

Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im postmeritokratischen Kino der Gegenwart

Seier, Andrea; Trinkaus, Stephan

2021

<https://doi.org/10.25595/2903>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Seier, Andrea; Trinkaus, Stephan: *Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im postmeritokratischen Kino der Gegenwart*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 13 (2021) Nr. 3, 74–88. DOI: <https://doi.org/10.25595/2903>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here: <https://doi.org/10.3224/gender.v13i3.06>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

GenderOpen – Repository für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im postmeritokratischen Kino der Gegenwart

Zusammenfassung

Anhand von zwei Spiel- und einem Dokumentarfilm setzt sich der Beitrag mit der filmischen Inszenierung sozialer Im/Mobilität auseinander. Den Ausgangspunkt bildet die These, dass das meritokratische Versprechen eines sozialen Aufstiegs durch Leistung im Kino der Gegenwart irritiert und auf unterschiedliche Weise hinterfragt und problematisiert wird. Nicht nur die Inhalte der Filme, sondern auch die formale Gestaltung weisen ein Spannungsverhältnis zwischen linearen, narrativen Verläufen und szenischen Gefügen auf, das wir anhand der Filme *Parasite* (Südkorea 2019, Regie: Bong Joon-ho), *Hillbilly Elegy* (USA 2020, Regie: Ron Howard) und *Jetzt oder Morgen?* (Österreich 2020, Regie: Lisa Weber) untersuchen. Methodisch lässt sich der Beitrag von den affekttheoretischen Thesen der Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Lauren Berlant anleiten, die sie in ihrem 2011 erschienenen Buch *Cruel Optimism* entwickelt hat.

Schlüsselwörter

Meritokratie, Soziale Mobilität, Klasse, Affect, Narration

Summary

On the failure to advance and crisis as a permanent state: Scenes of social im/mobility in contemporary post-meritocratic cinema

Based on two feature films and a documentary, *Parasite* (South Korea 2019, Bong Joon-ho), *Hillbilly Elegy* (USA 2020, Ron Howard), and *Jetzt oder Morgen?* (Austria 2020, Lisa Weber), this article examines the cinematic staging of social im/mobility. The underlying thesis is that the meritocratic promise of social advancement through achievement is disrupted, called into question and problematized in contemporary cinema in different ways. Not only the content of these films but also their formal design points to a tension between linear, narrative progressions and scenic structures. The article applies the affect-theoretical approach which the cultural and literary scholar Lauren Berlant developed in her book *Cruel Optimism from 2011*.

Keywords

meritocracy, social mobility, class, affect, narration

1 Einführung

„Wo, bitte, geht es hier nach oben?“ Mit dieser Frage betitelt Sabine Horst ihre Rezension des südkoreanischen Films *Parasite* aus dem Jahr 2019 (Regie: Bong Joon-ho), den sie als eine besonders gelungene „Choreographie des misslingenden Aufstiegs“ (Horst 2019: o. S.) diskutiert. Der Film *Parasite* wurde von der deutschsprachigen und internationalen Filmkritik überaus positiv aufgenommen und gewann im Jahr 2020 eine beachtliche Menge an Preisen, u. a. als erster nicht-englischsprachiger Beitrag die Auszeichnung „Bester Film“ bei der Oscarverleihung. Auf der Basis einer referenzreichen Genrekombination aus Thriller, Komödie, Groteske und Parabel erzählt der Film die Geschichte der armen Familie Kim, die sich nach und nach Zugang zum Leben und

luxuriösen Anwesen der reichen Familie Park verschafft. Mit den Fahrstuhl- und Rolltreppeneffekten, die die soziologische Diskussion um soziale Mobilität geprägt haben (siehe bspw. Voswinkel 2017), hat die filmische Handlung nur wenig zu tun. Eher ließe sich das Vorgehen der Familie Kim mit Michel de Certeau als „Kunst des Handelns“ (Certeau 1988) bezeichnen: In einem bestehenden System, *Oben* und *Unten*, für das sich der Film eine beinahe unerschöpfliche Anzahl visueller Metaphern einfallen lässt, nutzt Familie Kim Gelegenheiten, um sich Vorteile zu verschaffen. Dieses Vorgehen ist allerdings – mangels anderer Optionen – nicht selbst gewählt. Der Film spielt in Abwesenheit des Versprechens von sozialem Aufstieg und den daran gekoppelten Vorstellungen von Chancengleichheit oder Belohnung von Leistung, ja, er konstruiert seine besten Pointen und stärksten Bilder gerade aus dieser Abwesenheit.

Mit dieser Thematisierung sozialer Immobilität steht der Film nicht allein.¹ In Literatur und Film lassen sich derzeit zahlreiche Beispiele anführen, die das Versprechen des sozialen Aufstiegs auf unterschiedliche Weise kritisch befragen, unterlaufen und herausfordern: etwa indem sie die Unwahrscheinlichkeit seiner Umsetzung thematisieren, indem sie ihn in die längst vergangene, mitunter glorifizierte Zeit des sogenannten Wohlfahrtsstaats zurückprojizieren oder indem sie die Aufmerksamkeit auf die ‚Kosten‘ lenken, die soziale Aufstiege für diejenigen mit sich bringen, die sie durchlaufen.²

In der sozialwissenschaftlichen Forschung wird das Problem sozialer Im/Mobilität schon seit längerem mit zunehmender Intensität bearbeitet (vgl. z. B. Institut für Sozialforschung 2018; Voswinkel 2017; Littler 2018). Dabei sind reichlich Belege für die Rückläufigkeit sozialer Mobilität gesammelt worden: Nicht nur neue Polarisierungen von Einkommens- und Vermögensverteilungen sowie Verfestigungen von Armut über Generationen hinweg spielen da eine Rolle, auch die Entstehung einer umfassenden Prekarisierung von Lohnarbeitsverhältnissen und Lebenswelten (vgl. bspw. Bourdieu 1998; Castel/Dörre 2009; Egert et al. 2010; Marchart 2013; Motakef 2015; Völker 2013, 2015), Diskussionen über die Post-Wachstums-Gesellschaft (vgl. bspw. Voswinkel 2013; Dörre et al. 2019) oder auch die während der Corona-Pandemie wieder verstärkt geführten Debatten um die Ungleichheit der Geschlechter im Hinblick auf Karriereplanung, Einkommen und Arbeitsteilung (bspw. Allmendinger 2020). All das irritiert die Vorstellung der Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs durch Leistung nachhaltig. Mit der Irritation dieses Versprechens beginnt aber ein ganzes Ensemble aus bedeutungsgebenden Narrativen, gesellschaftlichen Selbstverortungen, Institutionen und Infrastrukturen, seine praxisorientierende und alltagsstrukturierende Selbstverständlichkeit zu verlieren. Dabei lässt sich die Vorstellung von sozialer Mobilität nicht trennen von dem, was Jo Littler in *Against Meritocracy* als meritokratischen Mythos bezeichnet hat: die Vorstellung, soziale Positionen seien das Ergebnis individueller Leistung (oder könnten es sein) (Littler 2018).

1 Der japanische Film *Shoplifters – Familienbande* von Hirokazu Koreeda aus dem Jahr 2018 erzählt ebenfalls die Geschichte einer prekarisierten Wahlfamilie ohne Aufstiegschancen und gewann im Jahr 2018 die Goldene Palme und weitere nationale und internationale Preise.

