

3.

DER MANN IN DER FAMILIE UND DER GEPLATZTE AMERIKANISCHE TRAUM: *AMERICAN BEAUTY* VON SAM MENDES

American Beauty ist das Filmdebüt des 1965 in Großbritannien geborenen Theaterregisseurs Sam Mendes.¹ 1999 erhielt der 117 Minuten lange und in Steven Spielbergs DreamWorks-Studios produzierte Film mit Starbesetzung fünf Oscars in den Kategorien Bester Film, Bestes Drehbuch (Alan Ball), Bester Darsteller (Kevin Spacey), Beste Kamera (Conrad L. Hall) und Beste Regie (Sam Mendes). Der männliche Hauptdarsteller Kevin Spacey wurde für seine Arbeit als Lester Burnham zudem zum besten Schauspieler des Jahres gekürt.² Der Film war ein enormer Publikumserfolg sowohl in den USA als auch in Deutschland, insofern seine Auszeichnung niemanden überrascht haben dürfte.

In der Flut von Filmkritiken werden immer wieder die große schauspielerische Leistung, das herausragende Drehbuch und die Gleichzeitigkeit von Gesellschaftskritik und Humor hervorgehoben. Selbst die deutsche Presseagentur (dpa) lobte den Film ob seiner »unterhaltsamen« Sozialkritik:

Dem Film *American Beauty* eilt nahezu einhellige Begeisterung voraus. Zu Recht, denn die ergreifende filmische Sozialkritik ist unterhaltend, ohne dabei an Brisanz einzubüßen. Dieser Balance-Akt gelingt dem Regisseur Sam Mendes und seinen hervorragenden Darstellern auf der Grundlage eines brillanten Drehbuchs.³

-
- 1 *American Beauty*, USA 1999. R.: Sam Mendes. D.: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari u.a. Im Folgenden zitiert nach der Originalfassung und der deutschen Synchronisation der DVD (2000): *American Beauty*. DreamWorks.
 - 2 Auch die Nebenrollen wurden mit Annette Bening als verbiesterter Karrierefrau, Mena Suvari als verführerischem Nymphchen und Thora Birch als stark pubertierender Tochter mit guten Schauspielerinnen besetzt.
 - 3 Weiss (2000).

Auffallend ist, wie ernst die in *American Beauty* geäußerte Gesellschaftskritik von der Filmkritik genommen wird. Ein Beispiel sei hier stellvertretend zitiert:

Ehebruch, Onanie unter der Bettdecke, Voyeurismus, offene und heimliche Homosexualität, Geldgier, emotionale Verkrüppelung, Mordlust – all das geistert durch das Geschehen, all das vermengt sich zu einer explosiv-absurden Mischung, die nur noch eine Lösung zulässt: das ironisierte Desaster. Selten hat sich Gottes gelobtes Land unbarmherziger, aber auch unterhaltsamer der Welt präsentiert. *American Beauty* macht klar, wie hoch der Preis ist, den die meisten Menschen für die real existierende westliche Konsumzivilisation zahlen müssen. Alle Lobgesänge und Preise werden das subversive Potenzial dieses Films nicht ganz ersticken können.⁴

IMDb (The Internet Movie Database), eine der wichtigsten kommerziellen Websites für aktuelle Kinofilme, bewertete das Drama kurzerhand als »zweitbesten Film aller Zeiten«⁵ und fasst die Handlung in nur einem Satz wie folgt zusammen: »A man tells his tale of how he turned his miserable life around and turned everyone else's upside down as a result.«⁶

Bereits in dieser Kurzfassung deutet sich an, dass es um mehr geht als um eine weitere Erzählung von einem Mann, der irgendwo in einer US-amerikanischen Vorstadt lebt und unglücklich ist. Denn hier formuliert sich eine Kampfansage: Wenn ich mein Leben dem Elend entziehen soll, dann wird das meine gesamte Umwelt zu spüren bekommen. Daher freut sich auch *Die Zeit*: »Filme und Romane [von *American Beauty* bis *Glamorama*, I. K.] riskieren wieder Gesellschaftskritik und beschreiben den Lifestyle-Kapitalismus als Quelle von Gewalt und Sinnlosigkeit.«⁷ Es wird im Folgenden zu diskutieren sein, welche Form von Kapitalismuskritik mithilfe der Figur des »Wohlstandskrüppels«⁸, wie *Der Spiegel* seine Rezension übertitelt, geübt wird beziehungsweise überhaupt geübt werden kann.

Bei den anschließenden Filmlektüren werde ich auf ein in den Filmwissenschaften gängiges Hilfsmittel, das Filmprotokoll⁹, verzichten und statt dessen auf die von Clifford Geertz für die Ethnologie entwickelte

4 Hübner (2001).

5 Rupprecht (2000).

6 www.imdb.com/title/tt0169547/.

7 Assheuer (2000).

8 Schneekloth (2000).

9 Vgl. u.a. Hickethier (1993), 39.

Methode der »dichten Beschreibung« zurückgreifen.¹⁰ Die Ersetzung eines Protokolls durch eine interpretierende Nacherzählung legt von vorneherein, die subjektive, nicht zuletzt dem Forschungsinteresse geschuldete Komponente meiner Perspektive offen und setzt sie damit zur Verhandlung aus. Wie vielfach ausgeführt wurde, stellt sich die Bildernarration in der Verknüpfung von Kameraauge und subjektiver Wahrnehmung der Bilder, der so genannten *Suture*, zuallererst her. Jene »Vernähung« von subjektiver und objektiver Blickführung ist grundlegend für das Filmenerlebnis und sollte daher auch die schriftliche Nacherzählung und Analyse strukturieren.¹¹ In Anlehnung an Stephen Heath beschreibt Siegfried Kaltenecker diese Operation wie folgt:

Das Funktionieren des dominant-fiktionalen Kinos hängt also von der Bereitschaft des Subjekts ab, selbst abwesend zu werden und einen fiktionalen Charakter für sich einzusetzen. Mit dem Versprechen, den strukturellen Mangel (des Films wie des Subjekts) gutzumachen, werden die Zuschauerinnen und Zuschauer dazu verführt, zu Subjekten des Filmtextes zu werden und ihn derart als persönlichen Bedeutungsprozess zu realisieren. In diesem Sinne verweist der Begriff der *Suture* nicht nur auf eine Struktur des Mangels; er verweist auch auf eine Möglichkeit der Vervollständigung, in dem sich das Kino als subjektiver Diskurs realisiert.¹²

Darüber hinaus orientiere ich mich an Theoremen der feministischen Filmtheorie, wie sie unter anderem von Gertrud Koch, Teresa de Lauretis, Carol Clover und Sabine Gottgetreu formuliert worden sind. Ausge-

10 Damit folge ich der etwa von Jörg Metelmann vorgeschlagenen Übertragung einer interpretierenden Beschreibung aus der Ethnologie in die Filmwissenschaften. Vgl. Metelmann (2003). Laut Geertz sind »dichte Beschreibungen [...] als Versuch zu verstehen, die Vorstellungswelten zu ergründen, innerhalb derer die Bilder/Handlungen Zeichen sind.« Geertz (1999), 31. Ziel und Inhalt dieser beschreibenden Analyse ist es, die »Vorstellungsstrukturen, die die Handlungen unserer Subjekte bestimmen – das ›Gesagte‹ des sozialen Diskurses – aufzudecken und zum anderen ein analytisches Begriffssystem zu entwickeln, das geeignet ist, die typischen Eigenschaften dieser Strukturen (das, was sie zum dem macht, was sie sind) gegenüber anderen Determinanten menschlichen Verhaltens herauszustellen.« Geertz (1999), 39.

11 Stephen Heath fasst die *Suture* als »pseudo-identification« der ZuschauerIn mit dem Filmnarrativ: »The stake is clear: the ›I‹ is a division but joins all the same, the stand-in is the lack in the structure but nevertheless, simultaneously, the possibility of coherence, of the filling in.« Heath (1977/78), 56.

12 Kaltenecker (1996), 293.

hend von einer intensiven und kritischen Auseinandersetzung mit psychoanalytischen feministischen Ansätzen, wie etwa dem von Laura Mulvey haben sich die Filmlektüren dieser Theoretikerinnen vom Diktum einer stets intakten Vormachtstellung ›des‹ Mannes emanzipiert. So brechen sie mit der ahistorischen Vorstellung eines allmächtigen Patriarchats und gehen stattdessen davon aus, dass sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Filmen weder vollständig determinierbar, noch die Geschlechterdifferenz das primäre Charakteristikum für das Kino-Erlebnis ist.¹³

- 13 Die geschlechterspezifische Regulierung der Filmrezeption, sprich die genretypische Ausrichtung auf ein weibliches beziehungsweise männliches Publikum einerseits sowie die Darstellung von Frauen entlang patriarchaler Klischees als entweder Vamp, Hure, Hausfrau oder Vampir andererseits ist von der in den 1970er Jahren vor allem in den USA entstehenden feministischen Filmanalyse in den Vordergrund gerückt worden. Autorinnen wie Laura Mulvey kritisierten scharf die Objektivierung und Fetischisierung von Frauen im Hollywoodfilm der 1930er und 1940er Jahre. Ihrer Ansicht nach konnten die Zuschauerinnen gar nicht anders, als sich mit den objektivierten Frauen zu identifizieren und damit ihre Unterdrückung ein weiteres Mal zu reproduzieren. Mulveys streng psychoanalytische Ausrichtung, die in der Gefolgschaft unter anderem Sigmund Freuds Konzeptionen von Frauen als kulturell unterentwickelt übernimmt und entsprechend davon ausgeht, dass diese aufgrund ihrer Körpergebundenheit zu einem analytischen, d.h. distanzierenden Sehen nicht fähig sind, wurde in den 1980er Jahren einer kritischen Revision unterzogen. Allen voran Mary Anne Doane, Kaja Silverman und Teresa de Lauretis verwarfen sich gegen die Festbeschreibung von Frauen als schützenswert, da hilflos den Blickregimen ›des Kapitals‹ ausgeliefert, und argumentierten für eine differenzierte Sichtweise, die eine komplexere Beziehung zwischen Leinwand und Kino-Konsumenten vorschlägt. Gleichwohl blieben sie in unterschiedlicher Weise ödipalen Erklärungsmustern verhaftet. Demgegenüber wendet sich Carol Clovers Anfang der 1990er Jahre verfassten Analyse von Horrorfilmen von psychoanalytisch fundierten Analysen ab und favorisiert stattdessen der marxistischen Theorie und der Semiotik verpflichtete Ansätze. Mit Nachdruck arbeitet Clover weibliche Transgressionen von Opferrollen heraus und unterstreicht, dass es keineswegs gesichert ist, dass sich der männliche Zuschauer verlässlich mit den aggressiven Männerfiguren identifiziert, wie es umgekehrt gleichfalls offen ist, ob Frauen sich mit männlichen oder weiblichen Helden identifizieren. Eine *queere* Lektüre sollte aus diesem Grund immer als Möglichkeit mitgedacht werden und folglich sollte die häufig selbstverständlich angenommene Fixierung auf Figuren des jeweils eigenen Geschlechts nicht ungeprüft übernommen werden. Vgl. Clover (1992). Auf die vielfältigen und eben auch *queeren* Identifikationsmodi hat auch Gertrud Koch in ihren Texten immer wieder hingewiesen.

Suburbia: Der Vater ist müde

I need a father who is a role model, not some horny geek-boy who is gonna spray his shorts whenever I bring a girlfriend home from school. What a lame-o!

Das Mädchen, das sich so bitter über seinen geilen Vater auslässt, heißt Jane und sie ist sechzehn Jahre alt. Für den von ihr verfeimten Mann (Kevin Spacey) verkörpert sie einfach einen typischen Teenager: verwirrt und zornig. Ihr Hauptinteresse gilt einer Brustvergrößerung, für die sie offensichtlich keinen Bedarf, aber bereits über 3000 US-Dollar angespart hat. Davon abgesehen ist ihr vor allem langweilig; zumindest dann, wenn sie nicht damit beschäftigt ist, tastende Schritte auf dem Feld der Jugendliebe zu unternehmen. Auch mit dieser emotionalen Grundhaltung scheint Jane (Thora Birch) im guten pubertären Durchschnitt zu liegen. Insbesondere ihr Vater aber ist für sie kaum mehr aushaltbar. »Somebody really just should put him out of his misery«, setzt sie ihre Beschwerde fort. Ihr Freund (Wes Bentley), ein sympathisch-mysteriöser Außenseiter ist erst kürzlich mit seiner Familie in das Haus gegenüber gezogen, handelt zur Aufbesserung des Taschengeldes mit Drogen und filmt seine Umwelt obsessiv mithilfe seiner Videokamera. Der wie meist, so auch jetzt filmende Ricky Fitts bietet ihr prompt seine Hilfe an: »You want me to kill him for you?« Jane richtet sich auf und blickt mit einiger Koketterie der Kamera tief in die Augen: »Yeah. Would you?« Ihre Langeweile scheint verflüchtigt.

