



universität  
wien

## **DIPLOMARBEIT**

### **Titel der Diplomarbeit**

"Eine suburbane Dystopie.

Die Repräsentation der amerikanischen Vorstadt in den Filmen von Todd Solondz"

Verfasserin

**Amanda Dorothy Brennan**

**angestrebter akademischer Grad**

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.







# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort

|                                                                              |       |
|------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>1. Einleitung</b> .....                                                   | 1-2   |
| <b>2. Suburbia, die Wurzel allen Übels?</b> .....                            | 3-9   |
| <b>3. Loser, Pädophile und christliche Fundamentalisten</b> .....            | 10-14 |
| 3.1 <i>Welcome to the Dollhouse</i> (1995).....                              | 10    |
| 3.2 <i>Happiness</i> (1998).....                                             | 10-11 |
| 3.3 <i>Storytelling</i> (2001).....                                          | 11-12 |
| 3.4 <i>Palindromes</i> (2004).....                                           | 12-13 |
| 3.5 Intertextuelle Bezüge.....                                               | 13-14 |
| <b>4. Aus schwierigen Familienverhältnissen</b> .....                        | 14-34 |
| 4.1 Die Wieners.....                                                         | 17    |
| 4.2 Die Livingstons.....                                                     | 21    |
| 4.3 Die Viktors.....                                                         | 24    |
| 4.4 Das Abendessen als Ritual.....                                           | 28    |
| 4.5 Der Machtverlust des Vaters.....                                         | 30    |
| 4.6 Die Utopie im Porträt.....                                               | 31    |
| 4.7 Filmformale Mittel.....                                                  | 32    |
| <b>5. Verstörende Sexualität</b> .....                                       | 34-45 |
| 5.1 Kompensation des Machtverlusts.....                                      | 35-39 |
| 5.2 Eine Vergewaltigung?.....                                                | 39-44 |
| 5.3 Liebe als Prämisse.....                                                  | 44-45 |
| <b>6. Eine Betrachtung der Komik</b> .....                                   | 45-59 |
| 6.1 Parodie.....                                                             | 46-51 |
| 6.2 Pathos.....                                                              | 51-54 |
| 6.3 Die Übertreibung.....                                                    | 54-56 |
| 6.4 Banalität und Drastik.....                                               | 56-59 |
| <b>7. Filmstilistische Mittel: Kitsch, Americana und Pastiche</b> .....      | 59-63 |
| 7.1 Suburbia als Verortung des Kitsches.....                                 | 63-64 |
| <b>8. Ortsbeschreibungen</b> .....                                           | 64-74 |
| 8.1 Suburbia als Metapher der Unschuld.....                                  | 66-70 |
| 8.2 Das Leben als Palindrom und das Scheitern des Amerikanischen Traums..... | 70-74 |
| <b>Fazit</b> .....                                                           | 74-76 |
| <b>Anhang: Interview mit Todd Solondz, 2012</b> .....                        | 77-80 |

|                                        |       |
|----------------------------------------|-------|
| <b>Abstract</b> .....                  | 81-82 |
| <b>Eidesstattliche Erklärung</b> ..... | 83    |
| <b>Lebenslauf</b> .....                | 84    |
| <b>Bibliographie</b>                   |       |

## Vorwort

Dass kleine Geschichten die größeren Zusammenhänge beeinflussen trifft auf Todd Solondz' Geschichten, aber auch meine eigene zu. Als ich vor einigen Jahren die DVD von *Welcome to the Dollhouse* in der Hand hielt, da mir das schrille Cover gefiel, konnte ich nicht ahnen was auf mich zukommen sollte. Eine 16 stündige Busfahrt zum Sarajevo Film Festival, wo ich den Regisseur schweißgebadet um ein Interview bitten sollte; ein neun stündiger Flug nach New York, um meine Recherche voran zu bringen sowie etliche Stunden in unterschiedlichsten Bibliotheken. Aber die Ungewissheit über den Verlauf der Dinge ist eben auch das spannende und das schöne daran.

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Mutter Christa-Maria Brennan-Gutsche und meiner Großmutter Ursula Napp bedanken, die mich durch alle Gemütslagen begleiteten und mir immer mit gutem Rat beiseite standen. Für die Hilfe bei der Korrektur danke ich Melanie Zinßmeister. Außerdem möchte ich mich herzlich bei Olga Sadowski für ihre Geduld und die vielen aufschlussreichen Diskussionen bedanken.

Nicht zuletzt gilt mein Dank dem Betreuer meiner Diplomarbeit Dr. Ulrich Meurer, der es trotz seiner vielen Betreuungen schaffte, mit Ruhe zu zu hören und mich mit konstruktiver Kritik zu unterstützen.



# 1. Einleitung

Hinter den weißen Fassaden und den akribisch gepflegten Vorgärten der amerikanischen Vorstadt lauert Düsteres. Die vermeintliche Normalität birgt Dysfunktion und Perversion in unterschiedlichsten Variationen. Zumindest bei dem Regisseur Todd Solondz. Sein Ruf als misanthropisches *enfant terrible* der amerikanischen Independent Szene eilt ihm voraus und seine oft provokant anmutenden Filme machen es ihm schwer seine Arbeit zu finanzieren.<sup>1</sup> Sein Werk umfasst derzeit sieben Filme, die ihm, trotz immer wieder aufkochender Kritik, Filmpreise, wie den Grand Jury Prize des *Sundance Film Festivals*, den Kritikerpreis der Filmfestspiele von Cannes sowie viele weitere Nominierungen einbrachten. Seinen internationalen Durchbruch feierte der Regisseur 1995 mit seinem zweiten Spielfilm *Welcome to the Dollhouse*. Da sein Debütfilm *Fear, Anxiety and Depression* (1989) einen Misserfolg darstellte, zog sich Solondz vorerst aus dem Filmgeschäft zurück und unterrichtete in dieser Pause russische Immigranten. Eine Arbeit, die er auch heute noch als sehr dankbar bezeichnet.<sup>2</sup> Aus filmwissenschaftlicher Sicht wurde Todd Solondz bis heute eher wenig Aufmerksamkeit geschenkt und so finden sich neben vereinzelt Artikeln in Fachmagazinen kaum umfassendere Arbeiten zu seinem Gesamtwerk, vor allem nicht im deutschsprachigen Raum. Diese Diplomarbeit soll also ein kleiner Beitrag zur akademischen Aufbereitung sein.

Wenn man Solondz' Gesamtwerk betrachtet, ist es auffällig, dass bis zum heutigen Datum alle Filme hauptsächlich in der amerikanischen Vorstadt, genauer gesagt in New Jersey, der Heimat Solondz', lokalisiert sind. Der exakte Standpunkt bleibt jedoch in allen Fällen unklar. New Jersey, der sogenannte "Gartenstaat" genießt in den USA keinen guten Ruf. Im Schatten der pulsierenden Weltmetropole New York City verharrend, besteht er hauptsächlich aus Industrielandschaften.<sup>3</sup> Während in New York tendenziell die großen Geschichten erzählt werden, wendet sich Solondz in New Jersey den Geschichten der kleinen, vielleicht unbedeutenden Figuren zu. Die Existenz einer solchen örtlichen Konstante wirft die Frage nach ihrer Funktion auf. Die vorliegende Arbeit soll klären, wie Todd Solondz den Topos der amerikanischen Vorstadt in seinem Filmen repräsentiert und welche Mittel ihm dabei zur Verfügung stehen. Insgesamt kann man vorwegnehmen, dass er hierbei weniger

1 Bing, Jonathan: "Censorship flight fares". *Variety* 383/11. 06/2001. S. 6.; siehe auch: Interview Anhang.

2 Chang, Chris: "Cruel to be Kind. A Brief History of Todd Solondz". *Film Comment*. 34/ 5. 2010. S. 72-75.

3 Ebd.: S. 73.

den Fokus auf die äußere Ästhetik Suburbias legt, sondern sich mehr auf die inneren, die zwischenmenschlichen Aspekte konzentriert.

"Space is not a container, but rather, the very fabric of social existence a medium woven of the relationships between subjects, their actions and their environment."<sup>4</sup>

Aus diesem Grund sind wiederkehrende Motive bezüglich der Familiendynamik, der Sexualität, sowie die Komik Solondz', Aspekte, die insbesondere den Charakter des Ortes bestimmen. Eine genaue Betrachtung soll klären, inwiefern der filmische Ort an die Realität anknüpft. Auch auf mögliche Interpretationen der Ortskonstante soll in dieser Arbeit eingegangen werden. Bevor diese Fragen jedoch an Hand einiger Filmbeispiele beantwortet werden sollen, wird für die Argumentation ein Blick auf das Phänomen *Suburbia* mit dem Beispiel *Levittown* geworfen. Die Geschichte der amerikanischen Vorstadt, sowie ihre Rezeption sind ausschlaggebend für das Bild, welches Todd Solondz zeichnet.

Neben der Vielzahl an Filmen, die die Vorstadt trotz der vehementen Kritik als Idyll feiern<sup>5</sup>, finden sich auch viele negative Versionen Suburbias. Das Horrorgenre scheint in dieser Kategorie mit Klassikern wie *Nightmare on Elmstreet*, *Scream* und *Halloween*, ein Monopol zu führen. Es gibt jedoch auch einige andere Ansätze, die die Vorstadt als Dystopie, ganz ohne Blut und Massenmörder, präsentieren. Vor allem in den 1990er Jahren gab es eine Welle an Filmen, die die Vorstadt thematisierten. Solondz' Version hebt sich allerdings von denen seiner Kollegen ab, wobei er doch einzelne Aspekte ihrer Versionen zu vereinen scheint.

Solondz' Version ist weder die von Peter Weir aus *The Truman Show* (1998), die das Leben in der Vorstadt als performativen Akt zeigt und die Verbindung zu TV-Formaten der 1950er herstellt. Noch ist es die Version Sofia Coppolas, die in *The Virgin Suicides* (1990) Suburbia als plüschiges, rosa Mädchengefängnis zeigt. Solondz' Version gleicht auch nicht dem stilisierten Bild Tim Burtons, der in *Edward mit den Scherenhänden* (1990) vor allem den Fokus auf die Ästhetik der nicht enden wollenden Straßen und der ewig identischen Häuser legt. Burtons Garagen, aus denen morgens pünktlich Familienautos schießen, erzählen von der Uhrwerkartigen Präzision, der Vorhersehbarkeit des Vorstadtlebens und der Monotonie. Sam Mendes' *American Beauty* (1999) behandelt gewissermaßen ähnliche Konflikte bezüglich der Familie und Sexualität, doch betritt er kaum die Gefilde an die Solondz sich vortastet. Die Vorstadt-Vision Solondz' ist düster, dennoch humorvoll und befasst sich intensiv mit der Identität der Vereinigten Staaten, wie diese Arbeit zeigen wird.

---

4 West-Parlov, Russell: *Space in Theory*. Amsterdam: Rodopi, 2009. S. 19

5 Als Beispiel könnte man hier Steven Spielbergs *E.T. the Extra-Terrestrial* angeben.

## 2. Suburbia, die Wurzel allen Übels?

Als nach dem Zweiten Weltkrieg 11 Millionen Veteranen in die Vereinigten Staaten zurückkehrten, sah sich die Nation mit einem enormen Mangel an Wohnraum konfrontiert. Ein Defizit, welches sich der Bauunternehmer Abraham Levitt zu Nutzen machte. Binnen kürzester Zeit schufen *Levitt & Sons*<sup>6</sup> den größten Wohnkorridor der USA, die Suburbs von *Levittown*. Die Konsequenzen Levittowns sollten die amerikanische Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht prägen. Die Häuser in Levittown auf Long Island, New York waren die ersten Suburbs ihrer Art und wurden zum Archetyp der amerikanischen Vorstadt. Das Phänomen der vorstädtischen Auswüchse bekam bald nach der Entstehung den Namen *Suburbia*.<sup>7</sup> Levittown hält in den USA noch heute den Status als "largest housing project ever assembled by a single builder"<sup>8</sup>. Was die Strategie Levitts auszeichnete war, dass die Häuser billig in der Produktion und einfach im Aufbau waren. Der Mangel an Wohnraum sollte schnellstmöglich behoben werden und so bauten *Levitt & Sons* mit einer Baurate von bis zu 30 Häusern am Tag. Insbesondere wurde dies durch ihre simple Bauweise ermöglicht, da die Einzelteile maschinell hergestellt wurden und vor Ort nur noch zusammengesetzt werden mussten. Die Häuser waren auf das Nötigste reduziert und wurden auf Grund dessen häufig als "Crackerbox" oder "Dollhouse"<sup>9</sup> bezeichnet. Die geringen Produktionskosten schlugen sich auch im Verkaufspreis der Häuser nieder und somit wurde es der amerikanischen Mittelklasse nun möglich sich ein Eigenheim zu leisten. Während Ford das Auto für den Amerikaner herstellte, versorgte Levitt denselben mit einem Haus und rückte ihn somit ein Stückchen näher an die Erfüllung des Amerikanischen Traums. "What Levitt enabled the American Citizens to achieve was the American Dream."<sup>10</sup> Denn obwohl der *American Dream* kein statisches Konzept ist, beinhaltet er doch einige Aspekte, die als seine Konstanten bezeichnet werden können. Neben dem Glauben an Freiheit, Erfolg, soziale Mobilität, ist auch das Bedürfnis nach einem Eigenheim eine dieser Konstanten. Die Mentalität, dass man durch harte Arbeit alles erreichen kann, ist dabei der Schlüssel zur Erfüllung dieser Wunschvorstellungen.<sup>11</sup>

Die frühen 1950er Jahre waren in den USA vom wirtschaftlichen Aufschwung und

---

6 Der Sohn William Levitt übernahm das Unternehmen und wurde somit zum zur Galionsfigur Levittowns.

7 *Building the American Dream*, Regie: O'Hagan, John: USA, 1994: 00:28:15.

