dictionary of Film Studies*. Hg.v. Annette Kuhn/Guy Westwell, 2020, <https://www.oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/display/10.1093/acref/9780198832096.001.0001/acref-9780198832096-e-0078?rskey=caSgF4&result=97>, 12.04.2023.

Leigh, Jacob, *The cinema of Ken Loach. Art in the service of the people*, London: Wallflower 2002.

Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Manifest der kommunistischen Partei*. London: Hirschfeld 1848.

McDonagh, Frank, "Class and politics", *British Cultural Identities*, hg.v. Mike Storry/Peter Childs, London: Routledge 2007, S. 177-206.

Mitchell, Neil, "Where to begin with kitchen sink drama. A beginner's path through the unvarnished grit of Britain's kitchen sink classics", *British Film Institute*, 22.06.2016, <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-kitchen-sink-drama>, 12.04.2023.

Montgomery, Martin, *An Introduction to Language and Society*, New York: Routledge³ 2008.

Mueller, Benjamin, "What Is Austerity and How Has It Effected British Society?", *New York Times*, 24.02.2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/24/world/europe/britain-austerity-may-budget.html>, 15.04.2025.

Nonnenmacher, Peter, "Streikwelle rollt über England", *Wiener Zeitung*, 19.01.2023.

Quart, Leonard, "The Religion of the Market. Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s", *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, hg.v. Lester Friedman, London: Wallflower Press² 2006, S. 15-29, hier S. 17-21.

Ramos Pinto, Sara, „Film, dialects and subtitles. An analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling“, *Translator*. Vol.24/Nr.1, 2018.

Schubert, Christoph, "Identity and Dialects in the North of England", *Thinking Northern. Textures of Identity in the North of England*, hrsg.v. Christoph Ehland, Rodopi: Amsterdam 2007, S.73-90.

Sticchi, Francesco, *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television. Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinction*, Cham: Springer International 2021.

Stubley, Peter, "Boris Johnson described most deprived members of society as 'chavs, losers, burglars and drug addicts", *The Independent*. 01.12.2019, <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/boris-johnson-poor-working-class-chav-loser-burglar-drug-addict-a9227941.html>, 03.02.2023.

Wayne, Mike, *Marxism goes to the Movies*. Oxford/New York: Routledge 2020.

Wayne, Mike, „The Performing Northern Working Class in British Cinema. Cultural Representation and its Political Economy“, *Quarterly Review of Film and Video*. Vol.23/Nr.4, 2006.

Wright, Erik Olin, „The Conceptual Status of Class Structure in Class Analysis“, McNall, Scott G., Levine, Rhonda F., Fantasia, Rick (hrsg.v.), *Bringing Class Back In. Contemporary and Historical Perspectives*, New York: Taylor & Francis 1991.

Yun, Jong Uk, *Die Spielfilme von Ken Loach. Perspektive eines realistischen Kinos*, Darmstadt: BÜCHNER 2010.

Zoller Seitz, Matt, „Hope Is Political“, *Vulture*, 19.04.2024, <https://www.vulture.com/article/ken-loach-on-his-last-film-the-old-oak-power-and-hope.html>, 24.05.2024.

7. Referenzverzeichnis:

Encyclopaedia Britannica, "glottal stop", 2024,
<https://www.britannica.com/topic/glottal-stop>, 19.06.2024.

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dancer>, 22.04.2025.

"Riff-Raff", *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*, Cambridge University Press, 2014, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/riff-raff>, 07.02.2025.

Wikipedia, „I, Daniel Blake“, https://en.wikipedia.org/wiki/I,_Daniel_Blake, 14.04.2025.

8. Filmverzeichnis

Ae Fond Kiss, R: Ken Loach, UK 2004.

Hidden Agenda, R.: Ken Loach, UK 1990.

I, Daniel Blake, R.: Ken Loach, UK/FR 2016.

Kes, R.: Ken Loach, UK 1969.

My Names Is Joe, R: Ken Loach, UK 1998.

Poor Cow, R.: Ken Loach, UK 1967.

Riff-Raff, R: Ken Loach, UK 1991.

Room at the Top, R: Jack Clayton UK 1959.

Sorry We Missed You, R.: Ken Loach, UK/FR/BE 2019.

Sweet Sixteen, R: Ken Loach, UK 2002.

The Fully Monty, R.: Peter Cattaneo, UK 1997.

The Old Oak, R.: Ken Loach, UK/FR/BE 2023.