Diese auf Video aufgezeichnete Selbstermächtigung Janes gegenüber dem elenden Vater, der zumindest imaginierte Vaternord, ist dem Film als eine Art Prolog vorangestellt. Erst im Anschluss wird der Filmtitel in roten Buchstaben eingeblendet, und die Filmmusik von Peter Newman (in Zusammenarbeit mit Thomas Townshend) setzt ein: *American Beauty*.

In der nächsten Szene blickt die Kamera aus der Vogelperspektive (Totale) auf ein Wohngebiet und zoomt dieses langsam heran. Eine männliche Stimme aus dem Off stellt sich vor: »My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street.« [Die Kamera holt die Straße immer weiter heran und zeigt sie in zunehmend größer werdender Auflösung.] »This is my life. I'm 42 years old. In less than a year, I'll be dead. – Of course, I don't know that yet. And in a way, I'm dead already.« Schnitt.

Nun erhält die Stimme einen Körper. Das ZuschauerInnen-Auge wird in die Innenräume des Hauses und damit in das Privatleben der Hauptfiguren geführt. Weiterhin behält die Kamera die gottgleich alles überblickende Perspektive bei und nähert sich zunächst dem hier noch

lebendigen Lester Burnham und Vater von Jane, wiederum von oben: Im karierten Pyjama liegt Lester auf dem Bauch in einem Ehebett und schläft. Neben ihm findet sich eine zweite bereits zurückgeschlagene Bettdecke; der Platz an seiner Seite ist leer; dabei ist es früh am Morgen, doch seine Frau scheint bereits aufgestanden zu sein. Jetzt klingelt der Wecker auf seiner Seite – und die Geschichte beginnt: Lester schält sich mühsam aus dem Bett, die an der Längsseite des Bettes positionierten Pantoffeln warten schon auf ihn. Die Kamera folgt dem schlurfenden und gähnenden Mann unter die Dusche. Sie zeigt ihn hinter der milchigen Duschkabinentür, das heiße Wasser genießend, mit unschwer dechiffrierbaren Handbewegungen in der Leistengegend. »Look at me. Jerking off in the shower. This will be the high point of my day. It's all downhill from here.«



Abbildung 1: »American Beauty«. Lester Burnham allein in seinem Bett. Nur die Pantoffeln warten auf ihn.

Die im Bett fehlende Ehefrau – die sexuelle Verweigerung der (Ehe)Frau ist signifikant für das Leben des »Krisenmannes« – befindet sich bereits im Vorgarten. Noch vor der Arbeit, aber bereits perfekt gestylt, stutzt sie sorgsam hochgezüchtete rote Edelrosen, die den sprechenden Namen »American Beauty« tragen. Offensichtlich sind sie ihr großer Stolz. Lesters Stimme aus dem Off kommentiert mit leichter Verzweiflung und verhaltener Aggression: »That's my wife Carolyn. See the way the handle on those pruning shears matches her gardening clogs? That's not an accident.« Auffällig ist, dass Carolyn, im Gegensatz zu Lester, nicht mit ihrem vollständigen Namen, nicht eigenständig, sondern in Relation zum Gatten als »meine Frau« eingeführt wird. Ihre Aufgabe als Selbige – siehe leeres Bett – erfüllt sie offenkundig nur auf für ihn unbefriedigende Weise; ihre Interessen scheinen anders gelagert zu sein. Gut gelaunt eröffnet sie dem schwulen, ebenfalls zum Aufbruch in die Arbeitswelt gerüsteten Nachbarn über den weiß gestrichenen Gartenzaun hinweg das Geheimnis ihrer vorgärtlichen Rosenblüte und bewundert im Gegenzug

dessen ausgesucht elegante Krawatte. Auch sein hinter dem ungezogenen Hund herspringender Lebenspartner trägt feinstes Zwirn und den gleichen Vornamen: Beide heißen Jim. Die Namensgleichheit ebenso wie der Hund als Kindersatz karikiert auf kalauernde Art die Liebe zum gleichen Geschlecht und distanziert sich von ihr, ebenso wie von Carolyn, die offensichtlich für Jim & Jim eine Sympathie hegt.

Lester selbst beobachtet die nachbarliche Eintracht mit tiefer Abscheu und durchs Fenster, halb vom Vorhang verdeckt: »Man. I get exhausted just watching her.« Seine Stimme aus dem Off fügt hinzu: »She wasn't always like this. She used to be happy.« Er lacht leise auf. »We used to be happy.«

Die Einstellung, in der eine Person durch das Fenster auf das Leben draußen blickt, wobei sie zur Hälfte hinter der Gardine Deckung nimmt, ist ein Motiv, das man etwa von Caspar David Friedrich, Virginia Woolf oder auch von zahlreichen früheren Hollywoodfilmen kennt. Es kennzeichnet gemeinhin Frauen als unglückliche, an Haus sowie Ehemann gefesselte und damit heillos in die Konventionen verstrickte Hausfrauen. Diese Darstellung von Lester als in diesem Sinne verweiblicht hatte bereits in der Duschszene einen Vorläufer.



Abbildung 2: »American Beauty«. Carolyn findet ihren ungeschickten Mann unerträglich

Der Morgen vor der Arbeit irgendwo in *white suburbia* schreitet weiter voran. Es werden keine Ortsnamen genannt: »Anytown« heißt es stattdessen. Die Geschichte könnte also überall spielen. Carolyn drängelt zum Aufbruch und bemängelt gehässig das in ihren Augen nachlässige Aussehen ihrer Tochter; ihren Mann treibt sie ähnlich unfreundlich zur Eile an. Als Mann und Tochter endlich zum Aufbruch bereit sind, sitzt Carolyn bereits hinter dem Steuer des stattlichen Kombis. Jane nimmt neben ihr Platz, hingegen Lester sich träge auf die Rückbank fallen lässt. Er beginnt sofort, vor sich hin zu dösen. In dieser Familie ist Carolyn im Besitz des großen Autos, und man sieht es: Diese Errungenschaft ist ihr wichtig. Mit der Tochter, die routinemäßig auf dem Beifahrersitz Platz

nimmt, bildet sie in diesem Moment eine weibliche Front. Die blickt nach vorne und hat offenbar ein Ziel oder wenigstens eine Perspektive. Lester wird im Gegenzug auf die Rückbank verwiesen. Beide Frauen verachten ihn.



Abbildung 3: »American Beauty«. Lester hat aus Versehen seinen Aktenkoffer fallen lassen

Kurz vor der Abfahrt hatte Lester noch aufgrund einer linkischen Handbewegung den Inhalt seines Aktenkoffers im Vorgarten verstreut. Carolyn nimmt daraufhin wortlos die Sonnenbrille ab, um ihm ungeschützt ihren desillusionierten Gesichtsausdruck vor Augen zu führen. Der durch die Lippen genuschelte Kommentar Janes »Nice doing, Dad« fällt kaum weniger herablassend aus. »Both my wife and daughter think I'm this gigantic loser ... and they're right. I have lost something. I'm not exactly sure what it is, but I know I didn't always feel this ... sedated. But you know what? It's never too late to get it back.« So weit Lesters Stimme aus dem Off. Ein erstes Signal zum Aufbruch ist gegeben und eine, wenn auch zögerliche, Kampfansage formuliert.

Diese etwa dreiminütige Eingangssequenz umreißt pointiert die Ausgangssituation eines ganz normalen ›Mannes in der Krise‹. Die Tristesse seiner Midlife-Crisis tränkt das gesamte Setting, und die Symptome seines Unglücklichseins und seiner Desorientierung zeigen sich im Schnelldurchlauf: Er ist ein ordnungsgemäßer Mann, sein Leben ist aufgeräumt. Er lebt den amerikanischen Traum von der Familie mit Eigenheim in gepflegter Nachbarschaft. Offenbar geht er nicht fremd und befriedigt sich trotz frostiger Ehe stattdessen allmorgendlich selbst. Die bürgerlichen Normen bezüglich Erwerbstätigkeit, Monogamie und des Lebens in der sauberen Vorstadt achtet er, auch wenn er unglücklich ist. Trotzdem widert ihn sein soziales Umfeld ob dessen Oberflächlichkeit an, allen voran seine Frau, die nicht nur herzerreißend langweilig, sondern darüber hinaus ihm gegenüber böswillig eingestellt ist. Ihre demonstrative Herabwürdigung seiner Person zehrt an ihm, obwohl er sie inzwischen

gewöhnt ist. Für Carolyn ist ihr Mann vor allem ein lästiger Parasit geworden, den loszuwerden ihr allein der Respekt vor der Konvention verbietet. Auch seine Tochter Jane meidet ihn. Obwohl die beiden sich einmal gut verstanden haben, sieht sie in ihm heute, wie auch der Prolog gezeigt hat, einen situationsbedingt geifernden, alten, als Vater untauglichen Vertreter seiner Gattung. Die Ablehnung seiner Person scheint übrigens der einzige Konsens, auf den sich Mutter und Tochter einigen können. Ansonsten sind sie sich spinnefeind.

Auch das Berufsleben von Lester Burnham, das erfahren wir in den folgenden Sequenzen, bietet keine beglückende Alternativwelt oder Kompensationsmöglichkeit. Desillusioniert und von den Kunden gedemütigt, fungiert er, tagtäglich im Großraumbüro sitzend, auch hier als ein verzichtbares Rädchen im Getriebe. Und dies, noch bevor ihm sein jüngst an die Leitungsstelle gekommener Chef – ein Schnösel vor dem Herrn und dazu noch deutlich jünger als Lester – mit der Kündigung droht. Auch an die bescheidenste Selbstverwirklichung ist in diesem Umfeld nicht zu denken.

Lester agiert damit sowohl im Beruf und als auch in der eigenen Familie als Dienstleister. Er gehorcht den Regeln, die andere für ihn aufstellen. Bis ins letzte Detail durchnormalisiert, hat er über die Jahre an Haltung verloren, er ist abgeschlafft: Von der warmen Dusche am Morgen mal abgesehen, ist er seines Begehrens verlustig gegangen, hat an Körpergewicht gewonnen und darüber hinaus die Flucht in den Sarkasmus angetreten. Ein ungeheures Gelangweiltsein lastet auf ihm; es nimmt ihm fast die Luft. Unversehens, so wenigstens nimmt er es wahr, scheint er aus dem *American Dream*, dessen Requisiten sein Leben bis heute bestimmen, herauskatapultiert. Seine Stimme hatte seinen Zustand eingangs bereits aus dem Off umrissen: Eigentlich bin ich bereits tot. Was also tut unser Anti-Held? Wie entwindet er sich diesem bleiernen Wahnsinn?

Er sieht anlässlich eines Basketballspiels, bei dem er seine Tochter für ihre Darbietung im Cheerleader-Girl-Team loben soll, Angela Hayes. Sie ist ein extrem dünnes, zartes Mädchen mit langen, blonden Haaren und verführerisch auf- und zuklappenden blauen Augen, rund und riesengroß. Umgehend und noch auf der Zuschauertribüne wird ihm klar: Sie ist es. Der traurige Mann ist verzaubert. Seine Phantasie nimmt nun von ihm Besitz, und er vergisst, dass er sich in einer Turnhalle befindet und seine Frau neben ihm sitzt. Vollkommen versunken imaginiert er einen weiblichen Engel, der allein für ihn tanzt und sich allein für ihn entblättert. Blutrote Rosenblätter quellen aus Angelas Busen, jedes Geräusch setzt aus: Lester stiert mit leicht geöffnetem Mund in seine Phan-

tasiewelt. Nach vielen Jahren ist er seinem Begehren wieder begegnet. Er ist überwältigt.

Filmisch wird die Szene durch die Einspielung einer Art buddhistischer Meditationsmusik mit Zimbelen und Glocken, einem Zeitlupen-Modus sowie dem *loop* einzelner Bewegungen als phantasmatische gekennzeichnet. Von nun an wird es immer, wenn wir in die phantasmatische Welt von Lester eintauchen, rote Rosenblätter quellen oder schneien. Dann setzen alle weltlichen Geräusche aus.

Die direkte Verbindung zu den eingangs von Carolyn abgeschnittenen Rosen, die überall im Haus zur Dekoration dienen, liegt auf der Hand. Und die Frontstellung ist nicht weniger eindeutig: Toter Fetisch auf Seiten der Ehefrau versus beseeltes Ersatz-Objekt: das knospende Mädchen.