8 Ebd.: 00:29:20.

9 Ebd.: 00:15:09.

10 Ebd.: 00:12:03.

11 Hanson, Sandra (Hg): *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University Press, 2011. S. 9-10.

dem darauf folgenden Babyboom gekennzeichnet. Immer mehr Familien zog es in die Vorstadt mit der Hoffnung fernab von Industrie und Großstadt ihre Kinder großzuziehen.

"In the suburbs, safely away from the dangers and distractions of the modern city, the bourgeois household could freely work on forging intimate bonds."<sup>12</sup>

Die Vorstadt wurde zum Synonym für eine heile Welt, die außerhalb ihrer Pforten im Begriff war sich immer schneller zu drehen.<sup>13</sup> Das sogenannte *Suburbia* "was considered as a kind of paradise for the American everyman"<sup>14</sup>. Levittown wuchs weiter und zählte seit der Entstehung 1947 bis zum Baustopp 1951 über 17.000 Eigenheime.<sup>15</sup> Im Juli 1950 kürte William Levitt das Cover des *Time Magazines* mit dem Untertitel "For sale: a new way of life", in welchem ein Haus in Levittown als "Buy of the Century" angepriesen wurde.<sup>16</sup>

Doch der anfänglichen Euphorie stellten sich schon bald kritische Stimmen entgegen, die die Vorstadt als zu heterogen betrachteten und in ihr einen gefährlichen Konformismus sahen. Die hinzugezogenen Familien wiesen neben der militärischen Vergangenheit, Parallelen in Einkommen und Alter auf, wodurch der Kritikpunkt der Homogenität kaum von der Hand zu weisen war. Vertraglich wurde zusätzlich der ethnische Hintergrund mit folgenden Zeilen festgehalten:

"the premises not to be used or occupied by any person other than members of the Caucasian race."<sup>17</sup>

Und somit blieb der Traum vom Eigenheim in der Vorstadt einer großen Bevölkerungsschicht vorenthalten.<sup>18</sup> Levittown lag ein strenges System zu Grunde, welches Richtlinien für die Gartengestaltung und Ratgeber für die Inneneinrichtung der Häuser beinhaltete. Das System war so engmaschig, dass die Häuser nach Nachnamen der Familien eingeteilt wurden und somit Straßen entstanden in denen nur 'Smiths' oder 'Johnsons' wohnten.<sup>19</sup> Neben Kritikern wie Lewis Mumford, der die

---

12 Holmes, Nathan: "Playing House: Screen Teens and the Dreamworld of Suburbia", In: Pommerance, Murray (Hg): *A Family Affair. Cinema calls Home*. London /New York: Wallflower, 2008. S. 3.

13 Kurz nach der Entstehung Suburbias sollte der *Kalte Krieg* die Stimmung in den USA bestimmen.

14 Murphy, Bernice: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2009. S. 5.

15 Beuka, Robert: *Suburbia Nation. Reading suburban Landscape in twentieth-century american Fiction and Film*. New York: Palgrave Macmillian, 2004. S. 8-9.

16 <http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601500703,00.html>; Zugriff am 08.12.2012.

17 Boulton, Alexander: American Heritage Magazine: <http://www.americanheritage.com/content/buy-century>; Zugriff am 11.10.2012.

18 Ausnahmen bildeten hier die Vorstädte Ronek Park in North Amity Ville, New York.

19 *Building the American Dream*, O'Hagan, John: 00:34:19.

Suburbs als "instant slums"<sup>20</sup> bezeichnete, wandten auch immer mehr Schriftsteller ihren kritischen Blick Richtung Suburbia. Schon in den späten 1950er Jahren kritisierten John Keats in "The Crack in the Picture Window", sowie Allen Ginsberg in seinem, für die Beat Bewegung prägendem Gedicht "Howl", die vermeintliche Makellosigkeit der amerikanischen Vorstadt. Die Kritik spielte meist auf die Inauthentizität und den Materialismus der Vorstädte an oder sah in ihr Konformitäts-Fabriken.<sup>21</sup> Individualismus wurde mit dem Bau Suburbias von einer Kultur der Massen abgelöst. "Mass culture was undermining individual expression [...], replacing it with bland desire for conformity".<sup>22</sup> Doch die Konformität war nicht das einzige Problem mit dem sich Levittown, wie auch andere Vorstädte auseinandersetzen mussten. Die vorstädtischen Auswüchse wurden nach und nach ihrer infrastrukturellen Unfunktionalität enttarnt. Levittown war wie seine Nachfolger so angelegt, dass für die Anwohner der Besitz eines Autos unumgänglich war. Die Arbeitsstellen blieben in den Anfangsjahren in den Städten und auch die Einkaufsmöglichkeiten lagen außerhalb der Wohngebiete. Die weitere Entwicklung der Suburbs unterstützte die Tendenz der langen Distanzen. Später wurden nach bestimmten Kriterien Zonen errichtet, die die einzelnen Bedürfnisse der Anwohner stillen sollten. Neben dem Wohnsektor entstanden ein Sektor für Supermärkte, einer für Schulen und später, als auch die Jobs sich aus den Städten auslagerten, kamen die sogenannten 'office parks' dazu.<sup>23</sup> Die Separation in spezifische Zonen führte zu einer Isolation der Anwohner, denn die Chance sich auf der Straße zu begegnen wurde verschwindend klein.<sup>24</sup> Die Gemeinschaft, die in den Anfangsjahren von Levittown und anderen Vorstädten zu spüren war, verflog mit den Jahren.<sup>25</sup> Die Konsequenz der großen Distanzen bedeutet nach wie vor eine Ausgrenzung derer, die nicht befugt sind ein Auto zu fahren: Kinder, Jugendliche und Senioren. Nach Stadtplaner Andres Duany markiert dies ein Verlust ihrer Autonomie<sup>26</sup>. Weiter argumentiert er, dass vor allem das Kind in einem konstanten Zustand der Infantilität eingefroren wird, "utterly dependent on others".<sup>27</sup> Diese Abhängigkeit bestehe bis ins Jugendalter, welches wiederum neue Probleme mit sich bringe. Die Vorstadt biete für die Jugend keinerlei Anreize, was oft in einem Rückzug an den heimischen

---

20 Boulton, Alexander: American Heritage Magazine: <http://www.americanheritage.com/content/buy-century>; Zugriff am 11.10.2012.

21 Gillon, Steve: *The American Paradox: A History of the United States Since 1945*. Boston: Wadsworth, 2006. S. 88.

22 Gillon, Steve: *The American Paradox: A History of the United States Since 1945*. Boston: Wadsworth, 2006. S. 88.

23 Duany, Andres: *Suburban Nation*. S. 6.

24 Ebd.: S.10.

25 Building the American Dream: O'Hagan, John:

26 Duany, Andres: *Suburban Nation*. S. 116.

27 Ebd.: S. 117.

Computer oder Fernseher resultiere.<sup>28</sup> Depressionen unter Jugendlichen seien daher keine Einzelercheinung und somit sei auch die Suizidrate in den USA bei Jugendlichen in der Vorstadt wesentlich höher als im städtischen Umfeld.<sup>29</sup>

Und obwohl das Konzept der amerikanischen Vorstädte heutzutage weitgehend als Fehlkonstruktion wahrgenommen wird, erweiterte sie die Topographie der Vereinigten Staaten. Die Relevanz der Vorstadt für die amerikanische Gesellschaft fixiert Robert Beuka mit dem Begriff der "suburban nation". In seiner für den Gegenstand dieser Arbeit hilfreichen Untersuchung der Repräsentation Suburbias in Film und Literatur, erklärt er dies folgendermaßen:

"The expansion of the suburban environment- particularly in the post- World War II era- stands as a significant cultural development, which is evidenced by the fact that, at the dawn of the twenty-first century, the United States is primarily a suburban nation, with far more people living in the city than either urban or rural areas".<sup>30</sup>

Suburbia ist Sinnbild für die boomende Nachkriegszeit der Vereinigten Staaten. Sie scheint fester Bestandteil der Zeit und wird imagologisch auch heute noch stark mit den 1950er Jahren verbunden.

"In 1940, a fifth of Americans lived in suburbs; by 1950, it was a quarter; by 1960, it was a third; and by 1970, more Americans lived in suburbs than in either cities or nonmetropolitan areas. And by about that time, changes in suburbia had begun to attract attention"<sup>31</sup>

Trotz dem exzesshaften Sezieren der Suburbs im Nachhinein und dem Deklarieren als "utterly failed utopian project"<sup>32</sup>, reflektiert die suburbane Bewegung für Robert Beuka weiterhin "cultural values", "social behavior", und ist Repräsentant sowie "panorama, composition, and a microcosm of the dominant culture."<sup>33</sup> Die Bilderflut der Vorstadtidylle schwappte durch den Fernseher auch nach Europa. Zahlreiche TV- Formate, vor allem die *Domestic Sitcoms*, waren, beziehungsweise sind, in Suburbia situiert.<sup>34</sup> Und so zieht Suburbia, nicht nur für Amerikaner, meist eine bildliche Assoziationskette mit sich, bestehend aus:

"the grid of identical on identical lots, the smoking barbecue, the swimming

---

28 Duany, Andrea: *Suburban Nation*. S. 59.

29 Ebd.:S. 120.

30 Beuka, Robert: *Suburban Nation. Reading Suburban Landscape in Twentieth Century American Fiction and Film*. S. 2.

31 Muzzio/ Halper: Pleasantville? The Suburban and it's Representation in the American Movies. S. 555.

32 Pomerance, Murray: *A Family Affair*. S. 261.

33 Beuka, Robert: *Suburban Nation*. S. 4.

34 Aktuelle Beispiele bilden hier ABCs Serien *Desperate Housewives* und *Pretty Little Liars* (2010-...).

pool"<sup>35</sup>

Welche für Robert Beuka Insignien für den Traum, aber auch gleichzeitig den Alptraum Suburbias sind.

" [it] connotes both the middle-class "American dream" as it was promulgated by and celebrated in popular culture in the postwar years and that dream's inverse: the vision of a homogenized, soulless, plastic landscape of tepid conformity, an alienating 'noplacel'."<sup>36</sup>

Suburbia scheint, wie Beuka es ausdrückt, ein "Nicht-Ort" zu sein, da ihm jeglicher Individualismus fehlt. Anders als in einer Kleinstadt fehlen der Vorstadt markante Merkmale. Eine Hauptstraße beispielsweise, die durch unterschiedliche Läden an Charakter gewinnt.<sup>37</sup> Dadurch, dass die Vorstadt aus dem Nichts gestampft wurde, fehlt ihr jegliche Historizität. Eine mögliche Erklärung weshalb sie immer noch stark mit ihrer Entstehungszeit den 1950er Jahren verknüpft wird. Viele Vorstädte in den USA wurden nach Levittown-Vorbild erbaut. Durch ihre Einheitlichkeit entstand eine neue, künstliche Landschaft, die sich über viele Teile unterschiedlichster amerikanischer Staaten zieht. Und obwohl jeder Staat eine eigene Identität besitzt nicht zuletzt wird dies durch Staatsnamen wie Florida "The Sunshine State", Ohio der "Buck-Eye State" oder Oregon der "Beaver State", verdeutlicht, scheint diese Identität jedoch in der Vorstadt verloren zu gehen. Ihr weicht die Identität der "Suburban Nation". Dennoch scheint dieser "noplacel" eine gewisse Faszination auszuüben. Eine, die über die negative Reklame hinweg, oder gerade wegen ihr, bis heute anhält. Andres Duany weist in der folgenden Passage auf einige interessante Komponenten hin:

"Suburban sprawl is an idealized artificial system. It is not without a certain beauty: it is rational, consistent and comprehensive. Its performance is largely predictable."<sup>38</sup>

Eine Vermutung ist, dass die Aspekte der Rationalität, die Vorhersehbarkeit der Ereignisse, eingebettet in dem idealisierten System der Vorstadt narratives Potential aufweisen. Eine These, die auch Bernice Murphy in ihrer Untersuchung des amerikanischen *Gothic Genres* zu unterstreichen scheint.

