

## Vorwort

Zwei Männer mittleren Alters stehen nebeneinander, sie strecken ihre Arme in triumphierender Geste so weit über ihre Köpfe hinaus, dass ihre Kleidung zwei nackte Bäuche entblößt. Pudelmütze, kariertes Hemd, Parka, Jeans und Jogginghose verraten: Es sind keine wohlhabenden Männer. Einer der beiden hält eine Farbspraydose in der Hand. Ein Graffiti-Künstler ist er nicht, denn im Bildhintergrund ist zumindest im Ausschnitt zu lesen, was er in einfachen Druckbuchstaben, dafür aber groß und gut lesbar, auf eine Hauswand gesprayt hat: »I Daniel Blake demand my appeal date before I starve and change the shite music on the phones!« Dieser Satz beinhaltet keinen Scherz und schon gar keine leere Drohung – er ist ein sichtbar gemachter Appell, adressiert an all diejenigen, deren Ohren taub für das Leid anderer Menschen geworden sind. Für das Sozialdrama *I, DANIEL BLAKE* (ICH, DANIEL BLAKE, 2016), aus dem der auf dem Umschlag dieses *Film-Konzepte*-Hefts zu sehende Screenshot stammt, erhielt Ken Loach im Jahr 2016 bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes die Goldene Palme für den besten Film im Wettbewerb. Die Jury zeichnete damit eine Arbeit aus, die an Loachs mehrere Jahrzehnte umspannendes Filmschaffen mit großer Konsequenz anschließt: Im Zentrum des Narrativs steht erneut einer jener *working-class*-Charaktere, wie sie uns im Œuvre des Regisseurs immer wieder begegnen. Speziell dieser jüngste Film verknüpft in auffälliger Weise sein Früh- mit seinem Spätwerk, denn wie schon in *CATHY COME HOME* (1966) fokussiert er ein Thema, das gestern wie heute von äußerster gesellschaftspolitischer Brisanz ist: Loach zeigt, wie Menschen unverschuldet in Not geraten können. Daniel etwa ist ein braver Bürger, der immer hart gearbeitet und seine Steuern bezahlt hat. Von seinen Freunden und Nachbarn wird er geschätzt, weil er hilfsbereit und trotz seiner nur bescheidenen Möglichkeiten freigiebig ist. Als er wegen eines Herzleidens nicht mehr arbeiten darf, fällt er durch die Raster der sozialen Absicherung und sieht sich unvermittelt einem kafkaesken Szenario bürokratischer Hürden ausgesetzt. Fortlaufend muss er soziale Degradiierungen erdulden. Zunächst hat es den Anschein, man würde ihn auf zermürbende Weise in den Behörden warten lassen; dann wird offenkundig, man lässt ihn nicht warten, man lässt ihn sitzen.

Im Gegensatz zu anderen Kinematografien Europas besitzt das Filmland Großbritannien eine nahezu kontinuierliche Tradition des Arbeiterklasse-Kinos. Als Meilensteine dieses filmhistorischen Erbes sind neben

John Griersons Ende der 1920er Jahre initierter Dokumentarfilmbewegung zunächst das Mitte der 1950er Jahre entstehende Free Cinema, dann, am Ende des Jahrzehnts, die British New Wave sowie später vor allem das New British Cinema um Regisseure wie Stephen Frears, Mike Leigh und Ken Loach zu nennen. An der Entwicklung beziehungsweise starken Profilierung des sozialrealistischen Films hat, und dies ist als weiteres charakteristisches Merkmal des britischen Kinos hervorzuheben, nicht nur die Literatur, sondern auch das Fernsehen großen Anteil. Denn speziell das Fernsehen – zu denken wäre etwa an Sendeformate wie *The Wednesday Play* und das *Play for Today* – betrieb gegenüber dem sozialrealistischen Drama eine besonders aufgeschlossene Programmpolitik. So wanderte der gesellschaftskritische Film der frühen 1960er Jahre für eine gewisse Zeit fast ausschließlich in das televisuelle Konkurrenzmedium ab, um erst am Ende der Dekade auf die Kinoleinwände zurückzukehren. Loach, der bis heute zu den engagiertesten politischen Regisseuren seines Landes zählt, äußert sich im Rückblick auf diese Zeit wie folgt: »The big issue which we tried to make plain to ordinary folks who aren't film critics was that the Labour leadership had betrayed them fifty years ago and were about to do so again. That's the important thing to tell people. It surprised me that critics didn't take the political point, but a rather abstruse cinematic point.<sup>1</sup> Gemäß dieser Stellungnahme, in der Loach der medial kommunizierten Gesellschaftskritik ein für ihn un hintergebares Prinzip verleiht, zeigt sich auch seine Filmarbeit konsequent auf das Ziel fokussiert, »Partei für die Arbeiterklasse und gesellschaftlichen Außenseiter« zu ergreifen und »deren Alltagsprobleme ohne beschönigende Romantik dar(zu)stell(en)«.<sup>2</sup> Damit beabsichtigt er, zu »einer radikalen Veränderung der Gesellschaft« beizutragen.<sup>3</sup>