Im Anschluss an die Begegnung mit Angela, dem Prototyp der US-amerikanischen Highschool-Schönheit, beginnt Lester sein persönliches Verjüngungsprogramm: Hantelstemmen in der Garage, dazu Haschisch rauchen und die Musik seiner Jugend hören. Gemeinsam mit dem Schwulenpärchen unternimmt er morgendliche Joggingausflüge: »I wanna look good naked«, erklärt er sich. Generell läuft seine Rückbesinnung auf sich selbst über die aktive Infantilisierung bei gleichzeitigem Muskelaufbau, also einer physischen Remaskulinisierung. Die Körperertüchtigung regt auch seinen Geist an: Lester wird mutiger. Seiner Kündigung kommt er zuvor, indem er den Manager erpresst, ihn bei Verweigerung einer ordentlichen Abfindung des *sexual harassment* zu bezichtigen – wer könnte das Gegenteil beweisen? Zusätzlich werde er im Bedarfsfall die von dem obersten Chef in Anspruch genommenen Dienste einer Prostituierten publik machen. Lester verkehrt mit dieser Aktion seine abhängige, unterlegene und in diesem Sinne »weibliche« Position zu seinen Gunsten: Er bietet dem Chef durch eine List – Androhung von imageschädigendem Klatsch – die Stirn und steht durch die partielle Aneignung von einem weiblich konnotierten Krisenmanagement seinen Mann. Der überrumpelte Vorgesetzte fügt sich Lesters Willen und entlohnt dessen zukünftiges Schweigen ob der Promiskuität der Firmenleitung. Wieder finanziell abgefedert, nimmt er eine McJobber-Tätigkeit an. Es gilt, weiterhin an das Lebensgefühl seiner Studentenzeit anzuknüpfen. Von nun an verkauft er Burger der Firma Mr. Smiley's: Er wolle so wenig Verantwortung wie möglich, erklärt er beim Einstellungsgespräch und bekommt den Job trotz seines fortgeschrittenen Alters. Außerdem beginnt er zum Entsetzen seiner Tochter, zarte Bande zu Angela Hayes zu knüpfen, die diese wie andere männliche Aufmerksamkeiten stets ein wenig zu gierig entgegennimmt. In der Hoffnung, der eigenen Mittelmä-

ßigkeit und Leere zu entgehen, inszeniert sie sich radikal als Jungmädchenschlampe: Angela will um jeden Preis auffallen.

Doch nicht allein seinen ehemaligen Chef verweist Lester auf die Plätze. Auch den Kommandanten im eigenen Haus wird er in die Knie zwingen. Lester arbeitet sowohl an der privaten wie an der professionellen Front an der Rückgewinnung einer souveränen Position – und gewinnt im Zuge dessen nach und nach auch die Sympathie der ZuschauerInnen. Der zu Beginn allzu träge Pantoffelheld regt sich zunehmend und setzt, wie in den ersten Filmminuten angekündigt, zum Gegenschlag an: »It's never too late to get it back.« Die zweite, die er trifft, ist seine Frau.

Platzverweis für die Karrierefrau

Nun zappelt Carolyn nicht weniger als Lester im Netz der Konventionen. Der von den neoliberalen Verhältnissen ausgehende Leistungsdruck hat auch sie fest im Griff, obwohl sie Lester gegenüber die Selbstbestimmte und Unbeirrbar gibt. Dabei offenbart sich die mit dem Begriff »Neoliberalismus« angezeigte Ökonomisierung des Sozialen bei Carolyn in krasser Form. Nichts in ihrem Handeln oder Denken entzieht sich einer Warenförmigkeit beziehungsweise einer marktförmigen Werteordnung: Sie ist ganz Fassade und rückhaltlos durchdiszipliniert. Sie erscheint als die perfekte selbstentfremdete Frau. Alles an ihr, von der Frisur bis zur Gartenschere, ist geschmacklich aufeinander abgestimmt. Es gilt in jeder Situation, das Image der erfolgreichen, glücklichen und moralisch einwandfreien berufstätigen Ehefrau und Mutter zu wahren. Ist sie beruflich erfolglos, hasst sie sich selbst und reagiert mit unvermittelter Autoaggression; es hagelt Ohrfeigen aufs eigene Gesicht. Weinen ist gleichwohl verboten, denn es gefährdet das Make-up. Auch ihre Sexualität ist berufsorientiert. Entsprechend begehrt sie, die Immobilienmaklerin, den erfolgreichsten Immobilienmakler am Ort; ihr Mann hingegen ist als »Versager« für sie kaum mehr von erotischem Interesse. Ihr eigenes Kind behandelt sie, wie auch Lester einmal gehässig feststellt, wie eine »Angestellte«.¹⁴

14 Carolyns Kommunikation mit der Tochter beschränkt sich auf das Verteilen von Lob und Tadel. Bei der Cheerleader-Performanz der Tochter etwa ruft sie begeistert aus: »You know, I watched you very closely. You didn't screw up once.« Jane rollt daraufhin nur mit den Augen. Ein Dorn im Auge aber ist ihr Janes nachlässiger Kleidungsstil. »Jane, honey, are you trying to look unattractive?« – »Yes.« – »Congratulations. You've succeeded admirably«, bemerkt sie spitz. Jane trägt bei dieser Gelegenheit einen unauf-

Der gravierende Unterschied zwischen ihr und ihrem Mann besteht darin, dass das konformismusbedingte seelische Absterben, das sie beide gleichermaßen ereilt hat, für Carolyn kein Problem darstellt. In ihrer Systemtreue entgeht ihr die zunehmende eigene Verhärtung, und unbeirrt arbeitet sie an ihrer fortwährenden Konditionierung, die Normen zu wahren und ein gepflegtes Ambiente für den ultimativen Ausweis von Harmonie zu halten. Der Gefühlskälte und Kleingeistigkeit Carolyns scheinen keine Grenzen gesetzt.

Mit dieser ›perfekten neuen Frau‹ hat Mendes eine Figur geschaffen, der trotz ihrer Aufstiegsgeschichte vom Mädchen aus bescheidenen Verhältnissen zur gut, zur sehr gut verdienenden Immobilienmaklerin jeder Charme des *self-made man* fehlt. Ihre unausgesetzte Affektiertheit entlarvt sie, die Häuser-Vermittlerin, als aufgeblasene Hausfrau, als eine Frau, die auf bloßen Schein und hohle Disziplin setzt – und daher keinen Anspruch auf besondere soziale Anerkennung geltend machen sollte. Mendes zeigt sie in ihrem Berufsleben vor allem beim hysterischen Putzen, doch auch das Polieren der Oberfläche verhilft ihr nicht zum Erfolg. Das feilgebotene Haus bleibt ohne Käufer.

Die Schlüsselszene, die Carolyn dem Publikum endgültig verleidet, ihre Herrschaft dem Untergang weiht und im Gegenzug Lester als neuen Hoffnungsträger aufbaut, findet sich etwa in der Hälfte des Films. Sie markiert den endgültigen Umschlag der bis dahin eindeutig zugunsten der Ehefrau ausgerichteten Machtverhältnisse.

Carolyn ist es endlich und mithilfe einer Reihe von Unterwerfungsgesten gelungen, den »King« unter den ortsansässigen Immobilienmaklern als Liebhaber zu ergattern. Der gemeinsame Sex folgt klassisch chauvinistischen Mustern: Er liegt auf ihr und stößt gefühllos in sie hinein, sie simuliert kreischend einen Orgasmus. Dieser »echte« Mann behandelt sie aber nicht nur als »echte« Frau, er bringt ihr auch das Schießen bei. Nichts sei besser geeignet, um den ewigen Stress abzubauen, erklärt er ihr. Begeistert integriert Carolyn beide Formen der Gewalt – die erotische wie die martialische – in ihren Alltag.

Einige Zeit später, Carolyn hat gerade eine Schießübung erfolgreich absolviert und fühlt sich entsprechend stimuliert, sticht ihr ein leuchtend rotes Sportcoupé ins Auge, denn es parkt in ihrer Einfahrt. Obwohl Carolyn sich im mittlerweile voll entbrannten ehelichen Geschlechterkrieg als klare Siegerin sieht, ahnt sie nichts Gutes. Nervös betritt sie im eng anliegenden und perfekt sitzenden taubenblauen Kleid und hochhackigen, farblich passenden Pumps den Vorraum zum Wohnzimmer. Die Schlüssel noch in der Hand, trifft sie auf ihren inzwischen als Burger-Verkäufer

fälligen, weiter geschnittenen Wollpulli und eine beige Hose. Alles wirkt ein wenig zu groß.

teilzeitbeschäftigten Mann. Dieser freut sich offensichtlich bereits auf die bevorstehende Ehe-Szene. Die Füße neben der Bierflasche auf dem Tisch platziert, den roten Rosen zierend, in Jogginghose und T-Shirt (im gleichen Blau wie ihr Kleid und die blau-weiß-gestreifte Couch), hält er eine Fernbedienung in den Händen und lächelt leise. Er hat, das steht zu vermuten, den Nachmittag damit verbracht, Bier zu trinken und gleich zwei Spielzeuge zu erwerben. Das eine Auto misst etwa fünfunddreißig Zentimeter und ist ferngesteuert; das andere parkt vor der Garage, ist ebenso rot wie all die Rosen um ihn herum und sein Jugendtraum. Erboast über so viel jungenhaften Hedonismus, fordert Carolyn keifend eine Erklärung. Dabei breitet sie hektisch ihre Arme im Türrahmen aus. Die Hände oberhalb des Kopfes gegen den Rahmen gestemmt, klopft sie mit klackenden Fingernägeln hektisch dagegen und verlagert das Gewicht affektiert von einem Bein auf das andere. Ihre kinnlang geschnittenen Haare sind wie immer ein wenig zu sehr auftoupiert: eine Mischung aus Übermutter und Model, und am Ende doch nur die Karikatur der phallischen Frau. Ihre in den Ohren klirrende Stimme rauben ihr ebenso wie ihre übertriebenen Gesichtsmodulationen jede positive Autorität.



Abbildung 4: »American Beauty«: Die herrische Frau im Streit mit ihrem mittlerweile entspannt-spitzbübischen Ehemann

Mittlerweile unbeeindruckt von den theaterreifen Herrschaftsgesten seiner Gattin, lümmelt sich Lester spitzbübisch grinsend weiter im Sessel und füllt damit die untere Hälfte des Bildes aus. Mit dem Rücken zu ihr und dem Blick in Richtung Kamera – das Publikum als Komplize, die Frau im Nacken – konzentriert er sich darauf, das kleine Auto per Fernsteuerung zwischen ihre Beine zu lenken. Auf ihre Frage, was da für ein Auto vor der Tür stünde, erklärt er trocken: »That is a 1970 Pontiac Firebird. The car I always wanted and now I have it. I rule!« Dazu reckt er die Faust in die Höhe – wiederum verschmitzt grinsend. Verunsichert über so viel stoische Infantilität und leicht stolpernd, flieht Carolyn aufs

rolyn aufs Sofa, setzt sich ihrem Mann gegenüber und gibt damit ihre Mutterposition zugunsten der einer Gesprächspartnerin auf. Erst jetzt wendet Lester sich ihr zu, sieht sie an, macht ihr ein Kompliment über ihr Aussehen. Jane sei außer Haus, erklärt er, nimmt die Bierflasche vom Tisch und setzt sich zu ihr. »Christ, Carolyn. When did you become so ... joyless?« Lester küsst sie behutsam. »Joyless? I am not joyless! There happens to be a lot about me that you don't know, mister smarty man«, entgegnet sie trotzig und sinkt weiter ins Sofa ein. Begehrlich weicht sie vor ihm zurück. Bei allem Erstaunen und bei aller Unsicherheit genießt sie seine leicht herablassende Zuwendung, das ist offensichtlich. Ihre Gesichtszüge werden weich. »Whatever happened to that girl?« fährt Lester fort und küsst sie weiter zärtlich auf Hals und Wange. »Have you totally forgotten about her? Because I haven't.« Hingebungsvoll atmet sie ein und aus.