"Since the mass-produced suburbanisation of the United States began, writers, film-makers and the public at large have shown themselves more than willing to engage with narratives in which the niggling suspicion that

---

35 Beuka, Robert: *Suburbia Nation*. S. 4.

36 Ebd. Beuka, Robert: S. 4.

37 Duany, Andres: *Suburban Nation. The Rise and Decline of the American Dream*. S. 27.

38 Ebd.: S. 4.

something dark lurks below suburbia's peaceful facade is dramatically vindicated."<sup>39</sup>

Der vermeintlichen Perfektion Suburbias, gekoppelt an das bittere Eingeständnis des Scheiterns, scheinen natürliche Spannungselemente inhärent zu sein. "The tension between the modern illusion of utopic unity and the postmodern disillusion of unresolved conflict and disintegration."<sup>40</sup> Es besteht eine Auffälligkeit darin, dass nahezu alle Filme, die Suburbia als Backdrop verwenden, dem perfekten 'Außen' der zahnpastalächelnden Hausfrau und den vorstädtischen Puppenhäusern, ein 'böses Inneres' gegenüberstellen.

"...playing upon the lingering suspicion that even the most ordinary-looking neighborhood or house or family has something to hide no matter how calm and settled a place looks, it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incidents."<sup>41</sup>

Das 'Innen' besteht bei Todd Solondz in der Regel aus Ereignissen, die sich hinter den Häuserfassaden abspielen und die Abgründe der menschlichen Psyche zeigen. Zu sehen sind oft neurotische Figuren, sowie dysfunktionale zwischenmenschliche Beziehungen. Wenn man die Komplexität der Filme von Todd Solondz reduziert, findet man eben die von Murphy beschriebenen Tendenzen.

Solondz' Geschichten spielen, mit Ausnahme seines Debütfilms, in New Jersey, der Heimat des Regisseurs. Dass der sogenannte "Gartenstaat" hauptsächlich aus Industrie besteht, birgt eine Ironie in sich, welches die Basis der ironisch bis zynischen Geschichten Solondz bildet. Auch hier manifestierte sich landschaftlich der Traum Suburbias. Der Ort den Solondz in seinen Filmen präsentiert, lässt sich jedoch über den Fakt, dass sie in New Jersey, unweit von New York City, spielen, nicht weiter definieren. Murphy schreibt, dass eine genaue Lokalisierung hinsichtlich der Vorstadt-Narration irrelevant scheint:

"the geographical location is rarely a significant factor. The sheer ubiquity of the suburban landscape is such that it matters little where exactly in the nation the drama is set."<sup>42</sup>

Durch den Mangel an Genauigkeit wird den Geschehnissen etwas universelles verliehen. So unterscheiden sich Texas, Alaska, Florida und New Jersey in ihren filmischen Vorstädten hauptsächlich durch das Klima.

Suburbia ist mittlerweile das Zuhause der Nation geworden.

39 Murphy, Bernice: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. S. 1.

40 Vermeulen, Timotheus: "The Suburbs", in: Berra, John (Hg): *Directory of World Cinema: American Independent*. Vol. 2. Bristol/Chicago: Intellect, 2010. S.279.

41 Murphy, Bernice: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. S.2.

42 Ebd.:S. 10-11.

"By 2000 more than half of all American had already come to inhabit a suburban dwelling; and that number is steadily increasing."<sup>43</sup>

Solondz spielt mit dem, was Beuka die *Suburban Nation* nennt. Dass Suburbia trotz aller Kritik wächst, und sogar die Vorstädte mittlerweile Vorstädte haben (Auswüchse, die man als *sprawl* bezeichnet) begründet sicher auch das anhaltende künstlerische Interesse an der Vorstadt. Musikalisch setzte sich die kanadisch-amerikanische Band *Arcade Fire* mit dem Phänomen Suburbias auseinander. Ihr Album "The Suburbs" wurde 2010 auf dem Label *Merge Records* veröffentlicht und belegte Platz 1 der Billboard Charts. 2011 gewann die Band einen Grammy in der Kategorie "Album of the Year".<sup>44</sup> In den Liedtexten präsentieren sie eine monotone, konsumorientierte Welt, die sich in der amerikanischen Vorstadt verbildlicht.

"Sometimes I wonder if the world is so small that we can never get away from sprawl, living in the sprawl. Dead shopping malls rise like mountains, beyond mountains and there's no one inside. I need the darkness, someone please cut the lights."<sup>45</sup>

Doch die Brüder Will und Win Butler, Sänger und Gitarrist der Band, welche selber in den Vorstädten von Houston Texas aufwuchsen, wollen die Suburbs nicht dämonisieren. Sie beschreiben das Album als "Brief aus den Suburbs". Es soll weder euphorisches Lob noch scharfe Kritik, sondern einfach ein Dokument der Zeit sein.<sup>46</sup> Der Regisseur Spike Jonze drehte basierend auf dem Album Arcade Fires den Kurzfilm *Scenes from the Suburbs*, welcher 2011 auf der Berlinale seine Premiere feierte und die Vorstadtthematik erneut auf den Radar holte.<sup>47</sup>

---

43 Vermeulen, Timotheus: *The Suburbs*. in: Berra, John (Hg): *Directory of World Cinema: American Independent*. Bristol / Chicago: Intellect, 2010. S. 277

44 <http://www.grammy.com/news/and-the-grammy-went-to-arcade-fire>; Zugriff am 24.11.2012.

45 Arcade Fire: The Suburbs. "Sprawl II".

46 Cohen, Ian: <http://pitchfork.com/reviews/albums/14516-the-suburbs/>; Zugriff am 22.11.2012.

47 Fast Forward Magazine: <http://fastforward-magazine.de/?p=9054>; Zugriff am 20.01.2013.

### 3. Loser, Pädophile und christliche Fundamentalisten

Um der späteren Besprechung der Filmbeispiele besser folgen zu können, soll hier ein kurzer Überblick über die Inhalte der zu betrachtenden Filme gegeben werden.

#### 3.1. **Welcome to the Dollhouse** (*Willkommen im Tollhaus*<sup>48</sup>, 1996)

Solondz' zweiter Spielfilm, mit dem er 1995 den Grand Jury Prize des Sundance Film Festivals gewann, zeigt den qualvollen Alltag der elfjährigen Dawn Wiener. In der Junior Highschool nur als "Wienerdog" oder "Dogface" beschimpft, wird Dawn weder von ihren Eltern noch von ihren Lehrern geschützt und ist somit den Attacken ihrer Mitschüler gnadenlos ausgeliefert. Als Dawn den Sänger Steve Rodgers kennenlernt, träumt sie davon, ihrem festgefahrenen Leben und der Vorstadt zu entkommen. Doch dieser Plan scheint, wie alle anderen Wünsche Dawns, zum Scheitern verurteilt. Zuneigung erfährt Dawn nur von Brandon Mc Carthy, einem Klassenkameraden, der ebenfalls den Status als Außenseiter innehat. Nach vorangegangenen Streitigkeiten droht Brandon Dawn damit sie zu vergewaltigen. Diese Vergewaltigung wird allerdings aufgeschoben und stattdessen unterhalten sich die beiden über ihre familiären Probleme. Die Jugendlichen kommen sich näher und es entwickelt sich eine Freundschaft. Als Dawns Schwester Missy entführt wird, ist die Familie in Aufruhr. Dawn, die eine Mitschuld an dem Verschwinden ihrer Schwester trägt, da sie ihr eine Notiz der Mutter unterschlagen hatte, fährt nachts nach New York, um dort Vermisstenmeldungen aufzuhängen. Als sie am nächsten Morgen wieder Zuhause eintrifft, bemerkt keiner, dass Dawn nachts fort war. Missy taucht kurze Zeit später wohlbehalten wieder auf. Ein pädophiler Nachbar hatte sie in seinem Keller eingesperrt, um sie beim Balletttanzen zu filmen. Das Ende von *Welcome to the Dollhouse* bildet die hoffnungslose Einsicht, dass Dawns Leben sich auch mit dem Wechsel auf die Senior Highschool nicht ändern wird.

#### 3.2 **Happiness** ( *Happiness. Glück ist, wenn man trotzdem lacht* ,1998)

*Happiness* ist der wahrscheinlich kontroverste Film Solondz' Gesamtwerks. Es handelt sich hierbei um einen Episodenfilm, in dessen Zentrum die drei Schwestern Helen, Trish und Joy Jordan stehen. Während Helen gefeierte Romanautorin der Bücher "Rape at 10" und "Rape at 11" ist, lebt Schwester Trish mit ihrem Ehemann,

<sup>48</sup> Die deutsche Übersetzung missachtet hier den Diskurs um die Vorstadt, da das "Dollhouse" nicht korrekterweise als Puppenhaus, sondern als Tollhaus übersetzt wird.

dem Psychiater Dr. Bill Maplewood und ihren zwei Söhnen in einem geräumigen Eigenheim. Die Jüngste der Schwestern, Joy ist erfolglose Musikerin und ist, ihrem Vornamen zuwider die melancholischste der Dreien. Als die Ehe ihrer Eltern Mona und Larry Jordan in ihrem Rentnerdomizil in Florida zerbricht, kriselt es auch zwischen Trish und ihrem Ehemann. Wovon Trish allerdings erst gegen Ende des Films erfährt, ist, dass ihr Ehemann seinen pädophilen Neigungen aktiv nachgeht. Doch obwohl Dr. Maplewood sich an Jungen vergreift, ist er ein fürsorglicher Familienvater, der sich um das Wohl seiner beiden Söhne sorgt. Und somit bilden die aufrichtigen Aufklärungsgespräche zwischen ihm und seinem älteren Sohn Billy den Kern des Filmes. Eine weitere, von sexuellen Trieben gequälte Figur ist Helens Nachbar Allen. Seine unerfüllte Liebe zu Helen kompensiert er damit fremde Frauen mit obszönen Telefonanrufen zu belästigen. Die einzige Frau, die sich für den langweiligen Allen interessiert, ist seine übergewichtige Nachbarin Kristina. *Happiness* erzählt in humorvoller Weise von sexuellen Neurosen, zerplatzten Träumen und Einsamkeit.

### 3.3 Storytelling (2001)

Der 2001 erschienene Film *Storytelling* ist formal in zwei Teile gegliedert, die auf den ersten Blick als autonome Geschichten betrachtet werden können. Der erste Teil "Fiction" folgt der Literaturstudentin Vi, welche an ihrem Talent als Schriftstellerin zweifelt. Ihre vermeintliche Unabhängigkeit und ihre liberale Einstellung beweist sie sich, indem sie mit einem an Zerebralparese erkranktem Kommilitonen zusammen ist. Auch ihr sexuelles Abenteuer mit ihrem afroamerikanischen, publizierpreistragenden Dozenten Mr. Scott verbucht sie als Horizonterweiterung. Doch Vi ist nicht so weltoffen wie sie sich selber gerne sehen würde. Vor dem Geschlechtsverkehr muss sie sich mantra-artig sagen, dass sie kein Rassist sein darf. Während des Aktes zwingt ihr Dozent sie jedoch "Nigger fuck me hard" zu sagen, welches unter diesen Umständen natürlich umso schwerer wiegt. Als Vi dieses extreme Erlebnis in einer Kurzgeschichte verarbeitet, wird sie von anderen Studenten angefeindet. Diese deklarieren die Geschichte als obszön, frauenfeindlich, übertrieben und unrealistisch. Mr. Scott, der nicht weiter von Vis Versuch ihn bloßzustellen beeindruckt ist, stellt nur fest, dass die Geschichte eine leichte Verbesserung zu ihrer Vorherigen darstellt.

Der zweite Teil mit dem Titel "Nonfiction" zeigt die in der Vorstadt lebende Familie Livingston. Der älteste Sohn Scooby steht kurz vor den Abschlussprüfungen der

Highschool, als er spontan beschließt, diese zu schmeißen. Als der Amateur-Dokumentarfilmemacher Toby Oxman auf Scooby trifft, möchte er den Jungen zur Hauptfigur seines Films über die Jugend Suburbias machen. Oxman folgt Scooby durch seine dysfunktionalen Familienverhältnisse und stellt diese, entgegen seiner Versprechung, später bei einem Screening in New York bloß. Scooby, der sich von dem Doku Ruhm, Erfolg und einen Einstieg in das Filmgeschäft versprochen hatte, bemerkt Oxmans Absicht, als er heimlich zum Test Screening von "American Scooby" fährt. Als Scooby aus New York zurück in die Vorstadt kommt, ist vor seinem Familienhaus große Unruhe. Einige Nachbarn stehen mit bestürzten Gesichtern in der Straße und beobachten das Geschehen. Aus Rache über ihre Entlassung drehte die Haushälterin Consuelo nachts den Gasherd der Familie auf. Sanitäter tragen die leblosen Körper der Familie in Särgen aus dem Haus. Scooby bleibt jedoch ungerührt. *Storytelling* lotet die Grenzen zwischen Realität und Fiktion aus.