Dass dieses programmatische Interesse zudem von der ästhetisch unverwechselbaren Handschrift eines Regisseurs sowie eines eingespielten Produktionsteams begleitet wird, der sich die britische *social-realist tradition* bis in die unmittelbare Gegenwart verhaftet zeigt, kann aus heutiger Perspektive – entgegen der vermeintlich nebensächlichen Bedeutung, die Loach dem künstlerischen Ausdruck seiner Arbeit zugestehen mag – indes nur schwer in Zweifel gezogen werden: »Ein ganzes Bündel von Maßnahmen«, resümiert unter anderem Jörg Helbig, trägt fortwährend »dazu bei, das filmische Endergebnis so gewöhnlich wie möglich aussehen zu lassen. Die ruhige Kameraarbeit (...) ist unauffällig und evoziert einen dokumentarischen Stil.« Um »den Eindruck von ungeprobter, spontaner Authentizität« zu erzeugen, setzt Loach »häufig Laiendarsteller ein« und ermutigt diese, dass sie »ihre Rollen nicht einstudier(e)n, son-

dern Worte und Handlungen improvisier(e)n.« Ferner wählt er häufig »Originalschauplätze« und dreht, »entgegen der üblichen Konvention, kontinuierlich, d. h. in der Chronologie der Ereignisse«.<sup>4</sup> Mit Blick auf die Geschichte des britischen Films ist Loachs filmisches Œuvre daher in besonderer Weise dazu geeignet, um die Programmatik, aber auch das formal-ästhetische Register des New British Cinema zu konturieren.

Loachs Filmografie zählt bis dato über 70 Werke. Wiewohl sein Lebenswerk zahlreiche Themen – unter anderem Armut und Chancenlosigkeit (*KES*, 1969; *SWEET SIXTEEN*, 2002), interkulturelle Konflikte (*AE FOND KISS/JUST A KISS*, 2004), Revolution (*CARLA'S SONG*, 1996; *THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY*, 2006), Krieg (*ROUTE IRISH*, 2010), Arbeit und Migration (*IT'S A FREE WORLD ...*, 2007) sowie Arbeitslosigkeit (*THE NAVIGATORS/GESCHICHTEN VON DEN GLEISEN*, 2001; *THE ANGELS' SHARE/ANGELS' SHARE – EIN SCHLUCK FÜR DIE ENGEL*, 2012) – umfasst, sind es fraglos insbesondere die »Lebensbedingungen und Erfahrungsweisen des Proletariats«, die seine Filme bis heute maßgeblich kennzeichnen.<sup>5</sup> Vonseiten der Forschung ist diesbezüglich mit einigem Recht betont worden, dass Loach bei seinem *making* der *working class* meist von einem stark nostalgisch geprägten Standpunkt aus operiere. Dies ist umso bezeichnender, als speziell in der Regierungszeit Margaret Thatchers die *working class*, zumal in der politischen Rhetorik, schlicht abgeschafft wurde: »By rendering a particular language of class outdated and inappropriate, the dominant ideological and authorising narratives of the New Right and Thatcherism were successful in manufacturing the misperception that, as the principal social-economic group within society, the working class itself was no longer relevant.«<sup>6</sup> Insofern lässt sich im Hinblick auf Loach, wie Kerry William Purcell vorschlägt, von einem sogenannten »reimagining« der *working class* sprechen,<sup>7</sup> das in Zeiten ökonomischer Krisen an die widerständigen Kräfte und Potenziale der Klassengemeinschaft erinnert. Folglich zeichnet Loach seine *working-class*-Charaktere zumeist keineswegs als nur wehr- und machtlos. Vielmehr mischen sich in die filmischen Narrative immer auch wieder Momente, aus denen den Figuren zumindest temporär die Möglichkeit erwächst, sich (Handlungs-)Räume erneut anzueignen: Daniel Blake beispielsweise sehen wir in der eingangs beschriebenen Filmszene, wie er gegen die ihm widerfahrende soziale Exklusion aufbegeht. Voller Zorn darüber, dass man ihn, statt ihn anzuhören, mit »shite music« in den endlosen Warteschleifen von Call Centern abzuwimmeln versucht, hat er an die Wand des Arbeits- und Sozialamtes geschrieben, dass es höchste Zeit wird, ihm zu helfen. Dass ein zweiter Mann mit ihm diesen Akt des

Widerstandes bejubelt, und zwar so lange, bis Daniel von Polizisten in Gewahrsam genommen wird, verweist auf eine Art von Gemeinsinn, genauer: von Solidarität, deren Bedeutung Loach in seinen Filmen zu betonen nicht müde wird. Häufig verraten seine Filme – zu denken wäre besonders an *THE SPIRIT OF '45* (2013) – eine Enttäuschung über die Spaltung der beherrschten Klasse, sprich: darüber, »wie die sozialen Umstände das Bewusstsein der Arbeiter verbiegen« und wie ihnen ein vormals geschütztes Gut,<sup>8</sup> nämlich das der Solidarität, verloren geht. In *I, DANIEL BLAKE* zeichnet er ein anderes Bild. Wiewohl der Staat jegliche Solidarität vermissen lässt, wird sie zwischen Bürgern, und zwar mit beträchtlichem gegenseitigem Gewinn, durchaus gelebt. Daniel, dem selbst staatliche Solidarität versagt bleibt, ist in der Art, wie er aufopfernde Nachbarschaftshilfe betreibt, ein herausragendes Beispiel dafür.