2 Im Bereich der Literatur hat dieser Trend im deutschsprachigen Raum mit der Übersetzung der Auto-Ethnografien von Didier Eribon, Annie Ernaux und Eduard Louis begonnen. An den Erfolg dieser Bücher im Feuilleton und bei Leser_innen können auch die literarisch-biografischen Arbeiten von Jessica Andrews, Lynsey Hanley, Deniz Ohde, Daniela Dröschner, Christian Baron u. a. anknüpfen.

Was uns im Folgenden interessiert, ist die Frage, wie das gegenwärtige Kino mit diesem Mythos umgeht. Dabei geht es uns nicht um die nach wie vor vorhandenen Versuche, das meritokratische Versprechen im Kino zu erneuern (siehe bspw. Gabriele Muccinos *The Pursuit of Happiness*, USA 2006), sondern darum, den Verhandlungen ihres Brüchigwerdens im Kino der Gegenwart nachzugehen. Unsere Beispiele für das, was wir als postmeritokratisches Kino bezeichnen³, sind zwei Spielfilme (*Parasite*, *Hillbilly Elegy*) und ein Dokumentarfilm (*Jetzt oder morgen?*), die in den Jahren 2019 und 2020 in Südkorea, USA und Österreich erschienen sind.

2 Soziale Im/Mobilität im Kino der Gegenwart

Das meritokratische Versprechen eines sozialen Aufstiegs durch Leistung ist ein grundlegendes Narrativ westlicher liberaler Gesellschaften. Spätestens seit den 1990er-Jahren wird die Irritation dieses Versprechens aber bereits in Populärkultur, Kunst und Medien bearbeitet. Politische, ökonomische und soziologische Diskurse werden in diesen Kontexten, so unsere These, nicht nur medial flankiert, sondern in verschiedenen Medien zentral mitgestaltet: Audiovisuelle Medien und Literatur liefern einerseits Bilder und Erzählungen, Gesten und Figurationen, die soziale Verhältnisse und Dynamiken sichtbar und sagbar machen. Darüber hinaus thematisieren und gestalten sie auch die Art und Weise, in der diese Dynamiken ihre Spuren in Körpern und alltäglichen Lebensbedingungen hinterlassen. Das heißt, Literatur, Film und andere Medien modulieren die affektiven und diskursiven Bedingungen, die diese Umbrüche zu einer sozialen Erfahrung werden lassen. Diesen Modulationen und Neuorientierungen der medialen diskursiven und affektiven Gefüge möchten wir hier nachgehen. Dabei interessieren wir uns besonders für die Frage, welche Narrative und Szenen sozialer Im/Mobilität das gegenwärtige Kino entwirft und welche strukturellen Tendenzen, Ähnlichkeiten und Unterschiede sich dabei beobachten lassen.

Angeleitet sind unsere Beobachtungen von der Annahme, dass dem Versprechen des sozialen Aufstiegs selbst eine besondere Form der Sequentialisierung von Ereignissen inhärent ist. Das Versprechen des Aufstiegs durch Leistung ist gebunden an ein bestimmtes Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft, das seinerseits auf spezifischen Vorstellungen von Kausalität beruht. Eine Realisierung dieser raumzeitlichen Kausalität kann allerdings immer nur in Medien stattfinden, die ihrerseits Konventionen oder auch technische Anforderungen mit sich bringen. Aufstiegsgeschichten werden durch ihre besondere Zeitstruktur z. B. durch mediale Langformen wie den bürgerlichen Entwicklungsroman begünstigt, der in von Streaming-Plattformen angebotenen ‚Qualitätsreihen‘ derzeit zugleich wiederbelebt und seriell gedehnt wird. Literaturverfilmungen, die auf autobiografischen Romanen basieren, wären ein anderes Beispiel.

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Lauren Berlant hat darauf hingewiesen, dass das Kino der Gegenwart vor dem Hintergrund umfassender Prekarisierungs-

3 Im Kontext der Open-Source-Bewegung und Auseinandersetzungen mit digitaler Arbeit ist der Begriff der Postmeritokratie bereits in Verwendung (vgl. hierzu: <https://postmeritocracy.org/de/> [Zugriff: 02.08.2021]). Wir schließen an diese Verwendung hier nur lose an. Jo Littler und Lauren Berlant sind im vorliegenden Zusammenhang die wichtigsten Referenzen.

dynamiken neue Ästhetiken und Figurationen sozialer Verhältnisse entwickelt hat, die auch die Verfahren des filmischen Erzählens selbst betreffen. Das ‚Kino des Prekären‘ (Berlant), für das wir die Bezeichnung postmeritokratisches Kino vorschlagen, ist von einem Interesse für die Art und Weise gekennzeichnet, in der Menschen mit dem Ausbleiben des sozialen Aufstiegs umzugehen versuchen, während sie weiterhin affektiv an die damit verbundenen Vorstellungen eines guten Lebens gebunden bleiben. Die Leben in diesen Filmen sind ständig mit etwas konfrontiert, das sie nicht kontrollieren können, von dem sie noch nicht einmal eine angemessene Vorstellung haben. Das betrifft nicht nur diejenigen, die schon in der Zeit des Wohlstandskapitalismus von Prekarisierung ‚betroffen‘ waren, sondern auch die sogenannte Mittelschicht. Wenn die Vorstellungen von einem gelungenen Leben, Berlant nennt sie „Good Life Fantasies“, selbst zum Problem werden, verändert sich nicht nur die Art und Weise, in der Filme und andere Medien diese Verschiebungen adressieren, es betrifft die Struktur ihrer Narrative, ihre szenischen Anordnungen selbst.

3 Narrativ und Szene

Wenn wir das meritokratische Versprechen des sozialen Aufstiegs durch Leistung als grundlegendes Narrativ westlich geprägter Gesellschaften bezeichnen, gehen damit mehrere Implikationen einher, die nicht nur die zeitliche Organisation von Ereignissen betreffen, sondern auch die Identitätskonzepte, die Individuen historisch und sozial lokalisieren. Eine Erzählung ist keine neutrale Wiedergabe von etwas, das geschieht, geschehen ist oder geschehen könnte. Sie gibt diesem Geschehen vielmehr eine spezifische Gestalt, indem sie es in eine ihr eigene Ordnung und Kausalität überführt. In *Die Kultur und ihre Narrative* schreibt Wolfgang Müller-Funk:

„Narrative stiften Sinn, nicht auf Grund ihrer jeweiligen Inhalte, sondern auf Grund der ihnen eigenen strukturellen Konstellationen: weil sie eine lineare Ordnung des Zeitlichen etablieren. Auch die klassische wissenschaftliche Analyse reduziert, abstrahiert und simplifiziert; die Erzählung tut dies indes bereits auf der Ebene des konkret Zugänglichen. Die Linearität narrativer Grundmuster verbürgt eine Kontinuität, die dem Erdenbürger eine einigermaßen stabile Identität beschert und die Angst vor dem Chaos bannt.“ (Müller-Funk 2008: 29)

Narrative Identität ist gebunden an die Struktur und Kausalität des Narrativen selbst: Seine Handlungsmacht und die lineare Kausalität seiner Ereignisse korrespondieren mit spezifischen Raumzeitverhältnissen. So ist die Vorstellung eines aktiv handelnden Individuums, das sich durch den Raum und die Zeit bewegt und die ihm in dieser Abfolge begegnenden Herausforderungen bewältigt, eine spezifische narrative Form.