### **3. 4 Palindromes** (*Palindrome*, 2004)

*Palindromes* eröffnet mit der Trauerfeier von Dawn Wiener, der zentralen Figur aus *Welcome to the Dollhouse*, welche Selbstmord beging. Die 13-jährige Cousine Dawns, Aviva Viktor (die von acht unterschiedlichen Schauspielerinnen verkörpert wird) wünscht sich nichts sehnlicher als Mutter zu werden. Als sie diesen Wunsch jedoch in die Tat umsetzt, greift ihre dominante Mutter Joyce ein und bringt ihre Tochter dazu, das ungeborene Kind abzutreiben. Bei der Abtreibung treten jedoch Komplikationen auf, welche dazu führen, dass Aviva für immer kinderlos bleiben wird. Über diesen Fakt bleibt das Mädchen jedoch unaufgeklärt. Der Wunsch nach Kindern ist auch nach der Abtreibung ungebrochen, und so reißt Aviva von Zuhause aus. Auf ihrem Weg ins Ungewisse wird sie von dem Lastwagenfahrer Bob mitgenommen, mit welchem sie in einem Motel Geschlechtsverkehr hat. Als dieser sie sitzen lässt, zieht das Aviva weiter und trifft in einem Waldstück auf Peter-Paul, der sie zum Haus von Mama Sunshine führt. Mama Sunshine, die fürsorgliche Christin, hat ihr Haus in eine Art Refugium für behinderte und verstoßene Kinder verwandelt und nimmt auch Aviva herzlich auf. Durch einen Zufall erfährt Aviva von den kriminellen Plänen der Sunshines. Denn unter dem Deckmantel der christlichen Wohltäter planen diese nachts Mordanschläge auf Frauenärzte, die Abtreibungen durchführen. Neues potentiell Opfer ist, wie es der Zufall will, Dr. Fleischer, der auch Avivas Abtreibung vollzog. Ein Komplize der Sunshines ist dazu auch noch

Lastwagenfahrer Bob, für den Aviva trotz seiner Zurückweisung immer noch Gefühle hegt. Als Aviva herausfindet, dass Bob Dr. Fleischer töten soll, will sie ihm dabei helfen. Nach dem Attentat flüchten die beiden in ein Motel. Doch die Polizei findet das Versteck und erschießt Bob. Aviva kehrt daraufhin in ihr altes Leben zurück, ohne dass ihr Ausbruch weiter kommentiert wird. Auf einer Feier im Garten der Familie trifft sie auf ihren Cousin Mark Wiener, der beschuldigt wird die Tochter seiner Schwester Missy vergewaltigt zu haben. Mark erzählt Aviva von seiner Theorie, dass das Leben wie ein Palindrom verläuft. Es endet wie es beginnt, alles ist vorherbestimmt, und man ist seinem Lebensentwurf gegenüber gnadenlos ausgeliefert.

### 3.5 Intertextuelle Bezüge

Ein interessanter Faktor für die Betrachtung der Filme von Todd Solondz sind die intertextuellen Bezüge der Filme untereinander. Jeder der Filme kann ohne weiteres einzeln betrachtet werden, und bleibt ohne das Wissen über vorangegangene Filme verständlich. Solondz schafft mit den Referenzen ein dichtes filmisches Universum, welches den "Ort", den er kreiert, mit jedem seiner Filme ausbaut. Die Beziehungen der Filme untereinander werden durch Figuren geschaffen, welche wiederum zu Figuren der anderen Filme in Beziehungen stehen. Dieses System ist wenig transparent und wird auf den ersten Blick selten deutlich. Ein Grund dafür ist, dass die übertragenen Charaktere nicht immer von der gleichen Besetzung gespielt werden. Am offensichtlichsten sind die intertextuellen Bezüge in *Life during Wartime* (2009), welcher den Epilog zu *Happiness* (1998) bildet. Der Film zeigt die Familie Jordan 10 Jahre nach den Verbrechen des Familienvaters Dr. Maplewood. Die Geschichte übernimmt alle Charaktere, wobei die Schauspielbesetzung komplett ersetzt wurde. Keine der Figuren wurde hierbei von ihren originalen Schauspielern verkörpert. Die Schauspieler beider Filme unterscheiden sich teilweise extrem in Aussehen und Alter, so dass die Zuordnung oft Schwierigkeiten bereitet. Ein Exempel bildet hier die Figur Allens (siehe Abbildung 1 & 2). Weitere Netze spannen sich von *Welcome to the Dollhouse* zu *Palindromes*, da die Familie Wiener mit der Familie Viktor verwandt ist. In *Life during Wartime* trifft Trish Jordan sich nach ihrer Scheidung mit Harvey Wiener, dem Vater Dawns. Eines der Sunshine-Kinder aus *Palindromes* arbeitet im *Toys' R 'Us* Laden in *Dark Horse* und so spinnt sich alles weiter. Meist ist die Vernetzung sehr beiläufig, aber sie ist dennoch relevant, da

Solondz mit ihr eine Art "Nachbarschaft" konstruiert. In seiner Masterclass auf dem Sarajevo Film Festival 2012 erklärte Todd Solondz, dass die intertextuellen Bezüge die Figuren weiterleben ließen. Jede Figur habe ihre eigene Geschichte, ob diese nun im Fokus des jeweiligen Filmes stehe, sei nicht relevant. Die Filme würden ohnehin nur einen Bruchteil der Geschichten der Figuren erzählen. Wichtig sei, dass ihre Geschichten nicht mit dem jeweiligen Filmen enden. Der Zuschauer könne durch die Bezüge selber Brücken zwischen den Filmen schlagen und die Lücken füllen.



(Abb.1 Phillip Seymour Hoffman als "Allen" in *Happiness*; Abb. 2 zeigt Michael Kenneth Williams in der gleichen Rolle in *Life During Wartime*)<sup>49</sup>

#### 4. Aus schwierigen Familienverhältnissen

*"Family is a kind of moral vacuum from which one's morality has to be asserted, found and discovered. The ways in which family shape and define- it's endlessly. I'm never tired of it."*<sup>50</sup>

Der narrative Ausgangspunkt aller bisherigen Filme von Todd Solondz ist die Familie. Sie kann in gewisser Hinsicht als Produkt ihrer Umgebung und Spiegelbild der Gesellschaft bezeichnet werden. Auf den ersten Blick wirken Solondz' Familien oft konventionell, doch offenbart sich meist drastisch, dass dies nur Schein ist. Eltern verstehen ihre Kinder nicht, Kinder hassen ihre Eltern, Geschwister können sich nicht ausstehen und die Kommunikation scheitert auf allen Ebenen. Solondz' Familien sind ausschließlich der weißen, amerikanischen Mittelklasse zuzuordnen. Zudem sind einige seiner Familien jüdisch, was allerdings für den Themenschwerpunkt dieser Arbeit nicht von großer Relevanz ist. Der Regisseur

49 *Life During Wartime*: 00:03:19.

50 Siehe Anhang: Interview mit Todd Solondz, 2012.

zeigt ein Familienbild, dass strukturell und ikonographisch stark an die *Nuclear Family*, nach Vorbild der 1950er Jahre, anlehnt. Die *Nuclear Family* beschreibt die Familie als Nukleus, als Kern, da sie nur die Eltern-Kind-Generation umfasst. Der Begriff wurde von dem Anthropologen George Murdock etabliert. Murdock beschrieb die Metapher des Nukleus folgendermaßen: "Among the majority of the people on earth nuclear families are combined, like atoms in a molecule, into larger aggregates"<sup>51</sup>. Weiter führte Murdock an, dass diese Form von Familie jedoch eine Ausgrenzung aller anderen mit sich zöge.<sup>52</sup> In der amerikanischen Vorstadt manifestiert sich dieses Ausgrenzen in den Einfamilienhäusern. Jede Familie ist für sich und damit isoliert.

"This isolation is manifested in the fact that the members of the nuclear family consisting of parents and their still dependent children, ordinarily occupy a separate dwelling not shared with members of the family of orientation of either spouse and that this household is in the typical case economically independent, subsisting in the first instance from the occupational earnings of the husband-father."<sup>53</sup>

Dass der Vater das Einkommen erbringt, weist auf die spezifische Geschlechterrollenverteilung innerhalb der Nuclear Family hin. Nach Talcott Parson hat die Kernfamilie insbesondere zwei Aufgaben, welche er folgendermaßen beschreibt:

"First, the primary socialization of children so that they can truly become members of the society into which they have been born; second, the stabilization of the adult personalities of the population of the society."<sup>54</sup>

Die Familie scheint als Vorbereitungsort auf das Leben in der Gesellschaft gesehen zu werden. Kinder sollen von ihren Eltern lernen, wie die Gesellschaft funktioniert, wobei die Familie als Mikrokosmos die Gesellschaft als Makrokosmos nachzeichnet.<sup>55</sup> Das Konzept der *Nuclear Family* scheint gegenwärtig von einer Pluralisierung der Lebensweisen überholt zu sein, da Formen wie die *Patch-Work-Familie* oder Alleinerzieher heutzutage keine Einzelercheinung mehr darstellen. Nichtsdestotrotz wird das Bild der *Nuclear Family* weiterhin und insbesondere in Film- und Fernsehformaten reproduziert. Die Medienwissenschaftlerin Lynn Spigel

51 "The Changing American Family": <http://www.nytimes.com/2001/05/18/opinion/the-changing-american-family.html>; Zugriff am 04.10.2012.

52 Ebd.: <http://www.nytimes.com/2001/05/18/opinion/the-changing-american-family.html>; Zugriff am 04.10.2012.

53 Parsons, Talcott: *The American Family: It's Relations to Personality and to the Social Structure*. In: *Family. Socialization and Interaction Process*. S.11.

54 Ebd.: S.16-17.

55 Kallenberg-Schröder, Andrea: *Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama : untersucht an ausgewählten Dramen von Arthur Miller, Tennessee Williams und Edward Albee*. Frankfurt am Main: Lang, 1990. S. 12.

argumentiert, dass eine Verknüpfung zwischen dem Familienbild und der Einführung des Fernsehens bestand.

"The introduction of the television after World War II coincided in the United States with a steep rise in mortgage rates, birthrates, and the growth of mass-produced suburbs. In this social climate, it is no wonder that television was conceived as, first and foremost, a family medium."<sup>56</sup>

Ein Familienmedium, welches nach weitverbreitetem Glauben einen starken Einfluss auf die reale Familie habe und diese in ihren Werten bestärken sollte.<sup>57</sup> Interessant ist, dass Spigel in dem obigen Zitat die Vorstadt erwähnt. Die sogenannte *Domestic Comedy*, die sich, wie der Name bereits sagt, dem heimischen Terrain widmet, war im amerikanischen Fernsehen der 1950er Jahre ein etabliertes Format. Sendungen, wie *The Donna Reed Show*, *Leave it to Beaver* und *Father Knows Best* präsentierten idealisierte Versionen der in der Vorstadt lebenden weißen Mittelschicht.<sup>58</sup> In den 1970ern lockerte und differenzierte sich das im Fernsehen vermittelte Familienbild, und es wurden immer häufiger die negativen Seiten von Familie präsentiert.<sup>59</sup> Emanuel Levy argumentiert in *The American Dream of Family in Film. From Decline to Comeback*, dass die Bildschirm- und Leinwandfamilie der 1980er Jahre in der Ronald Reagan und George Bush Sr. -Ära, nach dem politischen Liberalismus der 1960er und 1970er Jahre, wieder konservativer gezeichnet wurde. Sie bezog sich also auf die Zeit vor den Unruhen der Freiheits- und Bürgerrechtsbewegungen in den USA.

"The resurgence of a neo-conservative and patriotic mood, epitomized by the Reagan (and Bush administrations), also resulted in the production of many films marked by nostalgia and a strong reaffirmation of traditional virtues. The most important value endorsed a renewed belief in the nuclear family. [...] Seeking to restore "the good old days", which may never have existed in reality, thus became a dominant myth in the 80's "<sup>60</sup>

Die Repräsentation der *Nuclear Family* sollte erneut Einfluss auf die reale Familie nehmen, indem sie konservativ-traditionelle Werte stabilisierte. Ähnlich argumentiert Murray Pomerance in "A Family Affair":

"The conservative America of the 1950's and 1960's, a culture mirrored- and represented with unthinking faithfulness- by conservative Hollywood, family represents the first bulwark against the entropic forces against anarchy and revolution that might threaten the newly secured hegemony of the

56 Spigel, Lynn: Family on Television. In: Encyclopedia Of Television. S. 846.

57 Ebd.:S. 846.

58 Ebd.:S. 847.

59 Ebd.: S. 847.

60 Levy, Emmanuel: "The American Dream of Family in Film: From Decline to Comeback". *Journal of Comparative Family Studies*, 22/2, 1991. S. 198.

postwar state."<sup>61</sup>

Die mediale Familie soll, wie auch die Vorstadt selber als eine letzte Bastion der Harmonie in Zeiten der Unruhe fungieren. Sie stellen, im Gegensatz zum Staat selber, ein kleines System dar, in welchem rasch Ordnung wiederhergestellt werden kann. Und so wurden die Suburbs auch in der Vermarktung als sicherer Ort angepriesen.