In dieser Szene bündelt sich die gesamte bislang dominante Paardynamik, die nun an ihr Ende gekommen ist. Dabei schien zu Beginn noch alles beim Alten: Lester sitzt, Carolyn steht, er schweigt, sie maßregelt. In Jogginghose, T-Shirt und offenem Hemd repräsentiert er den gutmütig-charmanten Hausmann, der – das ist neu – ein wenig Spaß will, in aller Harmlosigkeit. Sie kommt gestresst, aber wie immer perfekt gestylt nach Hause und noch ganz in der Rolle der Geschäftsfrau, die im Eigenheim dann zur herrischen Vorstands dame wird. Nun aber reagiert Lester unversöhnlich. Ihr Machtgebaren perlt an ihm ab, und statt ihr zu gehorchen, richtet er sein Begehren auf sie. Die weibliche Anmaßung, ihn im eigenen Haus wie einen Schuljungen zu behandeln, weist er stoisch zurück – und beinahe wäre es ihm gelungen, sie mit Charme und Chuzpe wieder zu seiner Frau zu machen und damit die konventionelle Geschlechterordnung zu reinstallieren. Doch eine vermeintlich das Sofa befleckende Bierflasche in seiner Hand verhindert den Kuss, der die Eheleute einander wieder näher hätte bringen können.

Entsetzt schreit Carolyn auf, als ihr Blick kurz vor dem Zusammenreffen ihrer Lippen auf die sich zunehmend in die Horizontale neigende Flasche fällt. In bekannt mütterlicher Manier ruft sie Lester zur Ordnung – und geplatzt ist die Illusion von der hingebungsvollen Ehefrau. Darüber erschrickt sie zwar selbst, beharrt aber auf ihrem Standpunkt. Ihre Sturheit löst bei Lester einen Wutanfall aus: Es sei schließlich nur ein Sofa! Er steht auf und er schreit, während sie sitzen bleibt. Empört, aber sichtlich verängstigt, wie ein kleines trotziges Mädchen verweist sie auf dessen Preis: »It's a \$ 4000 couch upholstered in Italian silk. It's not just a sofa.« Entgeistert entgegnet er: »This isn't life! This is just stuff, and it became more important to you than living. Oh, honey, that's just nuts.« Ohne Erwiderung verlässt Carolyn mit feuchten Augen, hektisch trip-

pelnd den Raum. Der enge Rock verkürzt ihre Schrittgröße auf ein lächerliches Maß; sie eilt die Treppe hinauf. Lester ruft ihr paternalisierend nach: »I'm only trying to help you!« Wiederum gibt es einen Kamera-Shot durch den Türrahmen, diesmal vom Vorraum aus, sozusagen der verzögerte Gegenschuss zur Eröffnungssequenz; die Blickrichtung der ersten Halbtotale wird nun invertiert. Die ZuschauerIn sieht Lester jetzt aus der Distanz. Damit steht am Ende der Szene das exakte Gegenbild zur anfänglichen »Frau im Türrahmen«. Auch Lester breitet die Arme aus, die aufgrund der eingenommenen Kameraperspektive den Türrahmen zu berühren scheinen, die er dann langsam sinken lässt. Die Bierflasche hat er noch immer in der Hand.

Was bei Carolyn zur Groteske einer Herrschaftspose geriet – einmal an der Fassade gekratzt beziehungsweise mit Widerstand konfrontiert, beherrscht sie kaum den Türrahmen, geschweige denn das Haus –, gibt sich bei Lester als eine Art Jesus imitierende Märtyrer-Geste zu verstehen. Nachdem er sein Bestes gegeben hat, fallen seine Arme resignierend aus der Kreuzigungshaltung herab.

Die vermeintlich tropfende Bierflasche ist dabei als ein Symbol für das eregierte Glied lesbar, ebenso wie Carolyns Entsetzen über den möglichen Flüssigkeitsaustritt als weiteres Symptom ihrer Frigidität verstanden werden kann. Darüber hinaus signalisiert ihre Schmutzphobie eine unkontrollierte Kontrollsucht, die anderen Hausbewohnern verweigert, Spuren in ihrem Reich zu hinterlassen. Reinheitsphantasien, darauf hat unter anderem die Ethnologin Mary Douglas hingewiesen, zielen gemeinhin auf die Zurückdrängung von Fremdeinflüssen, um darüber die größtmögliche Raumkontrolle zu sichern. Die matriachale Herrschaft bedarf demnach, so ließe sich die Szene wie die Filmhandlung insgesamt interpretieren, des aseptischen Raumes im kleinen Radius (siehe Türrahmen), während, wie noch weiter ausgeführt werden wird, die patriarchale als eine dem Menschen zugewandte, weniger repressiv als edukativ und damit im Sinne Michel Foucaults als produktiv gekennzeichnet wird.¹⁵

15 Diese neue, auf das Leben gerichtete »Biomacht«, die Foucault als signifikant für die postfeudale Ordnung analysiert hat, setzt Erziehung (auch des Begehrens) über die Repression(sandrohung) und damit die Kontrolle via Normalisierung über die bis dahin eingesetzte grausame Straf- und Hinrichtungspraktik. Das Andere ebenso wie die anderen werden integriert, indem sie klar auf ihre nachrangige Position verwiesen, dann aber als eingeschlossene Ausgeschlossene zum Dialog und zur Introspektion aufgefordert werden. Sie müssen sich gegenüber der Norm erklären, ihre Abweichung gestehen und in intimer Rede in einen Begründungszusammenhang bringen, der aus Sicht der Norm Sinn macht. Am besten begründet sich

Lesters allmähliches Aufbegehren, sein Lautwerden bei gleichzeitigem Wieder-Erwachen seines Interesses an Frau und Tochter, seine Gesprächsangebote und sein Nachfragen, was aus ihnen beiden beziehungsweise was aus Carolyn geworden sei, knüpfen in aller Vorsicht an diese produktive paternalistische Machtausübung an. Lester Burnham steigt aus seiner Apathie und unterbreitet Hilfsangebote, die er auszusprechen vermag, kurz nachdem er sich auf seine Rolle als Liebhaber besonnen hat. Gleichzeitig macht er mit diesen Sprechakten einen Autoritätsanspruch geltend. Er will ihr nur helfen – doch er setzt von nun an die Maßstäbe und rät Carolyn von daher dringend an, in sich zu gehen. Ihre Verweigerung einer Innenschau macht ihr Verhalten diskussionsunwürdig und lässt seinen Versöhnungsversuch scheitern. Gleichwohl gewinnt Lester für die ZuschauerInnen ebenso wie für Carolyn an Charisma. Er agiert erstmals verlässlich gemäß der männlichen Geschlechterrolle, nämlich begehrend und paternalisierend. Damit bezieht er (wieder) die für bürgerliche Männer vorgesehene Position: Hüter und Interpret, nicht Dienstleister der Norm zu sein. Der Umschwung vom anfänglichen Jungen mit Spielzeugauto zum begehrenden und schließlich brüllenden sowie Sofakissen schlagenden und damit latent gewalttätigen Ehemann (der sich noch mit Sofakissen zufrieden gibt), der jedoch kurz darauf wieder verständnisvoll agiert, zeugt von einer verlorenen, für Männlichkeitsrituale jedoch dringend notwendigen Ambivalenz und Beweglichkeit. Der Möglichkeit nämlich, zwischen Junge und Mann, zwischen Verständnis und Drohung, zwischen Normsetzung und Normüberschreitung zu oszillieren.

Sein emotionalisiertes Aufbegehren entzieht Lester Carolyns Zugriff und seine Unberechenbarkeit verleiht ihm, wenigstens momentweise,

Abweichung mit einer entsprechend außergewöhnlichen Biographie. Foucault verweist hier auf die statthabende Biographisierung der Perversionen. Als prominentes Beispiel für die produktive Machtausübung nennt Foucault die diskursive Kreation des Homosexuellen als vom »normalen Mann« distinkte Spezies. »Der Homosexuelle des 19. Jahrhunderts ist zu einer Persönlichkeit geworden, die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt. [...] Man darf nicht vergessen, dass die psychologische, psychiatrische und medizinische Kategorie der Homosexualität sich an dem Tage konstituiert hat, wo man sie [...] weniger nach einem Typ von sexuellen Beziehungen als nach einer bestimmten Qualität sexuellen Empfindens, einer bestimmten Weise der innerlichen Verkehrung des Männlichen und des Weiblichen charakterisiert hat. [...] Der Sodomit war ein Gestrauchelter, der Homosexuelle ist eine Spezies.« Foucault (1989), 58.

wieder Attraktivität, da sie ihn männlich erscheinen lässt. Die Zeiten des schlaffen Opferseins sind vorbei. Wie kam es zu diesem Aufschwung?

Grundlegend für diese persönliche Wiedererstarkung, die in diesem Szenario die Resurrektion von patriarchaler Männlichkeit zur Voraussetzung hat, ist sein reaktiviertes Begehren. Das war es, was er verloren hatte. Jener Verlust hatte ihn zum solitären Verlierer gemacht und ihn all seiner Energien und Träume beraubt.

Die Wiederentdeckung der *jouissance* im weitesten Sinn allerdings findet zunächst keineswegs beim Anblick seiner Frau statt, sondern, wie von der Tochter eingangs beklagt, beim Betrachten ihrer *girliehaften* Schulfreundin.

Die Kindfrau als Erlösungsphantasma

Michael Wetzel sieht in seiner Studie *Mignon*¹⁶ den Grund für die anhaltend von der Kindfrau ausgehende Faszination in dem Umstand, dass sie dem begehrenden Mann einen enormen Phantasie- und Handlungsspielraum eröffnet. Als androgyne Figur zwischen Nicht-mehr-Mädchen und Noch-nicht-Frau initiiert sie bei dem entflammten Gegenüber ein gleichfalls nicht ruhig zu stellendes Übergehen vom Jungen, zum Vater, zum Liebhaber und wieder zurück. Diesem auf jene so ambivalente Figur gerichteten Begehren ist die Grenzüberschreitung bezüglich Geschlechterwie Alterskonventionen fundamental und sie erlaubt, dass sich auch der begehrende Mann in ihrem Angesicht zu einer Transgressions-Figur entfesselt. Das in diese Konstellation immer hineinspielende Inzestverbot verleiht dem männlichen Begehren nicht nur den besonderen Reiz des Verbotenen, sondern es katapultiert den Mann darüber hinaus in einen Schwebestand. Dieser annonciert die Transgression des Legalen zum Illegalen, verhindere sie jedoch in der Regel, so Wetzel.

Die gesellschaftliche Regulierung des auf die Kindfrau gerichteten Begehrens sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der gesellschaftlich in seinem Verlangen behinderte Mann in der Interaktion mit der Kindfrau gleichfalls in der Regel die überlegene Position bespielt. Insofern wird seine Entmachtung durch eine Ermächtigung gegenüber der körperlich und altersbedingt auch meist geistig oder zumindest hinsichtlich erotischer Erfahrungen unterlegenen Kindfrau relativiert. In der Regel führt er. Eine Tatsache, die Wetzel vernachlässigt.

16 Vgl. Wetzel (1999): En detail führt der Autor hier aus, wie tragend diese Figur für patriarchalen Selbstinszenierungen und Vorstellungswelten ist – und seit mehreren Jahrhunderten als Muse ihren Dienst insbesondere für die schreibende Zunft tut.

Gerade aber jener durch eine grundsätzliche Geschlechterhierarchie abgefederte Fall durch vorherrschende Ordnungs-Muster ist charakteristisch für eine Subjekt-Position, die sich dies- und jenseits der Grenze von Normalität situiert und damit eine flexible und geschmeidige Position einzunehmen vermag. Sie steht im krassen Kontrast zur Figur des »Mannes in der Krise«. Im Begehren der Kindfrau hingegen wird der Mann zum Grenzgänger der Normalität und sichert sich darüber die Möglichkeit, Normen zu dekonstruieren, anstatt nurmehr ihr Objekt zu sein.¹⁷ Insofern – und auch dies bildet *American Beauty* ab, bilden die beiden Transgressionsfiguren »Mann in der Krise« und Kindfrau eine fruchtbare Konstellation.

Ende der 1990er nun belebt und dekonstruiert weniger ein vertextetes Begehren das Phantasma Kindfrau. Vielmehr nehmen sich eine breite Modeströmung und ein Dresscode seiner an. Das in den 1990er Jahren populär werdende »Girlie« verleiht seiner historischen Vorläuferin massenhaft eine kommerzialisierte physische Realität, die Männern einen legalen Zugang zu ihrem Begehren und dessen Umsetzung gewährt – und auch wieder entzieht.