„Wenn Identität relational ist und ich nichts bin ohne Bezug auf andere, und wenn dieser Bezug Gegenstand des Erzählens ist, dann liegt es nahe, ihm eine entscheidende strukturelle Referenz zuzuschreiben: Erzählungen berichten davon, daß der Mensch handelnd in der Welt ist und daß er ein Wesen auf Zeit und in der Zeit ist, abgestellt auf den Horizont von Anfang und Ende.“ (Müller-Funk 2008: 19)

Narrative konstellieren spezifische relationale Gefüge, Raumzeitverhältnisse. Sie sind, wie Michail Bachtin sagt, Chronotopoi, in denen „räumliche und zeitliche Merkmale zu

einem sinnvollen und konkreten Ganzen [verschmelzen]“ (Bachtin 1989: 8). Das Narrativ des sozialen Aufstiegs zehrt von der Gegenüberstellung von individuellem Vermögen und einer von ihm getrennten, aber berechenbaren sozialen Umwelt. Es verspricht so eine Form der Selbstsouveränisierung, das Erlangen individueller Handlungsmacht, bei der Leistung zu einer Art Währung wird, die sich ‚auszahlt‘. Planbare, aufeinander folgende Ausbildungsschritte führen zu mehr Einkommen und gesellschaftlicher Teilhabe.

Chantal Jaquet hat darauf aufmerksam gemacht, dass dieses Narrativ immer schon trügerisch war: Wenn sozialer Aufstieg stattfindet, dann hat er immer mit Kollektiven, Gefügen, Einflüssen, gemeinsamen Projekten zu tun. Ob es sich nun um ein transgenerationsales Projekt der Eltern oder Großeltern handelt, oder eines, das eine Dorf- oder Diasporagemeinschaft verfolgt, ob es um Rassismus, sexuelle Identität oder patriarchale Unterdrückung geht: Soziale Mobilität, wenn sie denn stattfindet, ist ein relationales Ereignis, ein weit über die bewusste Intention von Einzelnen hinausweisendes Gefüge (vgl. Jaquet 2018: 66). Der relationale, affizierbare und affizierende Körper, von dem Jaquet ausgeht, ist eine ganz andere Akteur_in, ein anderes Phänomen, als der (tendenziell männlich konnotierte) disziplinierte, ehrgeizige Aufsteiger, der alle Hindernisse überwindet, weil er weiß, was er will. Die Aussetzung des Versprechens sozialer Mobilität und insofern die Suspendierung der Wirksamkeit der damit verbundenen Narrative verändern die Formen des Selbstbezugs: Das Ich hört auf, das Gefühl zu haben, wirkmächtig, Autor_in der eigenen Handlungen zu sein.

Was wir damit andeuten wollen: Die Vorstellung, es gäbe sozialen Aufstieg, soziale Mobilität, einen sinnvollen Zusammenhang von bestimmten gerichteten Handlungen, die bestimmte Wirkungen zeitigen, ist nicht nur eine soziale Tatsache, sie ist narrativ bzw. medial gestaltet und moduliert das affektive Erleben des Selbst, seinen Welt- und Selbstbezug. Sie zirkuliert in Filmen wie im alltäglichen Leben ihrer Zuschauer_innen in einer Weise, in der sich beide wechselseitig konstituieren und affektiv beleben. Lauren Berlant spricht im Hinblick auf die Beziehung zwischen filmischem und alltäglichem Leben von Genres, die in beiden Kontexten wirksam werden, indem sie Erwartungshaltungen, Empfindungen und Wahrnehmungen erzeugen. Wie in der Fiktion bündeln die Genres des Lebens („Life Genres“) affektive Erwartungen zu einer ästhetischen Form, die das Wiedererkennen dieser Form (z. B. Weiblichkeit) positiv unterstützt und eine performative Wiederholbarkeit garantiert. Genres bieten damit die Möglichkeit, das eigene Empfinden und die eigene Erfahrung mit der Welt zu verbinden, ‚lesbar‘ zu werden für sich selbst und andere und diese Verbundenheit mit der Welt zu erleben. Genres organisieren, in der Fiktion wie im Alltag, das, worauf sich hoffen lässt, inklusive der damit einhergehenden Enttäuschungspotenziale. Im Vergleich zum soziologischen Begriff der Norm hat der Begriff des Genres den Vorteil, die enge Beziehung zwischen gelebten und fiktionalen Formen zu betonen, ohne dabei auf zu einfach gedachte Widerspiegelungen oder Aneignungen seitens der Zuschauer_innen zurückgreifen zu müssen. Vielmehr verweist der Begriff auf die wechselseitige Verstärkung oder Irritation von Affekten, die die Aktualisierung von Normen und Diskursen mehr oder weniger wahrscheinlich machen. Fiktionale Genres leben in diesem Sinne vom ästhetischen Reenactment der ‚Life Genre‘ und ihrer Konfliktlinien, ohne eine Kopie von ihnen zu entwerfen. Umgekehrt sind die Genres des Lebens, die Erfahrungsströme in

wiedererkennbare Einheiten und Formen bringen⁴, von fiktionalen Genres aus Literatur, Film und anderen Medien durchzogen.

4 *Parasite* versus *Hillbilly Elegy*

Bong Joo Hos Film *Parasite* spielt in einer Welt, die ohne das meritokratische Versprechen des Aufstiegs durch Leistung auskommen muss. Obwohl die filmische Handlung in einem urbanen Umfeld Südkoreas angesiedelt ist, führt die parabelhafte Anlage des Films über nationale Produktions- und Deutungskontexte weit hinaus.⁵ Auffällig ist vor allem, dass der Film auf einem kalkulierten Spannungsverhältnis zwischen der Erzählung und einzelnen szenischen Gefügen basiert. Die Kontrastierung des mimetischen Vermögens, der Schlaueit und Durchtriebenheit der Protagonist_innen ‚von unten‘ mit der scheinbaren Naivität und Dummheit derer ‚von oben‘ kulminiert in der Rücksichtslosigkeit, ja Grausamkeit der jeweils anderen Seite gegenüber. Besonders die Inszenierung von Gewalt in *Parasite* verweist auf die eingesetzte – im asiatischen Kino nicht unübliche – Ästhetik der Übertreibung, die den Film insgesamt ausmacht: Sie hält die Möglichkeit einer unernsten, ironischen und distanzierten Betrachtung jederzeit offen und schließt so an eine globale filmische Sprache spielerisch-drastischer Gewaltdarstellungen an, die – gerade auch politisch – in viele Richtungen anschlussfähig bleibt.⁶

Der Erfolg von *Parasite* spiegelt sich in einer gänzlich anderen Auseinandersetzung mit Erfahrungen sozialer Im/Mobilität: Ron Howards Verfilmung des Romans *Hillbilly Elegy* von J. D. Vance. *Parasite* und *Hillbilly Elegy* wurden von der Filmkritik genauso einmütig wie konträr diskutiert: Über *Hillbilly Elegy* lassen sich wohl fast genauso wenig positive Rezensionen finden wie negative zu *Parasite*.