"As the nuclear family of the billboard looks on, they are promised their future: a domicile that will enclose them together, solidifying and securing the family bond against the torrents of modern life."<sup>62</sup>

Abgeschottet von äußeren Einflüssen gelten hier innere Regeln. Bis heute sind die Repräsentationen von Familie von den Prämissen der *Nuclear Family* dominiert. TV-Serien wie *Desperate Housewives*, welche in ihrer Vorstadtästhetik generell stark an die amerikanischen 1950er angelehnt sind, suggerieren, dass die Familie nur intakt ist, wenn Mutter, Vater und Kinder in Harmonie unter einem Dach leben. Auch wenn dies in der Serie selten der Fall ist, wird doch immer wieder dieses vermeintliche Ideal reproduziert. Das idealisierte, stereotype Bild der Kernfamilie ist nach Andrea Kallenberg-Schröder ein Bild, welches "in den amerikanischen Medien seit vielen Jahrzehnten gefördert und postuliert wird."<sup>63</sup>

Auch Todd Solondz' filmische Familien bauen auf dem medial geprägten Bild der *Nuclear Family* der 1950er Jahre auf. Der Regisseur übernimmt in parodistischer Form die klassische Familienstruktur, sowie die *mise-en-scène* der amerikanischen Suburbs. Die Familien folgen konservativen Familienidealen, welche an das Bild der Vorstadt geknüpft sind und welche sich auch in der Aufrechterhaltung von Geschlechterrollen abzeichnet. Doch wie die genauere Betrachtung der Familien Solondz' zeigen wird, werden die Familien ihren Idealen selten gerecht. Ein exemplarischer Blick auf drei Familien aus Solondz' Werk soll das Hinterherjagen nach den regressiven Idealen sowie die dysfunktionalen Familienstrukturen deutlich machen. Die Beziehungen der Familienmitglieder, sowie ihre Struktur an sich stehen in Wechselwirkung zum Ort.

#### 4.1 Die Wiener

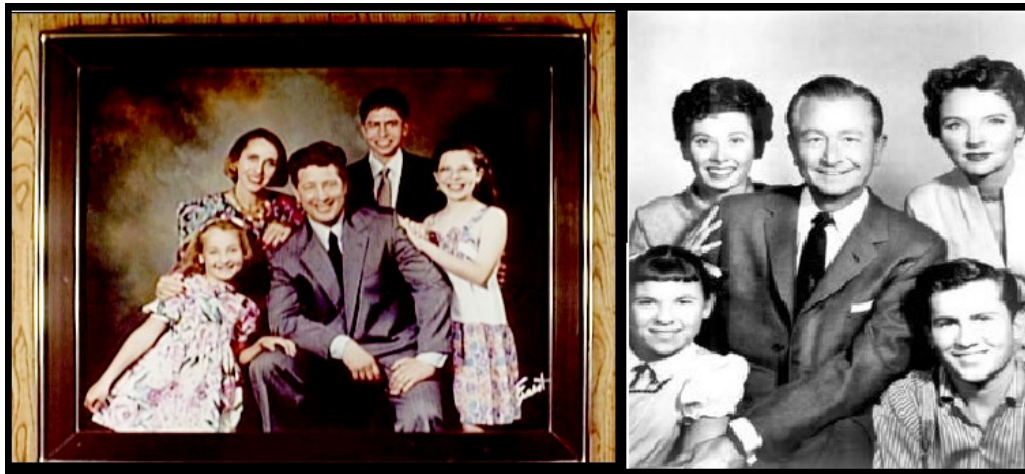
Gleich zu Beginn des Films *Welcome to the Dollhouse* wird die Familie Wiener

<sup>61</sup> Pomerance, Murray: *A Family Affair. Cinema calls home*. S. 2.

<sup>62</sup> Holmes, Nathan: "Playing House: Screen Teens and the Dreamworld of Suburbia". S. 250

<sup>63</sup> Kallenberg-Schröder, Andrea: *Die Darstellung der Familie im modernen, amerikanischen Drama*. S.1.

anhand eines Familienporträts etabliert. Zu sehen sind hier (Abb.1) das Elternpaar Marge und Harvey, ihr Sohn Mark, die jüngere Schwester Missy, sowie die Hauptfigur des Films, Dawn Wiener ( rechts). Das Foto zeigt eine vermeintlich glückliche Familie. Die Kamera zoomt sehr langsam auf Dawns Gesicht und isoliert sie dabei immer mehr vom Rest der Familie, bis irgendwann nur noch sie zu sehen ist. Die Kamera verweilt auf Dawns Gesicht, und der Zuschauer ahnt die Anstrengung, die hinter Dawns Lachen steckt.<sup>64</sup>



(Abb.1)

(Abb.2)<sup>65</sup>

Die Eröffnungssequenz des Films etabliert Dawns isolierte Stellung in der Familie und rückt sie ins Zentrum der Narration. Das Porträt erinnert in seiner Aufmachung stark an Fernsehformate der 1950er Jahre. Als Vergleich dazu ein Porträt aus populären Fernsehsendung *Father Knows Best* (Abb. 2).

Dawns Eltern und Geschwister zeigen der 11-Jährigen gegenüber wenig Interesse, so dass sie meist mit ihren Problemen und Sorgen allein gelassen wird. Schon der Nachname sorgt in Dawns Alltag für Schwierigkeiten, da sie von ihren Mitschülern täglich als "Wienerdog", als Wienerwürstchen, beschimpft wird. Die Bedeutung ihres Vornamens, was so viel wie 'Morgendämmerung' heißt und damit einen Neuanfang suggeriert, ist die Ironie, welche sich durch das Gesamtwerk Solondz' zieht. Die Hauptproblematik der Familie Wiener resultiert daraus, dass Mutter Marge ihre jüngste Tochter Missy den beiden anderen Kindern vorzieht. Ein Verhalten, welches in *Welcome to the Dollhouse* bis zur unerträglichen Ungerechtigkeit ausgereizt wird. Diese Ungerechtigkeit richtet sich vor allem gegen Dawn, da sie als Konterpart zu ihrer sehr femininen, hübschen Schwester im direkten Vergleich steht.

<sup>64</sup> *Welcome to the Dollhouse* Kapitel 1: 00:00:48- 00:01:58.

<sup>65</sup> Museum of Broadcast Communications: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=fatherknows>; Zugriff am 20.01.2013.

"Her saccharine little sister, appropriately named Missy (Daria Kalinina), is an easy target for much of Dawn's displacement contempt for her family and a culture that values femininity in delicate [...] Missy prances about in a tutu and ingratiates herself to her parents with excessive innocence."<sup>66</sup>

Der asymmetrisch ausgeprägte Gerechtigkeitssinn der Mutter bleibt jedoch unausgesprochen. Während Mutter Marge immer wieder die schützende Hand über Missy hält, erfährt ihre größere Schwester weder Liebe noch Zuwendung. Missy verkörpert nach Solondz das sogenannte "Disney Kid"<sup>67</sup>. Solondz erklärt diese Bezeichnung in einem Interview als das idealisierte, realitätsferne Bild von Kindern und teils Jugendlichen in gängigen amerikanischen Film- und Fernsehformaten. In artifizieller Manier werden die Probleme und Sorgen der kindlichen Protagonisten ausgeklammert und paradiesisch-anmutende Zustände präsentiert, in welchen das Kind seine Unschuld behält und alles ein "Happy-end" hat. "Disney" dient hier als Synonym für eine heile, unschuldige Welt. Bei Solondz wird der Unschulds-Status der Kindheit und der Vorstadt jedoch dekonstruiert, was später in dem Kapitel "Die Vorstadt als Metapher der Unschuld" (siehe S. 66) behandelt wird.

Mit *Welcome to the Dollhouse* verfolgt der Regisseur nach eigenen Angaben das Ziel, dieses Bild zu revidieren, um den Blick auf Kindheit und Jugend zu überdenken. Dawns Welt ist alles andere als heil, und so trägt sie Machtkämpfe gegen ihre jüngere Schwester aus, welche sie im Allgemeinen verliert. Den unbeschwerten Alltag ihrer Schwester vor Augen, wird Dawn täglich an ihr eigenes Leid erinnert. Dawns Neid gegenüber Missy drückt sie in einem Gespräch mit ihrem einzigen Freund Ralphie aus.

DAWN

She's got it so easy. She'll always have it easy.

RALPHIE

Maybe she'll die.<sup>68</sup>

Das exzessive Protektionsbedürfnis der Mutter gegenüber Missy zieht sich durch den gesamten Film und lässt die Aggression Dawns ihrer Schwester gegenüber wachsen. Auch die filmformalen Mittel unterstreichen dieses Verhältnis der Schwestern. Als Dawns Aggression gegenüber Missy den Höhepunkt erreicht, steht

---

66 Shary, Timothy: "The Nerdy Girl and Her Beautiful Sister". In: Gateward, Frances/ Pommerance, Muarry (Hg.): *Sugar, Spice and Everything Nice*. Detroit: Wayne State University Press, 2002. S. 241.

67 Nesselson, Lisa: *Todd Solondz on Welcome to the Dollhouse*: <http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=tod-sol> Zugriff am 23.10.2012.

68 *Welcome to the Dollhouse* Kapitel 3: 00:12: 56.

Dawn mit einem Hammer vor Missys Bett. Während Missy ruhig in ihrem von Kuscheltieren überfülltem Bett schläft, denkt Dawn darüber nach zuzuschlagen und sich von diesem Problem zu befreien. Hier unterstreichen die Beleuchtung sowie die Requisite der Szene die Gewichtung von Feminität und Macht zwischen den Schwestern. Eine der Einstellungen zeigt Missy in zartrosa Licht getaucht, welches weich auf ihre kindlichen Gesichtszüge fällt. Es suggeriert Unschuld, während Dawn im blauen, viel dunkleren Licht, bedrohlich und monströs erscheint. Dawn steht im Schatten ihrer perfekt-anmutenden Schwester und obwohl sie die Chance hätte sie zu eliminieren, lässt sie davon ab. Das Kostüm und die Requisite etablieren Dawn und Missy nach rein äußerlichen Gesichtspunkten als kontrastreiches Paar. Neben der zierlichen Missy mit dem Porzellanteint und ihrem rosa Tutu wirkt Dawn sehr kantig und unfeminin. Während Missys zierlicher Körper ausschließlich in rosa gekleidet ist, trägt Dawn grelle, unvorteilhaft sitzende Kleidung. Ihr Status als Außenseiter wird von ihrer großen Hornbrille und den riesigen, bunten Zopfgummis hervorgehoben. Dawns schleppender Gang verliert gegen Missys perfekte Ballerina-Körperhaltung. Und so ist auch auf visueller Ebene eine Gewichtung gegeben. Missy verkörpert durch den Film die kindliche Unschuld, die es zu bewahren gilt. Eine Unschuld, der Dawn bereits entwachsen zu sein scheint.

"Throughout *Welcome to the Dollhouse*, we trace Dawn's overwhelming hopelessness at not being an innocent tween girl- 'the role of the right-kind-of-girl' that her sister manages so effortlessly. [...] Her 'ugliness', her distasteful nature, and lack of childish innocence makes those around her, including her parents and siblings assume an attitude that tells she deserves no better."<sup>69</sup>

Abgesehen von der problematischen Geschwisterdynamik muss man feststellen, dass viele Probleme von den Erziehungsmethoden der Eltern herrühren. So wird beispielsweise in einer prägnanten Szene beim Abendessen der Wieners über Dawns Kopf hinweg entschieden, dass ihr geliebtes Klubhaus im Garten abgerissen werden soll. Zunächst ist Mutter Marge noch freundlich, doch die Stimmung kippt schnell, als Dawn ihr Klubhaus verteidigen will. Als Marge zum Nachtschisch Kuchen serviert, lässt Dawns Teller aus disziplinarischen Gründen leer. Diese muss nun zusehen wie ihre Familie genüsslich den Kuchen verzehrt. Dawn gibt jedoch nicht nach und so wird das Haus auch ohne ihre Zustimmung abgerissen.

Als die Wieners die Feier des Hochzeitsjubiläums der Eltern (im Garten, ohne

---

69 Walsh, Shannon: "Losers, Lolitas, and Lesbos. Visualizing Childhood", In: Mitchell, Claudia (Hg): *Seven going Seventeen. Tween Studies in the Culture of Girlhood*. New York: Peter Lang Publ., 2005. S. 1924. S. 195.

Klubhaus) auf Video rekapitulieren, sitzen sie zusammen im Wohnzimmer vor dem Fernseher. Es flimmern Bilder von lachenden Gästen. Marge und Harvey füttern sich gegenseitig mit Torte. Missy tanzt im Tutu. Marks Band spielt, und Dawn wird von ihrer Schwester ins Planschbecken geschubst. Bei dieser Szene brechen alle in schallendes Gelächter aus. Missy fragt daraufhin, ob sie noch einmal zurückspulen darf, was ihr gestattet wird. Dawn lässt die Erniedrigung über sich ergehen. Nachts zerstört sie heimlich die Videokassette, um sich dadurch ihre Würde zurückzuerobern.