Ehemals aus der Musik-Szene stammend, ist das *riot-girrrl* mit bauchfreiem T-Shirt, Zöpfen und der E-Gitarre als männlichem, die Mädchen-Inszenierung irritierendes Attribut zum Modell für modebewusste Mädchen und Frauen zwischen 14 und 36 Jahren geworden. Damit ist die Inszenierung als »Girlie« keineswegs mehr notwendig an tatsächliche Jugend gebunden. Die inflationär zum Einsatz kommenden Haarspängchen und Haarzöpfchen haben dabei die E-Gitarre als Phallussymbol ersetzt. Der Wegfall einer Mischung beziehungsweise Transgression von Geschlechterkodes führt zur Verharmlosung einer ehemals aggressiven Strategie, das männlich dominierte Musikgeschäft weiblicherseits zu entern.¹⁸

17 Wichtig auch, so Wetzels, sei die Feststellung, dass es sich bei dem Begehren der Kindfrau um ein Phantasma handle. Nicht die tatsächliche Defloration von Kindfrauen stehe beim Begehren der »Nymphen« im Vordergrund, sondern das Gedankenspiel reiche aus, den Mann zu beflügeln. Wie nah diese Bereiche beieinander liegen, wie fließend ihre Grenzen sind und wie notwendig die immerhin vorstellbare Realisierung für die Vitalisierung des Phantasmas ist, hat hingegen Nabokov in seiner Fiktion der »Lolita« gezeigt. Vgl. Nabokov (1988).

18 Gemeint ist die *Riot-Girrrl*-Bewegung. Die Trivialisierung der Kindfrau im marktförmigen Girly zieht dabei sowohl die Kritik aus feministischer als auch aus patriachalischer Perspektive auf sich. Während erstere die Verniedlichungsstrategien als Unterwerfungsgesten liest, attackiert letztere die Entmystifizierung und Banalisierung eines mehr oder weniger diskreten Begehrens »des« Mannes. Ein jahrhundertaltes heterosexuelles Phantasma rückt in dieser Perspektive dem Mann als klisierte Markt-Realität auf

In *American Beauty* wird nun diese aktuell weit verbreitete Profanisierung eines männlichen Begehrens aufgegriffen, um auf ironische Weise die phantasmatische Seite der Kindfrau wiederzubeleben und in den Dienst des »Krisenmannes« zu stellen. Angela Hayes, das verführerische blonde Girlie und »dumm wie Erdnussbutter«¹⁹, wie ein Rezensent in der *Zeit* anmerkt, gibt Lester seine Phantasie zurück. Die Gewöhnlichkeit seiner Angebeteten rührt ihn nicht, Lester sieht sie gar nicht. Für ihn hat der Himmel Angela geschickt; sie ist sein von Rosenblättern überquellender Rettungsel. Tatsächlich markiert die Begegnung mit Angela Hayes – zur Erinnerung: Vladimir Nabokovs »Nymphchen« hieß offiziell Dolores Haze – den Wendepunkt in Lesters bis dahin so ödem Leben. Und auch Angela übrigens wird durch die Interaktion mit dem wiederbelebten Mann deutlich souveräner.



Abbildung 5: »American Beauty«: Die Kindfrau Angela ist das Erlösungsphantasma des Krisenmannes

den Leib und exponiert damit auch die Warenförmigkeit jener an Kindfrauen geknüpften Erotik. Dafür, dass das Realwerden einer männlichen Phantasie keineswegs Begeisterung auslösen muss, mag stellvertretend die Reaktion des damaligen *Spiegel*-Autors Matthias Matussek zeigen. »In 30 Jahren männlicher Selbstzerknirschung und weiblichen Lobbyismus scheinen schollende Wohlstandskinder herangewachsen zu sein, die sich nach einem Frauenbestseller böse Mädchen nennen und Raffgier und Launenhaftigkeit zum Befreiungsprogramm stilisieren. Ihnen haben Staat und Männer jeden Wunsch abzulesen. Tun sie es nicht, sind sie Frauenfeinde. Diese schicken Bewohnerinnen des Treibhauses Sozialstaat haben den prüden Feminismus der ersten Stunde girliemäßig in die Dielenritzen gefegt, wo er hart, schmutzig und böse wurde, aber auch für Trittsicherheit auf dem frauenrechtlernden Dancefloor sorgt.« Matussek (1998).

19 Worthmann (2000).

Mit der Revitalisierung von Lesters Begehren gewinnt der Film im weiteren Verlauf an Tempo, und gegen Ende überschlagen sich die Ereignisse; der Rhythmus der Bilder und Schnitte passt sich dem neuen Lebensgefühl des Helden an. Dabei bleibt Mendes seinem Symbolisierungsprinzip treu, welches die Farbe Rot – rote Rosen, rote Lippen, rote Kleider, rote Autos bis hin zu roten Topflappen – in den Mittelpunkt stellt. Auslöser für eine Kette dramatischer Ereignisse ist eine dramatische Fehlleistung des nachbarlichen Vietnam-Veterans. Der Vater von Ricky Fitts missinterpretiert die von ihm durchs Fenster beobachtete diskrete Zusammenkunft von seinem Sohn und Lester zum Haschisch-Ankauf beziehungsweise -Verkauf als schwule Interaktion und macht daraufhin Lester selbst unter Tränen Avancen, die dieser sanft, aber mit Bestimmtheit zurückweist. Zuvor hatte der Veteran seinen Sohn blutig geschlagen und des Elternhauses verwiesen, da dieser in seinen Augen gegen das Gebot der Zwangsheterosexualität verstoßen hatte. Dieser bittet daraufhin Jane, mit ihm nach New York zu gehen. Sie willigt ein, und gemeinsam reduzieren sie die angesichts dieser dramatisch intensivierten Paar-Entwicklung gehässig werdende Angela als »gewöhnlich« auf die Position einer provinziellen Schlampe und packen gemeinsam die Koffer. Heulend flüchtet Angela ins dämmrige Wohnzimmer der Burnhams. Indessen befindet sich Carolyn, nachdem ihre heimliche Affäre aufflog und daraufhin umgehend vom Immobilienmakler aus Imagegründen beendet worden ist, wieder auf dem Nachhauseweg. Eine Pistole begleitet sie. Carolyn ist fest entschlossen, die jüngst und im Anschluss an die Begegnung mit Angela einsetzende Verkehrung der familiären Verhältnisse rückgängig zu machen: »I refuse to be a victim.« Diesen Satz wiederholt sie unzählige Male – unter Anleitung. Eine Sprechkassette, die sie ins Tapedeck des Autos eingelegt hat, sagt sie ihr vor.

Einziges ruhendes Zentrum im Sturm der Ereignisse ist Lester. Unbehelligt von den Turbulenzen um ihn herum, will er erst einmal in Ruhe das zutiefst unerwartete Gebaren seines Nachbarn verarbeiten. Er holt sich ein Bier aus dem Kühlschrank und entdeckt Angela im Halbdunkel seines Wohnzimmers. Nachdem sie ihm gestanden hat, ihn sexy zu finden, nähert er sich ihr zielsicher, die Bierflasche in der Hand.

»You want a sip?« – »Sure.« Anders als wenige Tage zuvor seine Frau, weist Angela die Bierflasche, die auch als Symbol für das erigierte Glied gelesen werden kann, nicht zurück. Damit ist das Einverständnis zur physischen Zusammenkunft gegeben, und Lester beginnt entschlossen, aber sehr sanft, ihre Schultern und Arme zu streicheln. Beim ersten Kuss steht links vor dem sich gerade formierenden Paar ein roter Rosenstrauß. Bei der realen Entblätterung Angelas dann eröffnet sie ihm schüchtern Unerwartetes: Das sich stets frühreif gebende Mädchen ist

Jungfrau. Ihre blütenweiße Bluse, die unversehrten cremefarbenen Polstermöbel, auf denen sie liegt, unterstreichen ihre Unberührtheit. Lester kann angesichts dieser Enthüllung nur mit Mühe die Fassung wahren – »You're kidding« –, gleichwohl er auf die neue Situation umgehend korrekt im Sinne der Norm reagiert, seinen Kopf auf ihre Schulter fallen lässt und ihr wenige Momente später zärtlich einen Pullover um die Schultern legt. Der so nahe Tabubruch, die Defloration einer Sechszehnjährigen durch einen weit als doppelt so alten Mann, der zudem noch der Vater ihrer Schulfreundin ist, der verschobene Inzest also, wird in allerletzter Minute im Angesicht ihrer plötzlich zu Tage tretenden Verletzlichkeit gestoppt. Lester ist geschmeidig geworden. Er ist wieder in der Lage, flexibel und daher »angemessen« auf unterschiedliche Situationen zu reagieren. Er weiß um sein Begehren, verteidigt es gegen die Konvention und ist genau aus diesem Grund nicht mehr auf es fixiert. Er kann loslassen, kann sich zurücknehmen, kann »normal«, kann sensibel interagieren. Auf die spätere Nachfrage Angelas, wie es ihm gehe – er hatte ihr zuvor zur Stärkung der strapazierten Nerven etwas zu essen gemacht, sie trinkt Cola, schließlich ist der Sex aus dem Spiel, das heißt keine Bierflasche mehr weit und breit, und beide sind jetzt in der Küche –, überlegt er kurz und antwortet: »It's been a long time since anybody asked me that.« Er hält kurz inne. »I'm great.«

Die Versöhnung mit sich hat stattgefunden, das Phantasma der notwendigen Verjüngung durch Jugendfetischismus ist durchschritten, Mann und Mädchen sind frei. Entsprechend verlässt Angela den Raum, um sich im Bad ein wenig frisch zu machen. Leise wiederholt Lester: »I'm great.« Dann nimmt er ein Photo seiner Familie zur Hand, betrachtet es lächelnd, während er sich an dem mit roten Rosen bestückten Küchentisch niederlässt. Kaum merklich mit dem Kopf schüttelnd, fügt er hinzu: »Man oh man«. Langsam schiebt sich ein Pistolenlauf ins Bild auf seinen Hinterkopf zu. Die Kamera schwenkt zur gegenüberliegenden weiß gekachelten Wand, verweilt dort kurz im quadratisch strukturierten Weiß, dann zeichnet sich zeitgleich mit einem Knall ein roter Blutfleck an ihr ab.

Die Versöhnung mit sich, dem vorherrschenden Prinzip Männlichkeit, mit seinem Begehren, unabhängig *und* Familienvater zu sein, kam zu spät. Desgleichen seine Familie. Niemand hat ihn beschützt, denn niemand hielt seine Problematik für ausreichend wichtig, um auch nur für einen Moment innezuhalten und aufzumerken. Dabei befand sich Lester auf dem richtigen Weg, er war wieder glücksfähig geworden. Er hatte begonnen, die Schönheit des Lebens erneut in all seiner Kontingenz und Pervertierungen zu sehen und zu akzeptieren. Aber noch war er nicht

ausreichend gefestigt; noch war er zu angreifbar auf dem Weg zurück zum verlorenen Glück.

So ist es kein Zufall, dass er in der Küche, einem weiblich konnotierten Ort, von hinten erschossen wird. Er hatte keine Chance, sich zu wehren. Statt eines Helden-Todes stirbt er einen vermeidbaren, herbeigeführt durch die Hand eines verbissenen Vietnam-Veterans, der seinerseits die Schmach seiner Zurückweisung und seines Outings rächen und wohl vor allem auslöschen will. Und wie immer die falschen Mittel wählt. Carolyn betritt im Moment des Schusses das Haus und bricht in der Waschküche, die frisch gewaschenen Hemden Lesters umarmend, zusammen. War sie noch kurz zuvor selbst bereit, Lester zu erschießen, ja fast tranceartig lief sie durch den strömenden Regen im roten enganliegenden Kleid, erschrickt sie beim Betreten des Hauses offenbar über sich selbst und erliegt endlich ihrer Hysterie. Sie wirft die Handtasche samt Pistole in den Trog für benutzte Wäsche und – noch immer im Bann von Ersatz-Objekten, also ganz Hausfrau – umarmt sie weinend, ja lang gezogene Klagelaute ausstoßend, an Lester statt seine frisch gewaschenen Oberhemden. Das ist ihre Liebeserklärung an ihren Mann. Sie sinkt in die Knie. Und dennoch. Trotz ihrer endlich eingestandenen Liebe, ist sie ihm keinerlei Hilfe. Er stirbt allein.



Abbildung 6: »American Beauty«: Lester wird in seiner Küche erschossen.

Auch seine Tochter kommt zu spät. Sie und Ricky erreichen den Tatort erst, als Lester bereits in seiner buchstäblich spiegelblanken, grellroten Blutlache liegt. Sein Kopf reflektiert sich in ihr und es sieht aus, als ob er Wange an Wange im eigenen Blut läge. Endlich mit sich versöhnt. Im

Angeblick der Leiche ist Ricky erneut²⁰ fasziniert von so viel Schönheit im Tod und außer Stande, Mitgefühl zu entwickeln. Lester anstarrend, verliert er sich wie so oft im Bild, auch ihn spiegelt die Blutlache wider. Ja, fast scheint es, als ob er mit Lesters Bild verschmelze und dessen Gesichtsausdruck übernehme. »Wow.« So lautet sein spärlicher Kommentar.