Funktioniert *Parasite* auch als cooles Spektakel sozialer Differenz, in dem die Unüberwindbarkeit von Ungleichheit von dem mimetischen Erfindungsreichtum der Armen, wenn auch letztlich erfolglos, aufgewogen wird, so wird dem Film *Hillbilly Elegy* – so könnte man sagen – eine mangelnde ‚Coolness‘ im Umgang mit seinem Thema und ein irgendwie unanständiges Ausstellen von Armut und sozialer Dysfunktionalität vorgeworfen. Das Vorführen sozialer Stereotype, ‚Unterschichtenstreaming‘ und ‚Poverty Porn‘ ist das Vokabular, aus dem sich die teilweise vernichtende Kritik in den weitgehend übereinstimmenden Besprechungen im Feuilleton zusammensetzt (vgl. z. B. Busche 2020; Bähr 2020). Statt auf gesellschaftliche Analyse – so der Tenor – setze der Film auf die gefühlige Darstellung individueller Ausweglosigkeit innerhalb eines abgehangenen Milieus: „Jede Menge Gefühle und keine Verhältnisse, nirgends“ (Markt

4 In ihrem Buch *The Female Complaint* bezeichnet Berlant etwa die weibliche Identität als Genre: „To call an identity like a sexual identity a genre is to think about it as something repeated, detailed, and stretched while retaining its intelligibility, its capacity to remain readable or audible across the field of all its variations. For femininity to be a genre like an aesthetic one means that it is a structure of conventional expectation that people rely on to provide certain kinds of affective intensities and assurances“ (Berlant 2008: 3f.).

5 Die hohe internationale Anschlussfähigkeit des Films lässt sich wohl darauf zurückführen.

6 In zahlreichen Rezensionen spiegelt sich diese Strategie, die darauf basiert, Kapitalismuskritik, Konsum- und Lifestyle-Kritik rhetorisch als konsensbildende Instanzen zu etablieren (vgl. z. B. Pilarczyk 2019; Behn 2019; Petersen 2019; Rebhandl 2019).

2020: o. S.), schreibt bspw. Sebastian Markt auf *Perlentaucher.de* und Dirk Peitz formuliert auf *Zeit.online*:

„Dass die Story von *Hillbilly Elegy* letztlich nicht über sich selbst hinausweist, ist das fundamentale Problem nun auch der Verfilmung [...]. So sieht man vor allem zwei großen Schauspielerinnen dabei zu, wie sie sich im Grunde für nichts verausgaben“ (Peitz 2020: o. S.).

Tatsächlich scheint sich der Film *Hillbilly Elegy* nur vordergründig für die soziale Aufstiegserzählung seines Protagonisten zu interessieren. Eher rückt er die Aussichtslosigkeit der Auflehnung gegen die Ausweglosigkeit der Situation in den Vordergrund, eine Auflehnung, die ihre Motivation in und aus der Bindung an die eigene Situation ziehen muss und nirgendwohin zu führen scheint. Die Unlust, die für einige Filmkritiker_innen in der Teilnahme an diesen Szenen der Ausweglosigkeit entsteht, wird vielfach am Einsatz von *Method Acting*, übertriebener Maske und Kostüm festgemacht. Die filmischen Techniken der Übertreibung, die in *Parasite* filmische Selbstreferentialität garantieren, werden an *Hillbilly Elegy* beklagt, werden sie doch von beiden Filmen nahezu gegensätzlich eingesetzt: Während *Parasite* Distanz herstellt und zum Genießen filmischer Virtuosität und kritischen Bewusstseins einlädt, versucht *Hillbilly Elegy*, eine empathische Nähe zwischen Zuschauer_innen und Figuren zu erzwingen. In den zitierten Filmgesprächen erscheinen die beiden Formen der Übertreibung denn auch im einen Fall als intendiertes stilistisches Mittel (*Parasite*), im anderen als nicht beabsichtigter Effekt einer fehlerhaften Inszenierung (*Hillbilly*).

Aus dem Film *Parasite* bleiben vor allem die komödiantischen und grotesken Szenen in Erinnerung, die die Tricks und Manöver der Familie Kim an die Stelle eines geplanten sozialen Aufstiegs setzen. Die reflektierten, ironisch gebrochenen Traumsequenzen am Ende von *Parasite*, in denen der soziale Aufstieg des Protagonisten als Traum, als Illusion vorgeführt wird, erscheinen daher auch deutlich konsequenter als der (gewissermaßen reale und von dem Lebenslauf des Buchautors beglaubigte) Aufstieg des Protagonisten in *Hillbilly Elegy*. Von dem Milieu, in das der Protagonist aufsteigt, erfahren aber auch die Zuschauer_innen von *Hillbilly Elegy* kaum mehr, als dass es in ihr viele Gabeln und mehrere Weinsorten zur Auswahl gibt. Auch die Figur der Lebensgefährtin, die sich als migrantische Aufsteigerin mit indischer Herkunft deutlich sicherer im akademischen Milieu bewegt, bleibt eher blass im Vergleich zur Mutter und Großmutter, die für die Bindung des Protagonisten an das Herkunftsmilieu stehen. Auffällig ist, dass die Inszenierung der Unterschiede zwischen beiden Milieus anhand von Geschlechterdifferenzen umgesetzt wird: Das Herkunftsmilieu ist durch starke Frauenfiguren (Mutter, Schwester, Großmutter) und die Abwesenheit von Vätern gekennzeichnet, das Milieu, in das der Protagonist aufzusteigen versucht, ist hingegen von Männern dominiert.

Klasse und Geschlecht werden somit auf mehrfache Weise miteinander in Beziehung gebracht: Die Milieus selbst werden anhand von Geschlechterdominanz unterschieden, die in eine intensive Welt der Bindungen, der Herkunft und eine blasse, undeutliche andere Welt des Aufstiegs zerfallen. Die Partnerin des ‚Helden‘, die den ganzen Film über nicht viel mehr als eine Stimme am Telefon bleibt, ist gewissermaßen die Vermittlerin zwischen den Welten, die versucht, Anschlüsse und Übergänge zu ermöglichen, ohne dass daraus jemals etwas entstehen würde, was nur entfernt an die Intensität der Szenen mit Mutter und Großmutter herankommt.

Der Vorwurf der kalkulierten emotionalen Ausbeutung mag hier nicht gänzlich unberechtigt sein, die Nähe, in die *Hillbilly Elegy* zwingt, ist aber immer auch die Nähe zur Ausweglosigkeit der Figuren.

5 Affektpolitik und Krise als Dauer

Der Untertitel der Buchvorlage von *Hillbilly Elegy* lautete *A Memoir of a Family and Culture in Crisis*. Die Krise einer Familie, eines Milieus, einer Kultur, ihre Ausdehnung und Allgegenwart ist etwas, das beide Filme verbindet. In beiden Filmen bricht die Krise nicht in einen ehemals intakten Alltag ein, die Krise ist vielmehr zum Dauerzustand geworden, eingewebt in die Texturen des Alltäglichen, wie Lauren Berlant schreibt: „crisis ordinariness“ (Berlant 2011: 10). Die Unsicherheit der Lebensbedingungen und das Prekärwerden des Auswegs der meritokratischen Erzählung müssen vielmehr im Alltäglichen aushaltbar und lebbar gemacht werden.