Hier gilt: "the family is a temple of privacy"<sup>70</sup> und so herrschen hinter den Wänden des von außen perfekten Eigenheims der Familie Wiener Erniedrigung und Erpressung. Das Private ist hier das moralische Vakuum, von dem Solondz im Eingangszitat des Kapitels spricht. Bei den Wieners herrscht ein diktatorisches System, in welchem die Kinder dem singulären Einfluss ihrer Eltern ausgeliefert sind. Doch Dawns Eltern unterdrücken Dawn nicht nur im eigenen Haus, sondern sie fallen ihr auch öffentlich in den Rücken. So werden sie nach einer von Dawns schulischen Eskapaden ins Büro des Direktors zitiert. Anstatt ihre Tochter in Schutz zu nehmen, klagen sie vor dem Lehrer darüber, dass Dawn keine Freunde hat. Als Dawn sich verteidigt und sagt, sie habe welche und zwar den Nachbarsjungen Ralphie, den alle nur "faggot" nennen, rollen ihre Eltern ungläubig mit den Augen und ihre Mutter kommentiert das Ganze mit den Worten "Case closed". Die Liedzeilen der Lobhymne von Marks Band auf der Jubiläumsfeier der Eltern wirkt somit mehr als ironisch.

#### STEVE RODGERS

Marge and Harvey you're the greatest, the greatest  
couple the world has ever seen.  
The king of the breadwinners heart  
and Marge you're the queen of mothers.  
Missy, Mark and Dawn are your lucky son and daughters."<sup>71</sup>

## 4.2 Die Livingstons

Die Familie Livingston taucht im zweiten Teil "Nonfiction" in Solondz' *Storytelling* (2001) auf. Hauptaugenmerk des Films liegt auf Scooby, dem ältesten Sohn der Familie. Zunächst fallen einige Parallelen zu der Familienkonstellation aus *Welcome to the Dollhouse* auf, da die Livingstons ähnlich wie die Wieners aus einem

---

<sup>70</sup> Pomerance, Murray: *A Family Affair. Cinema calls home*. S. 8.

<sup>71</sup> *Welcome to the Dollhouse*: 00:54:04.

Elternpaar sowie drei Kindern bestehen. Auch die Geschwister von Dawn und Scooby weisen ähnliche Charakteristika auf. So werden Mark und Mikey beide als gute Schüler dargestellt- Mark gibt Computernachhilfe und Mikey besteht den Probetest des Abschlussjahrgangs mit erstaunlichem Ergebnis. Brady und Missy sind wiederum beide sportlich und beliebt.<sup>72</sup> Die Außenseiter Scooby und Dawn können sich weder mit dem einem noch dem anderen identifizieren, sie wirken isoliert vom Rest der Familie. Symbolisch findet sich diese Entfremdung zur Familie in einigen Einstellungen wieder. Exemplarisch dafür ist das eingefügte Still. Dieser Auszug zeigt die Livingstons in ihrem Wohnzimmer sitzend. Marty, Fern, Mikey und Brady (v.l) sitzen gemeinsam auf dem Sofa, und alle tragen farbige Kleidung. Scooby wiederum sitzt zusammengekauert auf dem Boden und trägt schwarz. Er grenzt sich offenkundig ab.



(Abb. 3)

Doch auch sein jüngster Bruder Mikey hat, im Gegensatz zur Jüngsten der Wieners, Probleme mit seinen Eltern. Er sehnt sich vergeblich nach Aufmerksamkeit. Durch seine guten Schulnoten und sein intelligentes Auftreten versucht Mikey seine Eltern zu beeindrucken. Diese wirken jedoch häufig überfordert und genervt von der besserwisserischen Art ihres Jüngsten. Besonders deutlich wird Mikeys Wunsch nach mehr Aufmerksamkeit in der "Hypnose-Szene".

Nachdem der Mittlere der Söhne, Brady, einen Unfall hatte, beschäftigt Vater Marty sich nicht mehr mit seinen anderen Söhnen. Mikey überredet seinen Vater sich von ihm hypnotisieren zu lassen. Er schwingt ein glänzendes Pendel vor den Augen seines Vaters, bis dieser tatsächlich einschläft.

#### **MIKEY**

Now. When you wake up, you will be in a good mood.  
You won't worry so much about Brady.

<sup>72</sup> Dies kann als stereotype Darstellung von *Nerds* und *Jocks* in Amerikanischen Teenmovies gesehen werden (vgl. Kapitel "Komik bei Todd Solondz").

And I will be your favorite from now on.  
If Brady dies, you can be sad for a little bit, but I will  
still be the most important person in your life.  
You will never be mean to me, and always give me whatever I  
want.<sup>73</sup>

Das Eindringen in das Unterbewusste seines Vaters gibt Mikey die Chance, seine Bedürfnisse, die er im Alltag nicht artikulieren kann, nun offenkundig zu machen. Dieser Auszug zeigt zudem, dass er sich gegenüber Brady benachteiligt fühlt, da er denkt, dass Brady der Lieblingssohn seiner Eltern ist. Als Mikey seine Eltern auf diese ungleiche Behandlung aufmerksam macht, reagiert sein Vater aggressiv.

**MARTY**

Yeah, well, Mikey, listen up.  
Cause here's a lesson: life's not fair.<sup>74</sup>

Die Aggression des Vaters wird auch deutlich, als Brady andeutet, dass Scooby eventuell homosexuell sei. Marty schmettert den Vorwurf mit den Worten "Don't ever say that" ab und seine heftige Reaktion lässt vermuten, dass er vermutlich die vorhandenen Anzeichen verdrängt. Die Überreaktion verdeutlicht das Streben nach konservativen Familienidealen. Dass einer seiner Söhne homosexuell sein könnte ist für Vater Marty undenkbar. Die Entfremdung der Familie zueinander, zeigt sich in nahezu allen Szenen. Als Scooby nicht zum Essen auftaucht mutmaßen die anderen Familienmitglieder, was er in seinem Zimmer, welches er nur selten verlässt, überhaupt tut. Mikey glaubt, dass sein Bruder in seinem Zimmer an einer Bombe bastelt, womit er damit auf das Attentat an der *Columbine High School* anspielt, das 1999, also kurz vor Entstehung des Films stattfand. Keine Familienmitglied fragt jemals offen nach, alle gehen den Problemen aus dem Weg. Als Brady nach einem Streit schreit: "This family is so fucked!", ist er damit der Erste, der offen ausspricht, was alle insgeheim denken. Das Verleugnen von Familienkonflikten ist ein großer Faktor in Hinblick auf die Dysfunktionalität der Familie.

Die Konversationen drehen sich ausschließlich um die Erwartungen der Eltern an ihre Kinder. Ein wirklicher Dialog zwischen den beiden Fronten findet nicht statt. Jedes Mal wenn einer der Söhne seine Reflektion über die Situation äußert, wird er dafür ermahnt oder auf sein Zimmer verbannt. Das Mächteverhältnis ist eindeutig. Zwar fügt der Vater den Jungen niemals physisch Gewalt zu, aber er bedroht sie. So lauert Vater Marty beispielsweise Scooby im Bad auf, drängt diesen in eine Ecke um

<sup>73</sup> *Storytelling*: 00:55:17.

<sup>74</sup> *Storytelling*: 01:34.12

ihn zu zwingen die Abschlusstests der Schule zu absolvieren. Die Einstellungen unterstreichen das Mächteverhältnis, indem Marty von unten, also aus der Froschperspektive und Scooby aus der Vogelperspektive gefilmt sind. Extreme Close-Ups fördern die bedrohliche Wirkung des Vaters.

Dass Scooby von der Familiensituation frustriert ist, zeigt eine Szene besonders deutlich: Scooby träumt unter Drogeneinfluss, dass seine Mutter und sein Vater vor ihrem Haus im Vorgarten an Pfählen gefesselt verbrannt werden. Beide schreien laut. Sein Vater ruft : "I'm sorry, so sorry! I should have never made you take the SATs!". In seinem Traum steht Scooby regungslos vor seinen Eltern. Die Einsicht und Entschuldigung seines Vaters scheint für Scooby eindeutig zu spät zu kommen. Letztendlich nimmt Scooby an den Tests teil, doch anstatt die richtigen Felder anzukreuzen legt er seine Kreuze so, dass sie die Worte "Fuck this shit" ergeben. Scooby lehnt sich gegen die Repressionen seiner Eltern auf und verliert den Kampf jedoch am Ende. Durch Kontakte schleusen die Eltern Scooby in die renommierte Princeton University ein und zwingen ihn damit, seine Träume, Moderator zu werden, aufzugeben.

Während in *Welcome to the Dollhouse* die Eltern kaum Interesse an Dawn zeigen, haben die Eltern in *Storytelling* ein oberflächliches, karriereorientiertes Interesse an ihrem Sohn und lassen sein Innenleben dabei vollkommen außer Acht. Die Livingstons leben zwar unter einem Dach, aber trotzdem aneinander vorbei. Die Bedürfnisse der einzelnen Mitglieder nach Aufmerksamkeit, Harmonie oder mehr Selbstständigkeit werden immer wieder übergangen, so dass Frustration über die Situation herrscht. *Storytelling* besitzt wiedererwartend ein Happyend, welches jedoch hochgradig ironisch ist. In der letzten Szene schlüpft Mikey- der seinen Vater mit Erfolg hypnotisiert hat- nachts in das elterliche Bett. Fern, Marty und Mikey liegen friedlich nebeneinander, während Brady nebenan unfreiwillig friedlich im Koma liegt. Als die Familie zur Ruhe kommt, schleicht sich das Hausmädchen Consuelo in das Haus und dreht die Gashähne auf. Die Familie geht also letztendlich nicht im Streit auseinander. Und als Scooby am nächsten Morgen sieht wie die Sanitäter die Särge aus dem Haus tragen, wirkt es so als hätte auch Scooby nun seinen langersehnten Frieden gefunden.

#### **4.3 Die Viktors**

Die zentrale Familie in *Palindromes* (2004) unterscheidet sich allein von der Familienkonstellation stark von den bisher besprochenen Familien. Die Viktors

bestehen aus den Eltern Steve und Joyce sowie ihrer einzigen Tochter Aviva. Der Fokus der Eltern liegt demnach allein auf Aviva, was auch Probleme mit sich bringt. Zunächst mag man vermuten, dass Mutter Joyce eine innige Beziehung zu Aviva hat. Gleich in der ersten Szene im Hause der Viktors kommt Joyce nachts in Avivas Zimmer, da diese weint. Aviva hat Angst, dass sie so enden wird wie ihre Cousine Dawn Wiener, die kürzlich Selbstmord begangen hat. Die Mutter nimmt Aviva in den Arm, wischt ihr die Tränen aus dem Gesicht und streichelt ihr zärtlich über den Rücken. Joyce versichert Aviva, dass sie ganz anders ist als Dawn und dass sie sich keine Sorgen machen muss, sie.

**JOYCE**

Your cousin was a troubled child.  
A middle child. Her parents didn't love her the way your dad  
and I love you.

**AVIVA**

Why not?

**JOYCE**

I don't know. Maybe if she hadn't grown obese.  
If she'd gone to a dermatologist. Something...<sup>75</sup>

Diese Worte stehen im Kontrast zu den eben noch so zärtlich anmutenden Gesten ihrer Tochter gegenüber. Joyce' Auffassung davon, was einen Menschen lebenswert macht, scheint sehr oberflächlich. Diese Oberflächlichkeit bestätigt sich immer wieder, unter anderem auch als sie Aviva erklärt, warum sie vor einigen Jahren ein Kind abgetrieben hat. Diese Entscheidung ist augenscheinlich immer noch ein wunder Punkt, da Joyce dem ungeborenen Kind den Namen "Little Henry" gegeben hat und sehr emotional über die Zeit spricht, was durch ihre Mimik unterstrichen wird. Sie hält Aviva vor Augen, welche Vorteile ihr Dasein als Einzelkind hat, und rechtfertigt damit ihre Abtreibung.

**JOYCE**

All the time we spent together.  
Just you and me.  
And the little treats that your father and I picked up for  
you.  
The N'SYNC tickets, the Gap account.  
And all the Ben & Jerry's.<sup>76</sup>

Obwohl sie hier anfangs betont, dass sie auf Grund dieser Entscheidung mehr Zeit füreinander hatten, geht Joyce wieder dazu über, Aviva die oberflächlichen Vorteile

<sup>75</sup> *Palindromes*: 00.02.53.

<sup>76</sup> *Palindromes*: 00.20.03.

aufzuführen, als ob Fürsorge sich darin äußern würde, wie viel man seinem Kind kaufen kann.

Insgesamt muss man Joyce zugestehen, dass sie bemüht ist, eine gute Mutter zu sein. Sie versucht Aviva zu unterstützen und ihr emotionalen Beistand zu leisten. Sie bittet ihre Tochter beispielsweise zu einem Gespräch, als klar wird, dass Aviva schwanger ist. Sie teilt die Geschichte ihrer Abtreibung und möchte Aviva die Angst vor einer solchen Entscheidung nehmen. So einfühlsam Joyce auch wirkt, fehlt ihr jedoch jegliche ernsthafte Form von Empathie. Sie hört ihrer Tochter nicht zu, als diese erklärt, dass sie das Kind behalten will, sondern bearbeitet sie so lange, bis sie letztendlich einwilligt, eine Abtreibung durchzuführen.