Die im Konzept der »American Beauty« angedeutete Schönheit der Oberfläche ohne einen Wesens-Bezug, ohne transzendente Anbindung, zeigt ihre Konsequenz: Sie ist schön, nicht moralisch, sie setzt sich über das Leiden hinweg, selbst über den Tod. Sie ist grundlegend gleichgültig.

Dass die Oberfläche aber bei den Lebenden mit dem Tod Lesters unhintergebar angekratzt ist, zeigt sich wiederum am Girlie, also der Inkarnation der Oberflächlichkeit. Als der Schuss fällt, ist Angela damit beschäftigt, die Schäden zu beseitigen, die ihre Tränen am Make-up verursacht haben. Der Knall unterbricht jäh ihre Wiederherstellungsarbeiten. Sie eilt die Treppe hinunter. Die Maske ist unwiderruflich zerstört. Das könnte die Möglichkeit sein für Angela, den gefallen Engel der amerikanischen Schönheitsindustrie, der amerikanischen Idylle der Mittelmäßigkeit vielleicht doch noch zu entkommen.

Die Reetablierung des kriselnden Mannes als normatives Zentrum

Spätestens in der Schlusssequenz wird unmissverständlich deutlich, dass keiner der Überlebenden den neuen/alten Lester ersetzen kann. Sein Verlust bleibt uncompensiert: Die letzte Szene ist entsprechend ein Schwarzbild. Den Verbliebenen fehlt, so ließe sich interpretieren, der Überblick, sowohl über sich und ihre Lage als auch über die gesellschaftliche Verfasstheit insgesamt. Eingekastelt in ihrer Partikularität bedürfen sie der Führung. Zudem haben sie, die allesamt den Tod Lesters bereits wenigstens einmal herbeigewünscht hatten, zumindest eine moralische Schuld auf sich geladen. Keiner von ihnen hatte Lesters neues Selbstbewusstsein, sein Lebendigwerden, seine errungene Unabhängigkeit ertragen. Der »neue« Lester, der sich von seinen Besitzständen als Lebensziel ge-

20 Zuvor hatte er Angela und Jane eine Videoaufnahme einer toten Taube gezeigt und erklärt, dass er sie aufgrund ihrer Schönheit gefilmt habe. Schönheit und Vergänglichkeit, die Flüchtigkeit bis zum Tod als Konstituenten für besondere Schönheit, ist ein den Film strukturierendes Moment.

löst, ja selbst seine Frau freigegeben hat²¹, ist eine Provokation, ist ein Angriff auf ihre Lebensweise. Seine Absage an Konsum und an Besitzakkumulation entzieht ihn ihrer Kontrolle. Denn wenn jemand keine Angst mehr hat, etwas zu verlieren, womit sollte man ihm drohen?

Nach einem *close-up* auf Lesters Kopf in der Blutpfütze, dessen noch geöffnete Augen ins Leere starren, zoomt die Kamera zurück und nimmt wieder ihre anfängliche Vogelperspektive auf *white suburbia* ein. Erneut wendet sich Lesters Stimme aus dem Off direkt an das Publikum: »I guess I could be pretty pissed off about what happened to me, but it's hard to stay mad when there's so much beauty in the world.« Die der ZuschauerIn bereits bekannte und einst von Ricky aufgenommene Videoaufnahme einer vom Winde verwehten weißen, fast durchsichtigen Plastiktüte vor einer roten Backsteinwand wird eingeblendet. Auch für Ricky war dieser herbstliche Tütentanz Aufforderung genug, bei den scheinbar nutzlosen Dingen in ihrer zufälligen Schönheit zu verweilen: Wohlgefallen ohne Zweck. Eine postmoderne Adaption des kantschen Diktums über das Schöne in der Formulierung des zeittypischen Interesses am Trash: die weggeworfene weiße Plastiktüte. Erst wenn man sich dem zufälligen Moment des Schönen beziehungsweise dem Schönen in seiner Kontingenz überlassen könne, eröffne sich, dass diese schließlich die der Welt sei. Und, so ließe sich Rickies Überlegungen hinzufügen, diese flüchtige Schönheit ist der Fixierung auf den Besitz von schönen Dingen diametral entgegengesetzt. Während Ricky im Anblick des toten Lester mit so friedlichem Gesichtsausdruck, die Augen ähnlich aufgerissen und starr, mit ihm zu verschmelzen scheint, bedient sich Lester in seinem Epilog ebendieser im Anblick der sanft über den Boden tanzenden Tüte formulierten Philosophie des jungen Mannes. Verfügte dieser doch als einziger über eine andere Sehtchnik. Die ebenfalls von der Dingwelt entbundene Stimme Lesters nimmt dessen Überlegung zu Schönheit, Vergänglichkeit und Tod auf und plädiert seinerseits für leibentechnische Leichtigkeit, die sich der Vergänglichkeit und Arbitrarität nicht entgegenstemmt, sondern dieser mit größtmöglicher Entspannung begegnet:

-
- 21 Auf die Frage von Jack Fitts, wo seine Frau sei, antwortet Lester: »Probably out fucking that dorky prince of real estate asshole. And you know what? I don't care. [...] Our marriage is just for show. A commercial for how normal we are ... when we are anything but.« Die im Rahmen einer patriarchalen Logik schlimmste Ehrverletzung eines Mannes, das Fremdgehen seiner Frau, lässt Lester unberührt. Er hat sich von der normalen Maskerade emanzipiert.

And then I remember to relax. And stop trying to hold on to it. And then it flows through me like rain – and I can't feel anything but gratitude for every single moment of my stupid little life. – You have no idea what I'm talking about, I'm sure. [mit einem Lächeln in der Stimme] But don't worry, you will – someday.

Dann wird es, wie bereits erwähnt, schwarz. Die Entkoppelung von Bild- und Tonspur, die Tatsache also, dass der Stimme kein Bild mehr, sondern nurmehr eine schwarze Bildfläche korrespondiert, indiziert eine gewaltige und klaffende Leerstelle, die der Mord an Lester hinterlässt. Für die Überlebenden bleibt kein Bild mehr übrig. Auch wenn klar ist, dass ihr Leben weitergehen wird, verweigert ihnen Mendes nach dem Tod Lesters jede weitere Repräsentation. Sie ereilt damit das Schicksal, das der »Mann in der Krise« so sehr fürchtet: aus der Repräsentationsmaschinerie herauszufallen und unsichtbar gemacht zu werden. Am Ende lässt Mendes sie anstelle seines Helden einen symbolischen Tod sterben. Ihre Ausblendung und Ersetzung, ihre Entmündigung im buchstäblichen Sinne durch die maskuline Stimme entzieht ihnen die Legitimation für die Gestaltung der Zukunft. Sie mögen weiter leben, aber das wird nicht der Rede wert sein; es wird nicht zukunftsfähig sein. Denn das Problem der emotionalen Verhärtung, der Konsumfixierung und der gegenseitigen Verfehlungen und Missverständnisse, kurz: der durch keinen Glauben an Liebe mehr regulierten Ökonomisierung des Sozialen werden sie nicht lösen können. Die Unersetzlichkeit des gesunden, glücklichen Mannes als repräsentatives Zentrum gesellschaftlicher Vernunft ist ein zentraler Punkt bei *American Beauty* und auch, wie noch zu zeigen sein wird, generell im Rahmen der Rede von »Männern in der Krise«.

Lässt man die einzelnen Figuren vor dem geistigen Auge noch einmal defilieren, wird man feststellen: Alle Alternativen zu Lester sind im Verlaufe des Films systematisch demontiert worden. In der Gruppe der Ehefrauen etwa scheidet die Gattin des Mörders und die Mutter von Ricky Fitts aufgrund ihrer ungebrochenen Unmündigkeit und ihres hilflosen Opferdaseins von vorneherein aus.²² Carolyn, die ihren Platzverweis

22 Sie verkörpert die klassische amerikanische Hausfrau aus den 1950er Jahren: Als hilfloses Opfer von Konventionen und Ängsten hüllt sie ihr Elend in wahnhaftes Schweigen und putzt und entschuldigt sich unentwegt für die verursachte Unordnung. Ihrem durchgeknallten Mann, der sie und den einzigen Sohn mit selbst gebasteltem Faustrecht regiert, ist sie rückhaltlose Untertanin. Während Lester und Carolyn, das prototypische Ehepaar der nachfolgenden, kriegsunversehrten Generation geben, stehen Jack und seine namenlose Frau für die ans US-amerikanische Militär

auf Nr. 2 nicht akzeptiert und ihre Machtfülle über die linkische Aneignung phallischer Symbole, zuletzt die Handhabung der Pistole, sichern will, stellt offensichtlich keine Alternative zu ihrem gemeichelten Ehemann dar. Wie keine andere Figur bestraft der Film sie für ihre anmaßende Verblendung, die systematisch in der Überschreitung der Geschlechterdifferenz mündet: Kaum einen Funken Sympathie gesteht er ihr in ihren Fehlritten zu, keinen einzigen luziden Monolog, keine einzige vernünftige Überlegung zu ihrem Tun und auch keine positive Entwicklung.

Der Vietnam-Veteran ist gleichermaßen zukunftsunfähig, da er hoffnungslos der vergangenen martialischen Ordnung anhängt und ein brutales Patriarchat vertritt, dem jede produktive Autorität fehlt. In der zivilen Gegenwart ist er nie angekommen. Auch wenn seine Gewalttätigkeit durch sein offensichtliches Unglücklichsein und seine Desorientierung bis zu einem gewissen Grad legitimiert ist und selbst sein Sohn noch davon ausgeht, trotz aller Schläge und Disziplinierungsmaßnahmen doch irgendwie von ihm geliebt zu werden, fehlt diesem grausamen Vater jeder positive Zugang zu seinen Gefühlen. Das macht ihn als Vater untauglich und im weitesten Sinne beziehungsunfähig: »What a sad old man you are«, konstatiert Ricky nüchtern zum endgültigen Abschied. Seine zum Mord führende Übersprungshandlung, welche durch die Annäherung an sein homosexuelles Begehren ausgelöst wurde, ist gleichfalls vor allem die Konsequenz seiner emotionalen Verkümmern.

Das entspannt mit seiner Homosexualität umgehende Schwulen-Pärchen scheidet allerdings auch aus, ohne dass ihre Charaktere weiter beleuchtet würden. Ihre Affirmation der kapitalistischen Vorstadthölle, die sich in der Allianz mit Carolyn figuriert, und ihre sexuelle Orientierung – siehe Hündchen als Kindersatz und ihre Namensgleichheit – kennzeichnen sie offenbar ausreichend als defizitär.

Hingegen bietet die junge, heterosexuell orientierte Generation gewisse Ansatzpunkte für die Übernahme des vom »Krisenmann« nicht ausreichend bespielten normativen Zentrums. Allerdings erweist sich ihr größter Hoffnungsträger, der Non-Konformist mit dem sprechenden Nachnamen »Fitts«, Ricky also, schlussendlich als doch zu wenig zuverlässig. Es stellt sich zunehmend die Frage, ob er trotz aller Konsequenz auf der Suche nach einem alternativen Lebensweg nicht bereits zu kaputt ist und der Gang durch die Welt der Psychiatrie und der Drogen ihn nicht doch nachhaltig beschädigt hat. Sein Bilder- und Technikfetischismus weist darauf hin. Auch das Ausbleiben von Mitgefühl angesichts des Mordes an einer von ihm durchaus geschätzten Person relativiert deutlich

gebundene Kleinfamilie. Zwei klisierte Varianten der typischen US-amerikanischen Kleinfamilie stehen sich damit gegenüber.

seine bis dahin ungebrochene Souveränität einer weitmöglichst selbstbestimmten und unkonventionellen Lebensweise. Dennoch war er immerhin als einziger kurz davor, die Welt seiner Eltern zu verlassen und eine ihn liebende Frau mitzunehmen in seine Zukunft. Zudem ist er der einzige, der mithilfe seiner Videokamera eine andere Perspektive und andere, vermeintlich subjektive Bilder produziert. Er schafft sich damit einen Freiraum für seine spezifische Sicht der Dinge und sein daran gekoppeltes Begehren.²³ Ob er, der postmoderne Tarzan, und Jane jemals in New York ankommen werden, lässt der Film jedoch offen.

Die Mädchen schließlich, sie sind zu kleingeistig. Bei all ihren Überspanntheiten – Brustvergrößerungsphantasien und Model-Zukunfts-wünsche – erscheinen sie zwar als »richtige Mädchen«, die sich – anders als Carolyn – keine irreparablen Übergriffe auf männliches Terrain leisten, und erheischen insofern Sympathiepunkte. Jedoch sind sie, dem Rollenmuster entsprechend, allzu sehr im reproduktiven Denken gefangen und entwickeln, anders als etwa Ricky, keine über ihre kleine Existenz hinausgehenden Überlegungen. Visionen sind ihnen fremd. Sämtliches Nachdenken über Schönheit, Vergänglichkeit und Widerstand, das jeweils ein Hinausdenken über die Gegebenheiten voraussetzt, geht damit allein von den männlichen Protagonisten aus.