„Crisis is not exceptional to history or consciousness but a process embedded in the ordinary that unfolds in stories about navigating what’s overwhelming“ (Berlant 2011: 10).

Beide Filme handeln von dieser Navigation der Unsicherheit, der Instabilität, unterscheiden sich aber in den verschiedenen Figurationen und Genres, die sie für die Erzeugung affektiver Dynamiken nutzen. Die Zuschauer_innen von *Parasite* werden gleichzeitig zu distanzierten Beobachter_innen des Geschehens wie auch zu Kompliz_innen der armen Familie Kim, der dieses Navigieren, so will es der Film, besonders gut gelingt, da sie über ein unerschöpfliches Reservoir an mimetischem Potenzial verfügt und über wenig moralische Bedenken bei der Umsetzung ihrer Pläne. Ethik und Moral, Intimität, Freundlichkeit und Zugewandtheit werden von der Familie als das verstanden, was sie sind: abhängige affektive Arbeit, deren Voraussetzungen jederzeit von beiden Seiten, der Seite der Herren und der der Bediensteten, für manipulative Zwecke eingesetzt werden können.⁷

Das affektive Gefüge im Hause der Parks konstituiert eine Gleichzeitigkeit von Intimität, Kalkül und Herrschaft, bei der die Positionen dauernd zu kippen drohen und dennoch beständig sind: Trauer, Verletzbarkeit, Offenheit werden zu Privilegien des *Oben*, das dem *Unten* in der affektiven Arbeit, dem ‚uneigennütigen‘ Rat, dem Trösten und anderen Formen emotionalen Beistands Gelegenheit zu einer Manipulation gibt, die zugleich immer auch eine Praxis der Unterwerfung ist. Der manipulative Spielraum des *Unten* hängt von seinen absoluten, unangreifbaren Grenzen ab: Gelegenheit und Manipulation ergeben sich aus der völligen Einseitigkeit der Sorgebeziehung (die damit in die Pseudobinarität von Naivität/*Oben* und Kalkül/*Unten* übergeht). Das affektive Gefüge des Hauses wird vornehmlich in spannungsreichen Szenen erzeugt, in denen es um die szenische Zirkulation – nicht um die lineare Abfolge – von Affekten geht. Szenen dieser Art – Frau Park macht sich Sorgen, ist verzweifelt oder weint, die Haushälterin oder der Nachhilfelehrer betreten den Wohnraum – wiederholen sich, das Spiel

⁷ Encarnación Gutierrez Rodriguez hat in einem Text zur Politik der Affekte in der Hausarbeit auf diese affektiven Asymmetrien hingewiesen (vgl. Gutierrez Rodriguez 2011).

beginnt immer wieder von Neuem, führt – trotz aller Gerissenheit und mimetischen Virtuosität – nirgendwohin bzw. in den offenen Ausbruch der Gewalt, der von niemandem aufgehalten werden kann und von dem niemand sagen könnte, woher er kommt. So wie der Geruch des *Unten*, der in Herrn Park einen Ekel auslöst, der sich nicht vermeiden lässt, da alle seine Untergebenen diesen Geruch auszudünsten scheinen. Es ist dieser Geruch, der das Kalkül des *Unten* und die scheinbare Naivität des *Oben* affektiv überbietet und der so am Ende in eine Szene der Gewalt (Görling 2014) führt, die der freundliche, wohlriechende, gnadenlose Herr Park nicht überleben wird.

Anders als *Parasite* legt *Hillbilly Elegy* den Fokus dagegen auf die Schwierigkeiten und Schmerzen, die das Navigieren des Alltags in instabilen Bindungen bedeutet. Die neoliberal grundierte Rahmenerzählung des Films⁸ besteht gewissermaßen aus einer Doppelszene, die das Versprechen „Du kannst es schaffen“ ebenso aufruft wie unterminiert: einerseits einem Raum, der gerade keine Verbindung zum Alltag der Herkunft hat, mit Menschen, von denen wir im Grunde nichts erfahren – mögliche Arbeitgeber (Männer), die aus einem anderen Universum zu kommen scheinen, andererseits die Nachricht von der Heroinüberdosis der Mutter, in der die überwältigende Ambivalenz und Ausweglosigkeit des Alltäglichwerdens der Krise erscheint. Gerade in dem Moment, in dem für den Protagonisten ein wichtiger Schritt auf dem Weg nach oben ansteht, ein wichtiges Dinner, bei dem die Möglichkeit von Vorstellungsgesprächen sich mit vermeintlich weichen Komponenten wie Kontakten und Vernetzung koppelt, wird er von seiner Vergangenheit heimgesucht, verlangt seine drogenabhängige Mutter Präsenz und Aufmerksamkeit. Den inneren Konflikt seiner Hauptfigur inszeniert der Film klüger, als es viele Rezensionen wahrhaben wollen: Anstatt sich in der Notwendigkeit der Entscheidung zwischen Mutter und sozialem Aufstieg moralisch oder politisch auf eine Seite zu schlagen, vermag er es, die Überwältigung selbst melodramatisch aufzuladen, ohne einer Seite (Aufstieg oder Mutter) ihre Berechtigung zu entziehen. Hier wird eine etwas andere Bedeutung des sozialen Aufstiegs ahnbar: Alltag als *crisis ordinari-ness* ist in *Hillbilly Elegy* Bindung an die nicht beherrschbare affektive Instabilität der Mutterfigur. Der soziale Aufstieg impliziert hingegen das besonders von der Großmutter unterstützte Versprechen, diese Instabilität auszubalancieren, ohne die eigene Familie zu verraten. Anders formuliert: Sozialer Aufstieg ist hier womöglich nichts anderes als die Aussicht auf einen rettenden Pol außerhalb der Familie, der das Aushalten ihrer Instabilität möglich macht. Das ist die Antwort, die der Film auf die grundlegende Frage findet, die er selbst stellt: Wie kann man sich der Bindung an die Instabilität entziehen, ohne sie zu verraten?

8 Wie schon das Buch wird auch der Film aus der Perspektive des Protagonisten J. D. erzählt. Der Film beginnt mit der Radioübertragung eines Gottesdienstes, in dem das meritokratische Versprechen der Eigenverantwortung ‚gepredigt‘ wird, das die filmische Erzählung mindestens relativiert, wenn nicht sogar unterläuft. Auch der sehr knapp gehaltene Schluss greift die meritokratische Aufstiegserzählung noch einmal auf, kann aber die affektive Gestaltung und Wirkmächtigkeit derjenigen Szenen, die diese Erzählung hinterfragt und implizit kritisiert haben, nicht annähernd erreichen.