**JOYCE**

It's not a baby yet. Really, it's just a tumor.<sup>77</sup>

Umso schuldiger fühlt Joyce sich, als die Abtreibung unvorhergesehene Konsequenzen mit sich bringt und Aviva als Resultat daraus in Zukunft keine Kindern mehr bekommen kann. Aviva wird über diesen wichtigen Fakt jedoch nicht aufgeklärt, und das Geschehene wird einfach verschwiegen. Gegen Ende des Films bricht Joyces selbstsichere Fassade, und sie gesteht sich ein, Fehler begangen zu haben.

**JOYCE**

Sometimes it's so hard to be a good mother. God knows I try.  
[...]  
Am I a terrible mother?

**AVIVA**

Everybody makes mistakes.

**JOYCE**

I'm going to change now. I did some real soul searching.  
And I'm going to be a better mother.<sup>78</sup>

Aviva sieht die Fehler ihrer Mutter und gibt ihr dennoch eine Chance. Direkt nach Joyces Zusammenbruch redet diese Aviva jedoch wieder aus, die Familie Sunshine zu ihrer Party einzuladen und man hat den Eindruck, dass Joyce sich trotz ihrer guten Absichten nicht ändern wird.

Joyce Viktor ist wie andere Mütter in Solondz' Filmen sehr darauf bedacht, das Bild einer heilen Familie nach außen zu tragen. So sagt sie beispielsweise, dass niemand von der Abtreibung erfahren sollte und lädt nach den Vorkommnissen ihre

---

<sup>77</sup> *Palindromes*: 00.16.31.

<sup>78</sup> *Palindromes*: 01.21. 10.

Nachbarn zu einem großen BBQ ein. Auch wenn Joyce nach außen hin die perfekte Mutter spielt, bröckelt die Fassade einige Male, so auch als sie erfährt, dass Aviva schwanger ist.

JOYCE

Who did this to you? Who the fuck did this to you? It was that Wallace kid. That ugly, fat little bastard.<sup>79</sup>

Ähnlich aggressiv reagiert Vater Steve auf die Situation.

STEVE

He's [Judah] gonna pay. That kid, that fucking shit face.  
He's gonna pay big time.<sup>80</sup>

Er steht an Avivas geschlossener Zimmertür und möchte mit ihr reden. Als sie jedoch nicht öffnet wird er aggressiv und rüttelt heftig an der Tür. Aviva verkriecht sich in die Ecke ihres Zimmers und fängt an zu schreien. Insgesamt fällt Steve jedoch nicht weiter auf. Mutter Joyce hat die Entscheidungsgewalt inne und ist die dominante Figur in der Beziehung der Eltern. Eine Dynamik, die in nahezu allen Filmen Solondz' vorhanden ist.

Man kann feststellen, dass Solondz' Familien die Gemeinsamkeit der Dysfunktionalität teilen. Diese äußert sich allerdings in unterschiedlichen Varianten: Während bei den Wieners die Beziehung der zwei Schwestern sehr belastet ist, ist die Beziehung in *Storytelling* zwischen Scooby und seinem Vater schwierig. Dawn vermisst in *Welcome to the Dollhouse* die Aufmerksamkeit ihrer Eltern, die Viktors erdrücken Aviva wiederum mit ihrer oberflächlichen Fürsorge. Alle Familien scheinen jedoch wie anfangs vermutet einem konservativen Familienideal zu folgen, da sie Rituale, wie das gemeinsame Abendessen aufrechterhalten und diese als wichtig erachten. Sie halten fast zwanghaft an der Familienform fest.

LENNY

Did I use the word divorce?

MONA

You said you didn't want to  
live with me anymore!

LENNY

Answer my question: did I use  
the word divorce?

MONA

---

<sup>79</sup> *Palindromes*: 00:12:05.

<sup>80</sup> *Palindromes*: 00:12:40.

You said you didn't love me anymore!

LENNY

Did I say divorce?!

MONA

...No.

Der obige Textauszug aus *Happiness* ist emblematisch für dieses Festklammern an der Familie als Form, selbst wenn diese bereits inhaltslos geworden ist. Dies ist im Übrigen auch für den Aspekt des Jüdischen anzumerken. Die Familien halten zwar daran fest jüdisch zu sein, dennoch spürt man davon im Alltag nichts. Man kann vermuten, dass die Religion so wie die Familie inhaltslos geworden ist.

#### 4.4 Das Abendessen als Ritual

Das gemeinsame Abendessen tritt in unterschiedlichen Varianten in den Filmen von Todd Solondz auf und kann daher als wiederkehrendes Element betrachtet werden. In nahezu jedem seiner Filme sieht man die jeweilige Familie am Esstisch. Das Ritual des Abendessens zeigt, wie die Familien sich an Hand solcher Merkmale als Familie definieren. Die Wichtigkeit dieses Rituals wird meist nur von den Eltern betont und so kommt es immer wieder dazu, dass die Kinder nicht auftauchen, oder frühzeitig den Tisch verlassen. Das gemeinsame Essen soll die Familie physisch, aber auch gedanklich zusammenbringen. Im Idealfall findet ein Austausch über Tagesverlauf und Vorhaben statt. Bei Solondz wird das Abendessen allerdings dieser harmoniestiftenden Elemente entledigt. Die Familienkonflikte werden gerade beim Abendessen offenkundig und die Zusammenkunft der Mitglieder dient vor allem als Ventil, die oft aufgestaute Frustration über die Familiendynamik zum Ausdruck zu bringen. In *Welcome to the Dollhouse* kristallisiert sich Dawns Position in der Familie am deutlichsten bei den Abendessen heraus, wie bereits im Abschnitt zur Familie Wiener angedeutet wurde. In einer dieser Szenen weigert sich Dawn nach einem Streit ihrer Schwester zu sagen, dass sie sie liebt. Ihre Mutter lässt Dawn nicht eher vom Tisch aufstehen bis sie die Worte "I love you, Missy" gesagt hat. Doch Dawn geht nicht auf den Druck ihrer Mutter ein und bleibt standhaft. Sie sitzt noch lange nach dem Abendessen alleine am Esstisch.

Auch in *Storytelling* ist es eine Szene am Esstisch, die die Familiendynamik am besten charakterisiert. Bei einem der Abendessen driftet das übliche Gespräch über

die Schule ab, hin zu einer Grundsatzdiskussion über den Holocaust und seine Überlebenden.

[...] in no scene is this dysfunction more evident than "Holocaust Survivors"—a scene at the family dinner table where Solondz parodies the ideal suburban family by exploiting them at their most typical "familial" moment.<sup>81</sup>

Hier stellt Mutter Fern die These auf, dass die ganze Familie Livingston zur Kategorie der "Überlebenden" gehört, da ihr Vater bevor der Krieg überhaupt begonnen hat in die USA gezogen ist und somit ihres Erachtens dem Konzentrationslager nur knapp entkommen sei. Scooby kontert, dass die Familie demnach ohne Hitler gar nicht existieren würde, da Fern und Marty sich niemals kennengelernt hätten. Die These, dass Hitler an der Familiengründung beteiligt war, veranlasst den Vater dazu, Scooby vom Tisch zu verbannen.

SCOOBY

But then, in a sense, since you would never have met Dad  
if your family had stayed in Europe...if it weren't for Hitler,  
none of us would have been born.

A long pause.

MARTY

Get the hell outta here!

SCOOBY

Man, it's just, like, conversation.<sup>82</sup>

Aber die Familie ist eben nicht zu 'normaler' Konversation fähig. Permanent geht es um die Erwartungen der Eltern gegenüber ihren Kindern. Doch keines der Familienmitglieder will sich wirklich miteinander auseinandersetzen. Obwohl sie nichts miteinander anfangen können, wird das Konstrukt 'Familie' weiter, und mit aller Macht, aufrechterhalten. In dem Setting der vorstädtischen Puppenhäuser fangen Solondz' Familien an, Familie zu spielen.

"In that house separated from society played no small part in constituting the modern, twentieth-century family, we might also say that it encouraged to play at being a family."<sup>83</sup>

In der gängigen Darstellungsweise des Abendessens bei Solondz, wird die Szene meist ohne Dialog etabliert. Keiner spricht, und man hört das Kratzen des Bestecks auf den Tellern. Diese Stille wird meist so ausgereizt, dass die Anspannung deutlich

81 Baker, Katie: <http://criticalcommons.org/Members/MRobinson/clips/storytelling-scoobys-family-dinner.wmv/view?searchterm=None> ; Zugriff am 10.10.2012.

82 *Storytelling*: 00:23:19.

83 Pommerance, Murray (Hg): *A Family Affair. Cinema calls Home*. S. 252.

wird. Es werden Blicke getauscht bis häufig ein Familienmitglied die Stille bricht, indem er ein belangloses Thema anschneidet. Doch in vielen Fällen driftet die Konversation über Banalitäten hin zu Grundsatzdiskussionen, wie eben in der *Holocaust-Survivors*-Szene. Die Einstellungen, Farben und Beleuchtung implizieren Harmonie und es wird eine Atmosphäre erzeugt, welche extrahiert vom kühlen Alltag auftritt. Das Ritual des Abendessens wird hervorgehoben und soll von allen Mitgliedern gleich stark zelebriert werden. Da aber nur die Eltern an diesem Ritual festhalten, ist es zum Scheitern verurteilt und provoziert Konflikte anstatt Harmonie zu stiften. Die Farben beim Abendessen beschränken sich auf warme Erdtöne, wo normalerweise kühle Pastelltöne vorherrschen. Das Licht ist gedämpft, sodass die Protagonisten weiche Gesichtszüge haben. Die Bilder, die Solondz hier erzeugt, wirken sehr amerikanisch. Er weckt rein formal Assoziationen an *Thanksgivingdinner* und spielt mit sogenannten *Americana*, die zu einem späteren Zeitpunkt genauer betrachtet werden (siehe S.59). Es wirkt als würden die Familien selbst das Setting bewusst inszenieren, um wieder die Form einer glücklichen Familie zu wahren. Das Abendessen bestätigt jedoch erneut, dass auch hier der Inhalt verloren geht. Das erzwungene Abendessen erzählt wieder von einem Festhalten an alten Traditionen, an Familienwerten, die jedoch kein Bestand mehr haben. Anstatt das vermeintliche Ideal zu überdenken, zwingen die Eltern ihre Kinder dazu an Ritualen, wie dem Abendessen teilzunehmen. Diese scheinen ihres Erachtens nach faktische Eckpunkte in der Definition 'Familie' ausmachen.

#### 4.5 Der Machtverlust des Vaters

Vätern wird in Solondz Filmen kaum Bedeutung zugeschrieben. Meist treten sie nur im Hintergrund auf und haben wenig Sprechtext. Die Mutter ist in den meisten Filmen die dominante Elternfigur. Sie ist für den Haushalt zuständig und entscheidet in Familienangelegenheiten. Die Väter reagieren auf den Machtverlust mit unterschwelliger, teils offenkundiger Aggression. Im Puppenhaus der Vorstadt herrscht, wie bereits erwähnt, ein regressives Wertesystem inklusive konservativem Familienbild. Die Väter scheinen zwar ihre Position als 'Familienoberhaupt' beibehalten zu wollen, doch werden ihrer Rolle nicht gerecht. Das Ablaufdatum der *Father Knows Best*<sup>84</sup>-Zeiten scheint erreicht. Das Dilemma, dass Vater es eben

---

84 *Father Knows Best*, eine amerikanische TV-Familienkomödie der 1950er Jahre, welche aus heutiger Sicht eine sehr stereotypisierte Version der *Nuclear Family* repräsentierte, und sich ihrer Zeit großer Popularität erfreute.  
Newcomb, Horace (Hg.): *Encyclopedia of Television*. S. 855-857.

nicht mehr am besten weiß, ist vorprogrammiert und bestimmt die Familiendynamik. Die Stärke, die dem Vater in der Konversation fehlt, wird durch die physische Macht wieder ausgeglichen. Das patriarchale System droht zu zerfallen, doch der Vater klammert auch hier weiter an konservativen Werten. Daraus resultiert in den meisten Fällen seine Homophobie, sein Rassismus und seine Arroganz. Dies sind allerdings nur Tendenzen, die in den Filmen teils stärker oder schwächer ausgebildet sind. So ist Harvey aus *Welcome to the Dollhouse* beispielsweise passiv und tritt kaum in Erscheinung. Marty aus *Storytelling* ist wiederum dominant, bemerkt allerdings, dass vor allem Scooby seine Rolle als Familienoberhaupt nicht ernst nimmt, welches in Aggression mündet.