Bewegungsfreiheit: Eine strukturelle Definition von hegemonialer Männlichkeit

Auch wenn die Figur des Lester sich nicht als Held behaupten kann, sondern untergehen muss: Sie geht als Gewinner unter. In diesem Sinne bleibt Sam Mendes bei allem Sarkasmus und beißenden Spott seiner Hauptfigur treu. Es gelingt ihm sogar, Lester am Ende weitgehend zu rehabilitieren. Souverän nimmt dieser Abschied, versöhnt mit sich und seinem »stupid little life«; er hegt keinen Groll mehr gegen seine Peiniger. Denn unmittelbar vor seinem unfreiwilligen Ableben hat er das wie-

23 Vgl. auch Michaela Otts Analyse zum »verunsicherten väterlichen Blickverhältnis« in unter anderem *American Beauty*: »So lebt der Film von der Gegenläufigkeit zweier Perspektiven: von der einen, die sich einer zirkulär geschlossenen Narration fügt und das Leben von vorneherein als verlorenes erscheinen lässt; und der anderen, die die Produktion eigener Bilder als Möglichkeit der Erweiterung des linearen Ablaufs und als Verschiebung psychischer Determination begreift. Die selbst gewählten Bilder verleihen den Bewegungsbildern einen Affekt der Anteilnahme und Kontemplation, vervielfältigen die filminternen Bezüge, vertikalisieren das Filmgeschehen.« Ott (2005), 106f.

dergefunden, was die meisten, keineswegs nur er, ›heutzutage‹ verloren haben: Kurz vor Schluss hat er, der Mann, das Begehren, die Schönheit unabhängig vom Besitz, das Leben jenseits der Fassade wieder entdeckt. Das ist sein Glück: Lester stirbt glücklich. Der Blick zurück und unter die Oberflächen, also das Wachhalten von Neugierde und Erinnerungen, die Aufgabe von planen Besitzansprüchen, ein Gestus des Laisser-faire gepaart mit einem Aggressionspotential, das eigene Machtansprüche abzusichern weiß, ohne in schiere Brutalität abzugleiten, das sind die zentralen Lösungsvorschläge, die der Film anbietet. Hierfür unabdingbar, so die Botschaft weiter, ist die Zurückweisung der inzwischen auch von den Männern allzu unkritisch übernommenen und damit flächendeckend gewordenen Fixierung auf die Konsumwelt.²⁴ Der Mann wird ermahnt, loslassen zu lernen, um nicht aus Angst vor Besitz- und Kontrollverlust de facto die Kontrolle sowie seine *jouissance* zu verlieren und in Folge die eigene Existenz mit Haus, Zaun und Rosen einzufrieden oder, und das läuft auf das Gleiche hinaus, der Frau das Regiment zu überlassen.

Mit reichlich Pathos und Ironie – als Gegenpole halten sich diese Stilmittel gegenseitig in Schach – fordert Mendes anstelle der Besitzfixierungen ein via Infantilisierung induziertes Hinausgehen über das Gegebene. Idealiter mündet dies im nächsten Schritt in einem subjektiven (von Seiten der Figuren) sowie objektiven (von Seiten der filmischen Erzählung) Transzendieren der Verhältnisse. Und diese Transzendierung traut der Regisseur offensichtlich allein der Figur des zögerlich rege werdenden (Krisen-)Mannes zu. Mit der Mischung aus Trottel, Opfer und sarkastischem Analytiker der verkehrten Verhältnisse bedient sich *American Beauty* einer Transgressionsfigur und schreibt sie in die Populärkultur der Gegenwart ein, die – wie die Kindfrau – zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht oszilliert und einen Beweglichkeitsmodus im Universum der Fixierungen auf Ersatzwelten einführt. Die bedrohte, verletzte und sterbliche Seite der Figur des ›Krisenmannes‹ ermöglicht das für das souveräne Subjekt unentbehrliche Kippen zwischen gegenläufigen Positionen – hier Opfer und Rebell – und bedient darüber hinaus das patriarchale Konzept, diese Pole sämtlich auf den Referenten ›Mann‹ auszurichten.²⁵

24 Siehe auch Ricky mit seiner perfekten Videoausrüstung (die er zurücklässt), sein Vater mit der Waffensammlung und den Nazitellern und schließlich Lester, der die Ausstaffierung seiner Wohnung zum Musterhaus zugelassen hat.

25 Um dem Unglück des ›Krisenmannes‹ Glaubwürdigkeit zu verleihen, müssen sämtliche anderen, nahe liegenden Verkörperungen von Systemverlierern wie AsylbewerberInnen, Flüchtlinge, ImmigrantInnen, Alkohol-

Trotz seiner Isolation, Schwäche und persönlichen Verzweiflung gelingt es folglich dem so langweiligen wie gelangweilten Mann durch das selbst verordnete »Jungs-Programm« und die Distanzierung von demselben, seine anfänglich hoffnungslose Situation in eine deutlich machtvollere zu verkehren. In eine Position nämlich des richtigen Glaubens und der richtigen Worte. Am Ende ist er die einzige verlässliche Figur, da er das zerstörerische Wesen des entseelten Dahindümpelns im Konsumkapitalismus (hierfür geben die USA aus einer europäischen Perspektive öfter das Klischee) erkannt hat, samt der eigenen Verblendung. In aller Offenheit gibt er Auskunft über sein Versagen, das sich im Laufe des Films als Versagen der neoliberalen Werteordnung entpuppt. Seine an Prophetie grenzende Weitsicht – »auch wenn Sie jetzt nichts verstehen, eines Tages werden Sie« – läßt seinen überraschenden Tod mit bleibendem Sinn auf: Selbst als matter Streiter für eine andere, in Vergessenheit geratene männlich-menschliche Ordnung schreibt er sich über seine Leidensgeschichte sowie seinen Tod in das kollektive Gedächtnis ein, das kurz davor war, ihn beiseite zu legen. Lester wird zum Blutzzeugen einer übermächtigen, aber anormalen und als weiblich dominiert wahrgenommenen Ordnung. Denn als einziger träumt er zumindest von einer anderen Welt und nimmt für die Realisierung seines Traums gewisse Risiken auf sich. Selbst wenn Ärger mit der Ehefrau oder Krach mit dem Chef keine bahnbrechend rebellischen Gesten sind, in seinem Universum stellen sie beachtliche Mutproben dar und bedeuten den Bruch mit seiner bisherigen Lebensweise. So ist Lester Opfer, Analytiker und allmächtiger Erzähler der Verhältnisse in einem. Da er dennoch an die Reformierbarkeit des Angestelltenlebens glaubt, könnte man ihn auch als angenehmen Rebell bezeichnen, der noch genügend Identifikationsmöglichkeiten für ein Massenpublikum anbietet.

Unter anderem Judith Butler hat darauf hingewiesen, dass im patriarchalen Sinne geglückte Männlichkeit klassischerweise über Ausschluss von »Sklassen, Frauen, Tieren« hergestellt wird. In Rekurs auf Platons Ausführungen zur weiblich gesetzten Materie und zur männlich gesetzten Intelligenzität rekapituliert sie:

This domain of a less than rational human bounds the figure of human reason, producing that »man« as one without a childhood; is not a primate, and so is relieved of necessity of eating, defecating, living and dying; one who is not a slave, but always a property holder; one whose language remains originary and untranslatable.²⁶

oder Drogenabhängige, Nicht-Weiße, alleinerziehende Mütter, Vergewaltigungsoffer, Aidskranke etc. ausgeblendet werden.

26 Butler (1993), 48.

In *American Beauty* allerdings hat demgegenüber eine Verschiebung stattgefunden. Wie sich anhand der Figur des Lester Burnham zeigt, sollte der normfähige Mann allererst seine Bedürfnisse und Verletzungen, auch seine physischen, ernst nehmen, um wieder zum Garant einer vernünftigen Ordnung werden zu können und erneut Anleihen beim patriarchalen Ideal machen zu können. Erst die Anerkennung der Beschädigung, erst das Durcharbeiten der eigenen Schwäche, erlaubt dieser Figur, wieder zu erstarken. In anderen Worten: Es findet hier eine doppelte Bewegung statt: der Ausschließung anderer Subjektpositionen bei gleichzeitiger Integration von einer im klassisch-patriarchalen Dispositiv exkludierten, nämlich bedürftigen und verletzlichen Körperlichkeit, der es sich dann zu guter Letzt wieder zu entledigen gilt. Im Fall von Lester kommt es nicht mehr dazu. Der noch viel kaputtere Vietnam-Veteran, eine unaufgearbeitete patriarchale Altlast sozusagen, kommt ihm zuvor – und schießt.

Männliche Omnipräsenz oder: Die Stimme aus dem Off

Auch die Fortführung von Lesters Schicksal in einer posthumen Erzählung ist wesentliches Element für ein Hinausgehen über die pure Darstellung verlustig gegangener Männlichkeit – und Teil des Resurrektionsmodus einer patriarchalen Ordnung im Sinne des unantastbaren, da entzogenen (transzendenten) Zentrums. Die Metaphysik konzipiere, so etwa Jacques Derrida, Gott sowohl als alles organisierendes Zentrum als auch als nie erfassbares Außen: der Mittelpunkt, der immer schon entzogen gewesen sein wird, der – zumindest in der jüdisch-christlichen Tradition – in keinem Bild festgestellt werden dürfe.²⁷ Per definitionem entzieht

27 »Doch das Zentrum setzt auch dem Spiel, das es eröffnet und ermöglicht, eine Grenze. Als Zentrum ist es der Punkt, an dem die Substitution der Inhalte, der Elemente, der Terme nicht mehr möglich ist. Im Zentrum ist die Permutation oder Transformation der Elemente [...] untersagt. Zumindest blieb sie immerfort untersagt (dieses Wort verwende ich nicht ohne Absicht). Man hat daher immer gedacht, daß das seiner Definition nach einzige Zentrum in einer Struktur genau dasjenige ist, das sich der Strukturalität entzieht, weil es sie beherrscht. Daher läßt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, daß das Zentrum sowohl innerhalb der Struktur als auch außerhalb der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. [...] Der Begriff der zentrierten Struktur ist in der Tat der Begriff eines begründeten Spiels, das von einer begründenden Unbeweg-

sich das Zentrum einer Struktur aufgrund der ihm zugeschriebenen Gleichzeitigkeit von absolut innen und absolut draußen jedes Zugriffs; es übersteigt das menschliche Vorstellungsvermögen. Damit entwindet sich die Metaphysik auch der logischen Perspektive, dass etwas nicht gleichzeitig omnipräsenter Referenzpunkt und niemals zu (be)greifendes Jenseits sein kann. In der Folge ist ihr mit rationaler Kritik nicht beizukommen.

Der westliche Durchschnittsmann nun in seiner Stellvertreterfunktion für eine patriarchale, das heißt eine den Mann als Phänotyp und das Prinzip Männlichkeit als Normalitätsprinzip privilegierende Ordnung, die darüber hinaus (christlich-)metaphysisch geprägt ist, kann sich, sofern in der Krise befindlich, dem irdischen Verwertungssystem, der gegebenen Struktur nicht mehr entziehen. Das heißt, er kann den Entzug, der für das Funktionieren dieses auf einer Antinomie basierenden Prinzips Männlichkeit notwendig ist, nicht mehr leisten. Statt bewegliches Element der Ordnung zu sein, ist er nur noch Objekt desselben, keineswegs mehr drinnen und draußen. Denn: Er ist Konsument. Damit versagt er als unangreifbares, die Struktur kontrollierendes Zentrum. Er hat die Transzendenz, die Anbindung an ein übergeordnetes Feld verloren und damit die Kontrolle, die (imaginierte) Vogelsicht, die souveräne Aufsicht eingebüßt. Er oszilliert nicht mehr zwischen Präsenz und Transzendenz, sondern bleibt als Teilchen der Struktur in dieser befangen. Diese Befangeneheit erlaubt ihm nicht mehr, andere Subjektpositionen, wie der Frau, des Nicht-Weißen oder Nicht-Heterosexuellen, nach- beziehungsweise unterzuordnen. Die von dem Konzept hegemonialer Männlichkeit vorgegebene Hierarchie lässt sich nicht mehr aufrechterhalten.