6 Geschichte, Situation, Narrativ, Szene

Unsere Gegenwart zeichnet sich, so Lauren Berlant in *Cruel Optimism*, durch ihre Situativität aus. Sie handelt von der situativen Ausdehnung eines ungerichteten Moments, der noch nicht auf seine historische ‚Bedeutung‘ festgelegt wurde, also selbst noch nicht zu einer Etappe in einer kausalen Kette bedeutsamer Ereignisse gemacht werden konnte (vgl. Berlant 2011: 195). Eine Situation ist relational und nichtlinear, ein momentanes Gefüge, das andauern, aber nicht in Linearität übergehen muss. In der Situation sein heißt, selbst Teil dieses Gefüges zu sein, es beeinflussen, aber nicht kontrollieren zu können. Handlungsmacht entsteht hier nicht aus der Gegenüberstellung Individuum versus äußere Welt, sondern aus dieser Eingebundenheit in ein Gefüge. An die Stelle der narrativen Abfolge tritt die Simultaneität und Verteiltheit einer Szene. Im Zusammenhang der Psychoanalyse haben Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis von einem „Szenarium mit vielfachen Auftritten“ (Laplanche/Pontalis 1992: 50) gesprochen, in dem das Subjekt sich auf die unterschiedlichen Positionen eines Gefüges verteilt. „Das Szenische“, schreibt der Medienwissenschaftler Reinhold Göring in *Szenen der Gewalt*, „ist grundsätzlich nicht mehr von einem einzelnen Wahrnehmungssubjekt her konstruiert“ (Göring 2014: 11). So könnte man vielleicht den aktuellen Übergang von den meritokratischen Narrativen zu den Szenen des Prekären fassen, von denen Berlant (2011) schreibt: von der gerichteten Mobilität des individuellen Aufstiegs zum Steckenbleiben in der ungerichteten Ausdehnung der Relationalität eines szenischen Gefüges.⁹

Auf ihre je eigene Weise konzipieren sowohl *Hillbilly Elegy* als auch *Parasite* solche Situationen, einen *stretch of time* (s. u.) als „Szenarium mit vielfachen Auftritten“. So entwickelt *Hillbilly Elegy* aus der instabilen Bindung an die Mutter kein Psychogramm eines beschädigten Individuums, sondern Szenen der Instabilität, der affektiven Unzuverlässigkeit, in denen Bindung, Halt erst über die Verstörung und die Gewalt hinweg und immer nur momenthaft und prekär entstehen können.

7 Sozialer Aufstieg als „Cruel Optimism“

Zum Alltäglichenwerden der Krise gehören die Verheißungen von imaginären Szenen und Konstellationen eines erfüllten, bedeutungsvollen Lebens, die Berlant „Good Life Fantasies“ nennt. Diese installieren eine Perspektive, die aus einer imaginären Zukunft auf die Gegenwart fällt: Was jetzt geschieht, wird daran gemessen, was es zum Erreichen des zukünftigen Ziels beiträgt. Wichtig an diesen Fantasien ist aber nicht, dass sie wirklich erreicht werden – und schon gar nicht, ob sie tatsächlich halten, was sie versprechen –, sondern dass die affektive Bindung an sie Halt und Orientierung bietet. In diesem Sinne sind die meritokratischen Aufstiegsnarrative selbst „Good Life Fantasies“ bzw. narrative Strukturierungen der Bindung an sie.

⁹ Aus der Frage der Subjektkonstitution heraus und an Berlant anschließend betonen wir, im Unterschied zu anderen film- und kulturwissenschaftlichen Zugängen, an dieser Stelle das Spannungsverhältnis zwischen Erzählung und Szene. Heiko Christians hat in seiner *Kulturgeschichte der Szene* stärker das Ineinandergreifen von Narration und Szene herausgearbeitet (vgl. Christians 2016: 27f.).

In der derzeitigen Situation wird diese Bindung, so Berlant, zum Problem: Das Festhalten an diesen Zielen, der Blick auf die überwältigende Gegenwärtigkeit des Alltäglichen aus der imaginierten Zukunft dieser Fantasien, verursacht immer neue leidvolle Erfahrungen des Scheiterns und der Unerreichbarkeit. Berlant nennt das „Cruel Optimism“: Die optimistische Zukunftsorientierung kann nicht aufgegeben werden, da es keinen anderen Halt gibt, nichts an ihre Stelle zu treten verspricht, auch wenn sich dadurch das Leid, das sie mit Sinn auszustatten verspricht („eines Tages wird sich das alles gelohnt haben“) ständig vermehrt. Der Halt, den diese Fantasien bieten, führt in eine Sackgasse, einen „impassé“: „a stretch of time in which one moves around with a sense that the world is at once intensely present and enigmatic“ (Berlant 2011: 4).

Damit geht eine spezifische mediale Konstellation einher: ein Ausbalancieren des schwankenden Grundes, eine Aufmerksamkeit für alles, was helfen könnte, die bekannteren melodramatischen Dimensionen der Krise mit jenen Prozessen zu verknüpfen, die rätselhaft bleiben, die, wie Berlant schreibt, „have not yet found their genre of event“ (Berlant 2011: 4). Sowohl *Hillbilly Elegy* als auch *Parasite* zeigen, wie das selbst im Rahmen des Mainstream-Kinos geschieht, wie vertraute Genrekonventionen aufgegriffen, gedehnt und intensiviert (*Hillbilly Elegy*) oder multipliziert und radikalisiert (*Parasite*) werden. Szenen der Ausweglosigkeit werden dabei nicht auf neue lineare Geschichten geöffnet, sondern gewissermaßen bewohnbar gemacht. Was sich hier andeuten könnte: Postmeritokratisches Kino handelt nicht von einem Mangel, einem Fehlen von individueller Autonomie und Handlungsmacht, sondern von der Auflösung, der Zersetzung jener Narrative, die Individualität, Autonomie und Handlungsmacht untrennbar miteinander verknüpfen: „Creating an impasse, a space of internal displacement, in this view, shatters the normal hierarchies, clarities, tyrannies, and confusions of compliance with autonomous individuality“ (Berlant 2011: 48).

8 So viel Zeit und kein Leben: *Jetzt oder morgen?*

Auch Lisa Webers Dokumentarfilm *Jetzt oder morgen?* (Österreich 2020), der hier als drittes Beispiel angeführt werden soll, lässt sich als Teil des postmeritokratischen Kinos diskutieren: Sein Interesse am Alltäglichenwerden der Krise, einer Suche nach neuen Formen, nach Ereignissen, die ihr Genre noch nicht gefunden haben, ist jedenfalls deutlich zu erkennen.¹⁰ In *Jetzt oder morgen?* scheint aber eine Zone erreicht, die sehr viel weiter von den meritokratischen Versprechen des sozialen Aufstiegs entfernt ist, als das in *Hillbilly Elegy* oder *Parasite* der Fall ist.

Der Film besteht weniger aus einer linearen Abfolge von Ereignissen als aus sich wiederholenden Situationen, Szenen alltäglicher Nähe und Distanz einer Familie in Wien. Die junge Mutter Claudia lebt mit ihrem Sohn, ihrer Mutter und ihrem Bruder zusammen in einer Gemeindebauwohnung im Wiener Stadtteil Simmering. Der Film zeigt sie rauchend, spielend, schlafend, beim Essen und Reden. Er gibt den Momenten der Stasis, der Passivität und des Nichtstuns viel Raum und Zeit und er lädt Zuschau-

10 Für Anregungen und Hinweise zum Film bedanken wir uns bei Guido Kirsten, Hanna Prenzel und Elisa Cuter, die gemeinsam das Forschungsprojekt „Filmische Diskurse des Mangels. Zur Darstellung von Prekarität und Exklusion im europäischen Spiel- und Dokumentarfilm“ bestreiten.

er_innen ein, die Vor- und Nachteile dieser Langsamkeit zu erahnen. Das Ausbleiben von Anforderungen an einzelne Familienmitglieder wird dabei durchaus als Form der Zuwendung und Wertschätzung erlebbar gemacht. Die vielen Decken in Betten und auf der Couch, die im Alltag der Familie eine wichtige Rolle spielen, scheinen das ‚Abfedern‘ der Zumutungen zu symbolisieren, die von einem nicht näher bestimmten Außen kommen.