In neueren Forschungsbeiträgen zu gemeinschaftlichen Werthaltungen ist außer von Solidarität häufiger auch von *Kooperation* oder schlicht von *Zusammenarbeit* die Rede. Richard Sennett hat beispielsweise seine jüngste Studie, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält* (2012), diesem Thema gewidmet und eben jene Zusammenarbeit als eine notwendige, im modernen Kapitalismus indes mehr und mehr bedrohte Kulturleistung beschrieben, die auf komplexen sozialen Fertigkeiten wie Dialogfähigkeit, Sympathie und Empathie aufsetzt. Speziell mit seinen Ausführungen zur Sympathie knüpft Sennett an Überlegungen an, wie sie bereits Adam Smith in seiner *Theory of Moral Sentiments* (1759) beschrieb. Smith zufolge sind Sympathie und Empathie ein Vermögen der *Imagination*, die es einem Einzelnen ermögliche, sich auf die Erfahrungen, Bedürfnisse und Lebensumstände eines anderen einzulassen. »Nach Ansicht von Smith«, führt Sennett erklärend aus, »vermag die Einbildungskraft solche Barrieren zu überwinden. Sie vermag einen magischen Sprung vom Unterschied zu Ähnlichkeit zu vollziehen, sodass eine seltsame oder fremde Erfahrung unsere eigene zu sein scheint.«<sup>9</sup>

Loach, wie ich ihn verstehe, agiert in seinen filmischen Arbeiten mit einem zweifachen Kalkül: Obgleich er auf der Handlungsebene häufig die Gefährdung und Erosion von Solidarität aufzeigt, entlässt er – auf der Ebene der Rezeption – seine Zuschauer keineswegs aus einer Konstellation der Kooperation. In seinen Filmen, die Begegnungen mit den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse und mit Außenseitern schaffen, vollzieht er vielmehr jenen »magischen Sprung vom Unterschied zu Ähnlichkeit«, sprich: Er wirbt um Sympathie und Anerkennung.<sup>10</sup> In diesem Sinne lässt Loach in der letzten Szene von *I, DANIEL BLAKE* den Zuschauer an der Beerdigung Daniels beiwohnen, der einen Herzinfarkt

nicht überlebt hat. Seine von ihm verfassten letzten Worte taugen trotz und gerade wegen ihrer Schlichtheit als ein Manifest der Menschenwürde. Zugleich artikulieren sie das Credo eines Regisseurs, der mit seinem Filmschaffen für die kompromisslose Verteidigung dieser Menschenwürde einsteht: »My name is Daniel Blake. I'm a man, not a dog. As such, I demand my rights. I demand you treat me with respect. I, Daniel Blake, am a citizen, nothing more and nothing less.«

Mein Dank gilt den Autoren dieses Heftes für ihre engagierten Beiträge und ihren besonderen *spirit*, mit dem sie Loachs Filme vorstellen und diskutieren. Michaela Krützen, Fabienne Liptay, Johannes Wende und Michelle Koch danke ich für den inspirierenden Austausch und die vertrauliche Zusammenarbeit rund um die Entstehung dieser Publikation.

Ken Loach selbst, das Team von Sixteen Films, insbesondere Rebecca O'Brien und Emma Lawson, sowie Bill Shapter gaben zu jeder Zeit Rat und Unterstützung: *Thank you all.*

Claudia Lillge

November 2017

**1** Nicholas Thomas, *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Chicago 1990, S. 523. — **2** Jörg Helbig, *Geschichte des britischen Films*, Stuttgart 1999, S. 237. — **3** Ebd. — **4** Ebd. — **5** Hans J. Wulff, »Vom Gucken, vom Lächeln. Ein Tribut an Ken Loach«, in: *f.lm* (5.1.2008), [www.f-lm.de/?p=1270](http://www.f-lm.de/?p=1270) (letzter Zugriff am 13.11.2017). — **6** Kerry William Purcell, »Reimagining the Working Class from RIFF-RAFF to NIL BY MOUTH«, in: *Looking at Class. Film, Television and the Working Class in Britain*, hg. von Sheila Rowbotham und Huw Beynon, London/New York/Sydney 2001, S. 113–131, hier S. 113. — **7** Ebd. — **8** Ulrich von Thüina, »THE NAVIGATORS: Realismus à la Loach. Die Auswirkungen der Privatisierung«, in: *epd Film* 19 (2002), S. 36. — **9** Richard Sennett, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, Berlin 2012, S. 37. — **10** Ebd., S. 39.