American Beauty kompensiert dieses Handicap, indem der Film im Gegenzug eine formale Verbindung zwischen der Offstimme der derart beschränkten Krisenfigur und einer Kamera eingeht, welche die Monologe mit einer Totale aus der Vogelperspektive unterlegt. Auf diese Weise wird eine auktoriale maskuline Erzählerposition inszeniert, die sich die Stimme der männlichen Hauptfigur leiht.

lichkeit und einer versichernden Gewißheit, die selbst dem Spiel entzogen ist, ausgeht. Von dieser Gewißheit her kann die Angst gemeistert werden, die stets aus einer gewissen Art, ins Spiel verwickelt zu sein, mit Beginn des Spiels immer schon in der Weise des Im-Spiele-Seins zu sein, entsteht.« Derrida (1992), 423. Bekanntlich versucht die Philosophie Derridas ein anderes Konzept von Struktur und Zentrum zu denken, das nämlich einer nichtendenden Substitution und Permutation, da das Zentrum im Spiel bleibt, aber nie vollendet, nie vollständig präsent ist. Die Bewegung der *différance* ist nicht abschließbar. Vgl. Derrida (1992), 422-442.

Über diesen filmischen Handgriff wird die patriarchale Ordnung in ihrer transzendentalen Ausrichtung trotz des für sich genommen dysfunktionalen Helden reetabliert. Die Einführung einer Offstimme, die mit der Stimme der männlichen Hauptfigur identisch ist, ermöglicht eine Position, die sich wiederum durch den Entzug auf eine nicht lokalisierbare und damit fassbare dritte Position behauptet. Sie definiert sich durch das Oszillieren zwischen Gegensätzen – subjektives Erleben und objektive Draufsicht – und sichert genau dadurch die Definitionsmacht über die Norm und die Abweichung ab.

Aufgrund dieser Hilfskonstruktion der angebundenen Offstimme und die darüber letztlich eingenommene Vogelperspektive Lesters wird das für eine patriarchale Konstruktion von Männlichkeit notwendige Gleiten zwischen einem irdischen Körper als Kennzeichen von Männlichkeit und einer der Körperlichkeit enthobenen Physis möglich. Idealerweise nämlich, wie Judith Butler in *Bodies That Matter* weiter ausführt, repräsentiert der heterosexuelle, weiße Mann

a figure of disembodiment, but one which is nevertheless a figure of a body, a bodying forth of a masculinized rationality, the figure of a male body which is not a body, a figure in crisis, a figure that enacts a crisis it cannot fully control.²⁸

Im Szenario von *American Beauty* wird diese gegenläufige Bewegung in der für Lesters Remaskulinisierung zunächst so wichtigen Körperertüchtigung und seinem letztlich buchstäblich genommenen »Drüberstehen« erzählt. Immerhin verzeiht er den Überlebenden die Tötung seines Körpers – und spricht weiter mit ihnen. *American Beauty* gewährleistet dieses Wechselverhältnis von Körperertüchtigung und Hinausgehen über physische Zwänge (und Oberflächlichkeiten) also durch die schlussendliche Aneignung einer allmächtigen, männlichen Stimme. Die Amalgamierung von Lesters Perspektive (und Stimme) mit einer quasi göttlichen Position, die von oben auf die Dinge blickt, erlaubt seiner Sichtweise – obwohl neunzig Minuten (in Echtzeit) beziehungsweise ein knappes Jahr um einen dezidiert maskulinen Habitus ringend –, einen universalen Deutungsanspruch zu erheben. Damit verteidigt die Krisenfigur respektive der »normale« Mann auch die von ihr/ihm angestammte Position, Geschichte zu beglaubigen. Wie bereits anhand der kleistschen Erzählung

28 Butler (1993), 49. »[...] eine Figur der Körperlosigkeit, die aber dessen ungeachtet Figur eines Körpers ist, die Verkörperlichung einer vermännlichten Rationalität, die Figur eines männlichen Körpers, der kein Körper ist, eine Figur in der Krise, eine Figur, die eine Krise inszeniert, die sie nicht völlig unter Kontrolle hat.« Butler (1993a), 79.

Die Heilige Cäcilie im Hinblick auf Konstitutionsmechanismen von hegemonialer Männlichkeit um 1800 und der sie begleitenden literarischen Dekonstruktionsverfahren gezeigt wurde, ist das Monopol auf die Geschichtsschreibung beziehungsweise die Definitionsmacht darüber, was geschehen ist und was damit als wahr gilt, wesentlicher Bestandteil von Hegemonie. Wie Kleist außerdem gezeigt hat, ist die Zeugenschaft in patriarchalen Ordnungen vorrangig an die Figur des Mannes gebunden. *American Beauty* verteidigt rund zweihundert Jahre später dieses Muster. Ebenso wie der Film das Gegeneinanderlaufen-Lassen verschiedener Männlichkeits- und Weiblichkeitsinszenierungen vorführt und damit als nach wie vor essentiell für die Festschreibung von (Geschlechter-)Normen rekapituliert.

Insofern bleibt die von Mendes unternommene Inszenierung von einer in die Krise geratenen Maskulinität als Symptom einer aus dem Lot geratenen Gesellschaft einerseits dem Prinzip treu, gemäß dem patriarchale Männlichkeit darauf aufbaut, andere Subjektpositionen über den Ausschluss aus dem normativen und repräsentativen Zentrum nach beziehungsweise unterzuordnen.

»Männliche Hegemonie« oder »hegemoniale Männlichkeit«²⁹ bezeichnet jene herrschaftliche Systematik, die die differenzierten Subjektpositionen bündelt und zu einer fiktiven Einheit zusammenzuschließen sucht. [...] Die hegemoniale Männlichkeit reproduziert sich in Differenz und legt damit immer eine herrschaftliche Hierarchie fest. Mit den Positionen von Männlichkeit, Heterosexualität und Potenz fixiert sie stets auch die Positionen von Weiblichkeit, Homosexualität und Impotenz (als unterlegenes Anderes und Negativ des Männlichen), und zudem vermag sie diese Festlegungen auch immer wieder zu reartikulieren und die sie bestimmenden Differenzen neu zusammenzusetzen.³⁰

Darüber hinaus folgt sie der Vorgabe, die bereits 1982 von Pam Cook in ihrer Studie über filmische Männlichkeitstragödien »Masculinity in Crisis?«³¹ insbesondere im Bezug auf *Raging Bull* (Martin Scorsese, USA 1980) analysiert wurde, nämlich dass über die in den Krisenszenarien anzutreffende spezifische Ausstellung der Abweichung die Norm gestärkt wird. Zwar »störe und verstöre« die Figur »traditionelle Identitätsmuster [...], indem sie das männlich-heterosexuelle Subjekt einer ein-

29 Dieser Begriff ist der Theorie von Robert W. Connell entlehnt. Vgl. u.a. den Aufsatz, den Connell gemeinsam mit Tim Carrigan und John Lee verfasst hat: »Hard and Heavy. Toward a New Sociology of Masculinity«. In: Kaufman (1987), 139-192.

30 Tillner/Kaltenecker (1995), 44.

31 Cook (1982), 158-175.

schneidenden Erfahrung von Verlust und Impotenz aussetze.« Doch, wie wiederum Georg Tillner und Siegfried Kaltenecker rekapitulieren, der Film als Ganzes »liefere keine radikale Kritik an patriarchalen Gewaltverhältnissen, sondern verharre in einer überaus ambivalenten Haltung, die deren herrschaftliche Grundstrukturen letztlich unberührt lasse«.³² Genau dieser *double bind* findet sich auch bei *American Beauty*.

Gleichwohl: Es sollte nicht vergessen werden, dass diese eingesetzten Hilfskonstruktionen neben den oben erwähnten Mechanismen, die die Souveränitätsbehauptung glücken lassen, auch zeigen, dass die Transzendierung der männlichen Position nie gesichert ist. Vielmehr muss sie beständig neu in Gang gesetzt werden – und bedarf manchmal massiver Stützkonstruktionen. Stützkonstruktionen wie etwa die Ridikülisierung des Mannes durch die Exponierung seines nackten, verletzbaren Körpers. Das geht mit einem Risiko einher. So ist etwa im Genre der Gesellschaftssatire aus Hollywood die Darstellung von nackten, onanierenden Männern ohne Heldenpose durchaus ein Novum. Auch wenn das Tabu, das männliche Genital zu zeigen, nicht durchbrochen wird, es trägt doch haarfeine Risse davon.

Der Gestus der Selbstironie erleichtert die Rehabilitierung patriarchaler Normen

Unerwähnt blieb bislang ein Aspekt, der zunächst quer zur Opfer-/Märtyrer-/Krisen-Inszenierung zu stehen scheint. So ist das humorvolle Augenzwinkern ein entscheidendes Stilmittel für die aktuelle Inszenierung von Mittelschichtsmännern als zentralen Systemverlierern. Die Unsicherheit bei der ZuschauerIn, an welcher Stelle die spaßhafte Überzeichnung in bitteren Ernst kippt, ermöglicht es, Geschichten zu erzählen, die sich nicht permanent an ihrem Realitätsgehalt messen lassen müssen – und nichtsdestoweniger Realitätseffekte erzielen können. Realitätseffekte im Sinne der Sensibilisierung eines gesellschaftlichen Bewusstseins für nicht evidente Problemzusammenhänge: die Engführung etwa vom weißen Durchschnittsmann mit einem exorbitanten Opferdasein sowie dessen Remaskulinisierung als Voraussetzung für Glücksfähigkeit westlicher Industrienationen. Insofern bedeutet der auch spielerische Umgang mit Kriseninszenierungen, das spitzbübische Grinsen bei der Exponierung männlicher Defizite, keineswegs notwendig eine Abschwächung des Anspruchs auf Hegemonie. Vielmehr kann es sich bei jener Form des uneigentlichen Sprechens auch um ein opportunes Verfahren handeln,

32 Tillner/Kaltenecker (2001).

eine Figur in die Opferposition zu spielen, die hierfür von Hause aus wenig prädestiniert ist. In *American Beauty* etwa läßt nicht zuletzt Lesters Selbstironie – die sich wohlthuend abhebt von der Humorlosigkeit seiner Ehefrau und der tumben Eitelkeit ihres Geliebten – die ZuschauerIn ein, sich mit seinen Leiden deutlich stärker zu identifizieren, als es seine Lebensverhältnisse – Haus, Frau, Kind, Garten, Job und passables Aussehen – zunächst nahe legen.

Der ständige Wechsel zwischen Drama und Komödie, Satire und Melodram³³, zwischen subjektivem Unglück und gesellschaftlicher Misere, zwischen Slapstick, Selbstironie und Anklage, verleihen den Krisenszenarien ihre besondere Spannung und erlauben, die Ridikülität der Figuren auszukosten, ohne dabei notwendig patriarchale Privilegien anzutasten. Infolgedessen lässt sich anhand dieser Krisenszenarien ablesen – das wird auch die nun folgende Lektüre des Blockbusters *Fight Club* (USA 1999) von David Fincher zeigen –, wie in Zeiten, in denen der Neoliberalismus auch die Mitte der Gesellschaft mehr und mehr erfasst und sich zudem die Grenzen zwischen den Geschlechtern zunehmend verwischen, wie also heute die traditionell an das Zeichen Mann gebundene Souveränität geschützt, rekonfiguriert und/oder restauriert werden kann, obwohl sie sehr wohl einem offenen Angriff ausgesetzt und auf diese Weise auch zur Verhandlung freigegeben wird.

33 »Considered as an expressive code, melodrama might therefore be described as a particular form of dramatic *mise en scène*, characterised by a dynamic use of spatial and musical categories, as opposed to intellectual or literary ones.« Elsaesser (1987), 51. In Rekurs auf Elsaessers Studien zur Rhetorik des Melodrams führt Sabine Gottgetreu aus: »Das Melodram macht intrapsychische Konflikte zum Thema und versucht dabei festzuhalten, was innerhalb der fiktiven sozialen Ordnung sprachlich nicht artikuliert werden kann. Die Musik setzt besondere Akzente. Sie hat zugleich strukturelle und inhaltliche Bedeutung. Bestimmte Stimmungen wie zum Beispiel Sorge, Wut, Enttäuschung, Aufregung oder Freude werden musikalisch vermittelt. Mit einer präzisen formalen Sprache, deren Elemente Lichtführung, Dekor, schauspielerische Darstellung, Einstellungsgröße, Kameraführung und Montage sind, wird ein Gegengewicht zur Dialogebene geschaffen. [...] Der dramatische Konflikt wird veräußerlicht, d.h. auf das Dekor, die Farbwahl, Gesten und räumliche Anordnungen übertragen. Die innere Verfassung der Protagonisten wird nach außen gekehrt. So entstehen visuelle Metaphern. [...] In der abgeschlossenen häuslichen Welt sind alle Gegenstände des Dekors funktionalisiert.« Gottgetreu (1992), 60f.