Es gibt zwar von außen kommende Anforderungen in diesem Film, auf die die Protagonist_innen antworten müssen, aber sie tun es auf ihre Weise. Das Verfassen von Bewerbungen wird mehrfach geplant, oder besser, angesprochen, allerdings nie umgesetzt. Die Frage „Jetzt oder morgen?“, mit der die Protagonistin Claudia einer nicht sehr energischen Handlungsaufforderung ihrer Mutter (zum Verfassen einer solchen Bewerbung) begegnet, bringt die Dynamik des Films sehr gut auf den Punkt. Ob Dinge jetzt oder morgen passieren, macht keinen großen Unterschied. Das ‚Morgen‘ verspricht im Vergleich zum ‚Jetzt‘ wenig Änderung, die Differenz zwischen beiden hallt wie eine überkommene Art der Zeitrechnung zwar noch nach, sie steht aber vor allem für die Logik eines Außen, die sich im Inneren der Wohnung nicht verfängt. Das Gefüge der Wohnung funktioniert nach anderen Zeiteinteilungen, die die ausgeprägten Bedürfnisse des Schlafens, Essens, Rauchens und Spielens berücksichtigen. Die starke Bindung der Familienmitglieder, in der die Grenzverläufe zwischen Abhängigkeit und Autonomie verwischen, zeigt der Film positiv, ohne allerdings die Probleme, die sich aus gegebenen Abhängigkeiten bzw. Anhänglichkeiten entwickeln, zu verschweigen: *Jetzt oder morgen?* erkundet Möglichkeiten der Darstellung als Teilnahme an der scheinbar endlosen Ausdehnung des situativen Moments, der Zirkulation von Affekten und der Bindungen, die fast nie über das nahe Umfeld der Familie und der engen Freund_innen hinausgehen. Mitunter spürt man die Enge, die mit der Beschränkung auf diese Nahverhältnisse verbunden ist, zugleich wird aber auch immer deutlich, dass sie einen Halt geben, der bewohnbar ist.

War das meritokratische Versprechen in *Parasite* und *Hillbilly Elegy* bereits in den Hintergrund gerückt, scheint es sich in *Jetzt oder morgen?* beinahe in Luft aufgelöst zu haben. Es gibt hier keine melodramatischen Effekte, kein Rätsel, das narrativ gelöst werden müsste, und auch kaum stabile, patriarchal organisierte Hierarchien, widerstrebende Anforderungen, Wünsche oder Perspektiven einzelner Teilnehmer_innen dieses Gefüges, die sich dramatisch gestalten ließen. Was dominiert, ist ein Leben diesseits der „Good Life Fantasies“: sich wiederholende Szenen (etwa das tägliche Zähneputzen, das Claudia für ihren Sohn erledigt, das Einschlafen, Computerspielen und Hausaufgaben machen) und das Ausbleiben von Entwicklung. Geburtstagsrituale wie das Kaufen und gemeinsame Essen von Torten stellen minimale Höhepunkte dar, die die ‚Lethargie‘ der Protagonist_innen und der Zuschauer_innen für einen Moment unterbrechen. Der Film macht erfahrbar, wie sich das Ausbleiben von Veränderung und Entwicklung anfühlen könnte und welchen Halt dieses Ausbleiben zu geben vermag. Damit hebt sich der Film von der stereotypen Kopplung von prekärem Leben und familiärer Dysfunktionalität ab, wie sie bspw. in *Hillbilly Elegy* inszeniert wird. Darüber hinaus verweigert er den oberflächlichen Blick, der zu einer vorschnellen (polizeilichen) Bewertung von Situationen führt (‘We have a situation here’).¹¹ Vielmehr lädt er auch die Zuschauer_innen dazu

11 So zitiert Berlant eine typische Polizeiaussage (vgl. Berlant 2011: 5).

ein, teilzunehmen an der Art und Weise, in der Claudia und ihre Familie ihren Alltag bewältigen, von dem sich gar nicht mehr sagen lässt, was daran Krise und was Alltag ist.¹²

Was vom Alltag bleiben könnte, wenn er nicht mehr aus der Zukunft betrachtet, bewertet und strukturiert wird, zeigt vielleicht am deutlichsten dieser Film. Auch deshalb, weil er selbst nicht nur eine distanzierte, analysierende Haltung einnimmt, sondern ein Teilnehmen, eine Nähe praktiziert, in der der Film und die Filmemacherin eingehen in das, was sie dokumentieren. Um diese mögliche Teilnahme an einer Erfahrung szenischer Ausgedehntheit der Gegenwart ohne Zukunft (und ohne Vergangenheit) scheint es in *Jetzt oder morgen?* zu gehen. Eine Teilnahme, die weder zur Empathie zwingt, zur Verschmelzung mit den Protagonist_innen wie in *Hillbilly Elegy*, noch zur reflektierten Distanz des Durchschauens und Wiedererkennens wie in *Parasite*. Was mit dem Film erprobt werden kann, ist die Verabschiedung der teleologischen Linearität des Aufstiegsnarrativs und damit einer Zukunft, die zur moralischen Instanz wird, die über das eigene Leben, die gegenwärtige Erfahrung wacht und urteilt (vgl. hierzu Lorey 2020).

Vielleicht ist es das, was in der Teilnahme an diesen szenischen Konstellationen möglich wird: Die Verabschiedung dieser Zukunft, das Verlernen der Bindung an ihre Fantasien des guten Lebens. Das ist – anders als der soziale Aufstieg in den meritokratischen Narrativen – keine individuelle Aufgabe, sondern kann nur gemeinsam, kollektiv, als Gefüge gelingen, wie Valentina Desideri schreibt:

„The lack of consideration for the future may sound very scary and pointing directly to chaos, but that's only when you consider the actors of such organization as self-determined subjects. The only way we can really shift the attention from future to present, is through establishing a relationship of complicity with the others (animate and inanimate ones) all around us and in us. Simply because we cannot disregard the future on our own.“ (Desideri/Harney 2013: 173)

Literaturverzeichnis

- Allmendinger, Jutta (2020). Die Frauen verlieren ihre Würde. *Die Zeit*, 12.05.2020. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-05/familie-corona-krise-frauen-rollenverteilung-rueckentwicklung>.
- Bachmann, Alejandro (2020). Die Rahmen des Möglichen. Lisa Webers *Jetzt oder morgen. kolik.film*, (33), 47–49.
- Bachtin, Michail (1989). *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Bähr, Julia (2020). ‚Hillbilly Elegy‘ auf Netflix. Duell der ewig Oscarnominierten. *Faz.Net*. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/duell-um-einen-oscar-hillbilly-elegy-auf-netflix-17067239.html>.
- Behn, Beatrice (2019). Die Kellermenschen. Beatrice Behn über *Parasite*. *Culture Mag. Literatur; Musik; Positionen*. Zugriff am 2. August 2021 unter <http://culturmag.de/crimemag/beatrice-behn-ueber-parasite/124323>.
- Berlant, Lauren (2008). *The Female Complaint*. Durham, London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham, London: Duke University Press.
- Bourdieu, Pierre (1998). Prekarität ist überall. In Pierre Bourdieu, *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion* (S. 96–102). Konstanz: UVK.

12 Zum Verhältnis zwischen der Filmemacherin und den Protagonist_innen vgl. Bachmann (2020).

- Busche, Andreas (2020). Wer versteht bloß diese Rednecks. Die Romanverfilmung von ‚Hillbilly Elegie‘ scheitert ein zweites Mal. *Tagesspiegel.de*, 21.11.2020. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/wer-versteht-bloss-diese-rednecks-die-romanverfilmung-von-hillbilly-elegie-scheitert-ein-zweites-mal/26651008.html>.
- Castel, Robert & Dörre, Klaus (Hrsg.). (2009). *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Campus.
- Certeau, Michel de (1988). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Christians, Heiko (2016). *Crux Szenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis Youtube*. Bielefeld: transcript.
- Desideri, Valentina & Harney, Stefano (2013). Fate Work: A Conversation. *Ephemera: Theory and Politics in Organisation*, 13(1), 159–176.
- Dörre, Klaus; Rosa, Hartmut; Becker, Karina; Bosse, Sophie & Seyd, Benjamin (Hrsg.). (2019). *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften*. Sonderband des Berliner Journals für Soziologie. Wiesbaden: Springer.
- Jaquet, Chantal (2018). *Zwischen den Klassen – Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Egert, Gerko; Hagen, Herdis; Powalla, Oliver & Trinkaus, Stephan (2010). Praktiken der Nichtmännlichkeit – Prekär-Werden Männlicher Herrschaft im ländlichen Brandenburg. In Alexandra Manske & Katharina Pühl (Hrsg.), *Prekariesierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretische Bestimmungen* (S. 186–209). Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Görling, Reinhold (2014). *Szenen der Gewalt – Folter und Film von Rossellini bis Bigelow*. Bielefeld: transcript.
- Gutierrez Rodriguez, Encarnación (2011). *Politiken der Affekte – Transversale Konvivialität*. Transversal Texts. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://transversal.at/transversal/0811/gutierrez-rodriguez/de>.
- Hanley, Linsey (2016). *Respectable. The experience of class*. London: Penguin Books.
- Horst, Sabine (2019). „Parasite“: Wo, bitte, geht es hier nach oben? *Die Zeit*, 43. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://www.zeit.de/2019/43/parasite-film-bong-joon-ho-cannes-gewinner>.
- Institut für Sozialforschung, Frankfurt am Main (Hrsg.). (2018). *Sozialer Aufstieg, sozialer Abstieg* (Westend. Neue Zeitschrift für Sozialforschung). Frankfurt/Main: Campus.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1992). *Urphantasie – Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Littler, Jo (2018). *Against Meritocracy – Culture, Power and Myths of Mobility*. London, New York: Routledge.
- Lorey, Isabell (2020). *Demokratie im Präsens – Eine Theorie der politischen Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Marchart, Oliver (2013). Auf dem Weg in die Prekariesierungsgesellschaft. In Oliver Marchart (Hrsg.), *Facetten der Prekariesierungsgesellschaft. Prekäre Verhältnisse. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekariesierung von Arbeit und Leben* (S. 7–20). Bielefeld: transcript.
- Markt, Sebastian (2020). Spektakel virtuoser Unschönheit. *Perlentaucher.de*, 03.12.2020. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://www.perlentaucher.de/im-kino/filmkritiken-zu-ron-howards-hillbilly-elegy-werner-schroeters-der-bomberpilot-und-nachruf-auf-daria-nicolodi.html>.
- Motakef, Mona (2015). *Prekariesierung*. Bielefeld: transcript.
- Müller-Funk, Wolfgang (2008). *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien, New York: Springer.
- Peitz, Dirk (2020). ‚Hillbilly Elegy‘. Unterschichtenstreaming. *Zeit Online*, 24.11.2020. Zugriff am 2. August 2021 unter <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-11/hillbilly-elegy-netflix-film-usa-donald-trump-wachler-armut>.

- Rebhandl, Bernd (2019). ‚Parasite‘ im Kino. So riecht Sozialkritik. *Faz.Net*, 17.10.2019. Zugriff am 2. August 2021 unter www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/cannes-gewinnerfilm-parasite-im-kino-16436457.html.
- Petersen, Christoph (2019). Parasite. Ein bitterböser und saulustiger Klassenkampf. *Filmstarts.de*. Zugriff am 2. August 2021 unter www.filmstarts.de/kritiken/255238/kritik.html.
- Pilarczyk, Hannah (2019). Filmsensation ‚Parasite‘. Kapitalismuskritik für alle Sinne. *Der Spiegel*, 16.10.2019. Zugriff am 24. Januar 2021 unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/parasite-kapitalismuskritik-fuer-alle-sinne-filmkritik-a-1291636.html>.
- Völker, Susanne (2013). Prekäre Leben (be-)schreiben: Klassifikationen, Affekte, Interferenzen. In Corinna Bath, Hanna Meissner, Stephan Trinkaus & Susanne Völker (Hrsg.), *Geschlechter Interferenzen. Band 1. Verletzbarkeit, Handlungsfähigkeit und Wissen* (S. 209–253). Berlin u. a.: LIT.
- Völker, Susanne (2015). Prekarisierung als Herausforderung der Geschlechterforschung. In Eva Nadai & Michael Nollert (Hrsg.), *Geschlechterverhältnisse im Post-Wohlfahrtsstaat* (S. 72–91). Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Voswinkel, Stephan (2013). *Was wird aus dem ‚Fahrstuhleffekt‘? Postwachstum und sozialer Aufstieg*. Working Paper der DFG-KollegforscherInnengruppe Postwachstumsgesellschaften, Nr. 08/2013. Jena.
- Voswinkel, Stephan (2017). Das (schwindende) Versprechen des sozialen Aufstiegs. *West-End. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, (1), 119–128.

Filme

Hirokazu Koreeda: *Shoplifters – Familienbande*. Südkorea 2018.

Gabriele Muccino: *The Pursuit of Happiness*. USA 2006.

Bong Joon-ho: *Parasite*. Südkorea 2019.

Ron Howard: *Hillbilly Elegy*. USA 2020.

Lisa Weber: *Jetzt oder morgen?* Österreich 2020.

Zu den Personen

Andrea Seier, Prof. Dr., Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Gouvernementalitätsstudien, Mikropolitik, Klasse.
Kontakt: Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universitätszentrum (UZA) II, Althanstraße 14, 1090 Wien, Österreich
E-Mail: andrea.seier@univie.ac.at

Stephan Trinkaus, PD Dr., Fakultät für Soziologie, Universität Bielefeld. Arbeitsschwerpunkte: Medien- und Kulturtheorie, Prekarität und Geschlecht, New Materialism, Psychoanalyse und Affektheorie, Post- und Dekolonialität, TV/Screen-Studies, Queer Theory.
E-Mail: s.trinkaus@gmx.net