#### 4.6 Die Utopie im Porträt

Ein weiteres wiederkehrendes Element in Solondz' Werk ist das fotografische Familienportrait. In *Welcome to the Dollhouse* etabliert das Foto die Familie Wiener gleich in der Eröffnungssequenz und auch in folgenden Filmen findet man die Porträts sorgfältig in den Wohnräumen platziert. Die unterschiedlichen Fotos weisen einige Ähnlichkeiten auf, vor allem die künstliche Familienaufstellung, sowie das dazu passende artifiziell-anmutende Lachen. Eingefroren in Glückseligkeit erinnert das Porträt daran, was die Familie sein sollte- eine harmonische Einheit. Wobei hier das Foto mehr als Projektionsfläche der Erinnerung generierenden Phantasie gilt, als als Zeugnis 'gehabter' Erlebnisse.<sup>85</sup> Die Fotos sind selten spontane Schnappschüsse, sondern häufig in Studios arrangiert. Daher ist auch die harmonische Einheit nur artifiziell und konstruiert. Das Foto konserviert die Familie über ihren Tod hinaus. Denn sobald die Zeitzeugen der Nachbarschaft verstorben sind, wird keiner mehr bestreiten, dass diese Familien glücklich waren.

"Genau darum geht es bei jeder Fotografie: in den Lebenden zu schneiden, um den Toten zu perpetuieren. Mit einem scharfen Skalpell die Zeit zu enthaupten, den Augenblick zu entnehmen und ihn unter (auf) durchsichtigen Filmbinden einbalsamieren, schön flach und an einem gut sichtbaren Ort, um ihn aufzubewahren und vor seinem eigenen Verlust zu bewahren."<sup>86</sup>

Es ist die Vorbereitung für die Nachwelt. Das Foto scheint, als wäre es von vorn

85 Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermediärer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2004. S. 133.

86 Dubois, Phillippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. Bd. 1. Amsterdam/Dresden: 1998. S.165.

herein als Projektionsfläche einer Utopie angelegt. Ähnlich wie das Kreuz der Christen über dem Türrahmen mahnt und erinnert es im Alltag den familiären Prämissen zu folgen. Besonders deutlich wird dies, als Dr. Maplewood in *Happiness*, nachdem er seine Familie betäubt, um sich an dem Freund seines Sohnes zu vergreifen, noch kurz auf das Familienportrait schaut.

BILL pauses in the hallway to look at a family portrait.  
Then he returns to the TV room.<sup>87</sup>

Da ihm an dieser Stelle vermutlich klar wird, dass seine heile Familie eine Illusion ist, lässt er es zu, seinen Trieben zu folgen. Im Kontext der Filme umgibt das Familienportrait etwas nostalgisches.



(Abb. 4)<sup>88</sup>

Denn während die Familien in den Filmen am Rande des Zusammenbruchs stehen und sich voneinander abwenden, lächelt die Familie auf dem Foto unentwegt weiter. Das Foto fungiert als "ein Fetisch nostalgischer Vergangenheitssehnsucht"<sup>89</sup>. Das Familienfoto der Viktors (siehe Abb.4) ist hier exemplarisch für die Funktion der Porträts. Das Familienportrait ist Projektionsfläche des Traums von einer heilen Familie. In Solondz Werk ist es ein Traum, der unerfüllbar scheint. Im Familienportrait manifestieren sich Ideale, die unerreichbar scheinen und so nie reproduziert oder gelebt werden können.

#### 4.7 Filmformale Mittel

Wenn man die filmformalen Mittel in Bezug auf die Darstellung der Familien

87 Solondz, Todd: *Happiness* Script: <http://sfy.ru/?script=happiness>; Zugriff am 24.01.2013.

88 *Palindromes*: 00:54:02.

89 Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher*. S. 135.

betrachtet, muss man feststellen, dass diese vor allem kühle Distanz evozieren. In den Eigenheimen der Familien herrschen Pastelltöne vor, die an die allgemeine 1950er Jahre- Ästhetik anknüpfen. Generell erzeugt der Regisseur Bilder, die an die *Domestic Comedy* der 1950er Jahre erinnern. Die Farbgestaltung der Kinderzimmer unterstreicht die klassischen Geschlechterrollen, da die Mädchenzimmer in Pink und die der Jungen in Blau gehalten sind. Die Innenräume sind puristisch mit wenigen Requisiten und wirken dadurch sehr reinlich.

Die Kameraführung unterstreicht den *Sit Com*- Charakter und die Bilder wirken aufgrund des Mangels an Tiefenschärfe wenig plastisch. Ein weiterer Aspekt der Distanz vermittelt, ist die häufige Verwendung von großen Einstellungen. Es gibt nur wenige Close-Ups, die eine Empathie für die Figuren fördern könnte. Die wenigen Close-Ups sind dann wiederum so nah, dass sie die Charaktere eher bedrohlich wirken lassen. So gibt es in Streitszenen der Familien einige Schussgegenschüsseinstellungen mit extremen Close-Ups. Hier vermittelt das schnelle hin- und her schalten zwischen den Gesichtern die Anspannung unter den Familienmitgliedern. Die extremen Close-Ups fördern die bedrohliche Wirkung der Figuren, da die Gesichter meist verzerrt und unvorteilhaft gerahmt sind. Die Familienbilder, die Solondz kreiert, stehen im engen Zusammenhang mit dem medial-geprägten, idealisierten Bild der amerikanischen Familie.

"... an idea of family as shown in the spheres of advertising for consumer goods or on television programmes like *Father Knows Best*."<sup>90</sup>

Die *Nuclear Family* wird hier in einer stereotypen Darstellung ihrer Dysfunktionalität enttarnt. Das vermeintliche Ideal wird hinterfragt, genau wie das paradiesische Setting *Suburbias*. Die Utopie der Vorstadt mit Familienglück wird zur unwiderruflichen, ironisierten Dystopie. Wo die filmformalen Mittel Harmonie evozieren, enttarnt Solondz die Familie als zwanghaftes Konstrukt, welches nur mit Hilfe leerer Rituale aufrechterhalten wird. Es ist ein kritischer Kommentar zu einem Familienbild, welches auch heute noch in den Medien als Ideal propagiert wird. Die kanonisierten Bilder glücklicher Familien, welche ikonographisch mit der Vorstadt und dem Amerikanischen Traum verknüpft sind, werden parodiert.

Family is already a mass- produced concept that collapsed under its own weight.<sup>91</sup>

---

90 Pommerance, Murray (Hg): *A Family Affair. Cinema calls Home*.S. 152.

91 Ebd.: Holmes, Nathan: S. 261.

Wie der Blick auf die Familien gezeigt hat, scheitern diese in ihren primären Aufgaben. Sie schaffen es weder ihre Nachkommen in die Gesellschaft zu integrieren- Dawn und Scooby werden von ihren Schulkameraden gemieden und sind als Einzelgänger bekannt. Noch gelingt es den Eltern der zweiten Aufgabe der *Nuclear Family* gerecht zu werden, welche das Fördern und Stabilisieren der individuellen Persönlichkeit des Kindes bedeuten würde. Vor allem in *Storytelling* wird jegliche Form von kritischem Denken von Vater Marty im Keim erstickt. Nicht von der Norm abzuweichen ist die oberste Prämisse. Wie Solondz' Eingangszitat des Kapitels zeigt, läuft die Familie Gefahr ein "moralisches Vakuum"<sup>92</sup> zu bilden. Die Kindern sind den Werten ihrer Eltern ausgesetzt, was durch das Setting der Vorstadt verstärkt wird, da jede Familie isoliert voneinander lebt. Dies kann in Hinblick auf die Sozialisierung der Kinder eine negative Auswirkung haben, was sich in Solondz' Filmen immer wieder drastisch bestätigt. Auch wenn sich die Kinder und Jugendlichen meist über das Fehlverhalten ihrer Eltern im Klaren sind, schaffen diese es selten aus den Machtverhältnissen zu fliehen. Die Jugendlichen Solondz' unterscheiden sich jedoch stark von denen klassischer *Coming-of-Age*-Narrationen. Denn während im gängigen *Coming-of-Age* Film die adoleszenten Protagonisten sich von ihren Familie abwenden, um sich selbst zu entdecken und dann zur Familie zurückkehren, bleibt die Abwendung von den Eltern in Solondz' Filmen eine endgültige, zumindest innerlich. Wenn man die Familie im Gesamtkontext der Filme betrachtet, so kann man von der These, dass die Familie den Makrokosmos Gesellschaft als Mikrokosmos nachempfinde<sup>93</sup>, einen Rückschluss ziehen. Und zwar den, dass das Scheitern der Familie ein Scheitern der Gesellschaft voraussagt. Die dsyfunktionale Familie, lässt hier auf ein ebenso dysfunktionales und düsteres Bild der amerikanischen Gesellschaft schließen. Das Hinterherjagen von unerreichbaren Idealen hinterlässt bei ihm eine zutiefst neurotische Gesellschaft, die sich in der kleinsten Einheit, der Familie, sinnbildlich manifestiert.

## 5. Verstörende Sexualität

Sexualität, wie sie in den Filmen Solondz' gezeigt wird, orientiert sich selten an der Norm und tangiert oft Bereiche, welche gesetzlich als kriminell festgelegt sind. In allen Filmen hadern die Charaktere mit ihrer Sexualität. Hinsichtlich dessen, lassen

---

<sup>92</sup> Interview mit Todd Solondz: Anhang.

<sup>93</sup> Kallenberg-Schröder, Andrea: *Die Darstellung der Familie im modernen, amerikanischen Drama*. S. 4.

sich gewisse Tendenzen feststellen, die nicht psychologisch aufgearbeitet, sondern aufgrund von reinen Beobachtungen interpretiert werden sollen. Im Allgemeinen kann man feststellen, dass Sexualität bei Solondz grundsätzlich Etwas ist, das keine Befriedigung verschafft. Oft bleiben Wünsche und Bedürfnisse unerfüllt, was die ohnehin schon frustrierten Figuren immer weiter in Selbstzweifel treibt. Aus diesem Frust entstehen Obsessionen und sexuelle Störungen. Prägend für die öffentliche Meinung über Todd Solondz ist vor allem das Thema Pädophilie. Betrachtet man Internetforen wie IMBd fallen Worte wie: ekelhaft, grausam und verstörend.<sup>94</sup> Dies zeigt einerseits, dass Pädophilie immer noch ein Thema ist, welches die Gemüter zu erhitzen scheint, andererseits zeigt es wie schwierig eine Abweichung zu Darstellungskonventionen von der Öffentlichkeit aufgenommen wird. Es ist natürlich fraglich, ob ein Film wie *Happiness* heute, 15 Jahre nach seiner Premiere, noch einen so schockierenden Effekt auf das Kinopublikum hätte. Der Fokus dieses Kapitels soll jedoch nicht auf der polarisierenden Darstellung von Pädophilie verharren, sondern Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Charakteren und ihrer Sexualität schlagen, um Gemeinsamkeiten und mögliche Motive herauszufiltern.

Allgemein kann man feststellen, dass der sexuelle Akt hier mehr mit Trieb und Aggression als mit Liebe und Zärtlichkeit verbunden ist. Wobei die Figuren hinsichtlich der Sexualität an sich immer nach Liebe streben, was jedoch meist vergebens ist. Der Themenbereich der Sexualität ist, ähnlich wie der der Familie sehr negativ konnotiert, beide Komponenten stehen in Wechselwirkung zu dem Ort. Denn eingebettet in das Setting der amerikanischen Vorstadt ergeben sich Interpretationsansätze die hier geklärt werden sollen.

## 5.1 Kompensation der Machtlosigkeit

Obwohl Sexualität in allen Filmen des Regisseurs eine zentrale Rolle spielt, behandelt *Happiness* das Thema am intensivsten. Solondz' dritter Film wurde nach dem Erfolg von *Welcome to the Dollhouse* stark kritisiert, da er hinsichtlich der Sexualität oft schonungslose Blicke in die Abgründe der menschlichen Psyche wirft. Unter anderem zeigt der Regisseur die Figur des Dr. Maplewood, der ein fürsorglicher Familienvater und angesehener Psychologe ist, welcher zudem eine ausgeprägte pädophile Neigung hat. Solondz wurde von mehreren Seiten

---

<sup>94</sup> IMBd Kritiken zu *Happiness*: [www.imdb.com/title/tt0147612/reviews?start=10](http://www.imdb.com/title/tt0147612/reviews?start=10); Zugriff am 10.01.2013.

vorgeworfen Dr. Maplewood als zu "sympathisch" zu charakterisieren.<sup>95</sup> Man kann an dieser Stelle nur vermuten, dass die Darstellung des Mannes, welcher ein nach außenhin ein 'normales' Leben lebt führt, der Freunde und Familie hat, nicht in die medial-geprägte schwarz-weiß Zeichnung des pädophilen Schurken passte. Die perfekte Fassade und die sorgfältig-ausgeführte Rolle als Familienvater kollidieren brutal mit den abnormalen sexuellen Neigungen Dr. Maplewoods. Zurückzuführen ist diese Neigung auf die Machtlosigkeit der Figur im Alltag, denn Dr. Maplewood steht unter strenger Beobachtung seiner Frau Trish. Sie definiert seine Rolle, in dem sie immer wieder betont was für ein perfektes Leben sie führt. Die Kombination aus glücklicher Ehe, erfolgreichem Ehemann, Kindern und Eigenheim scheint, wie bereits im Kapitel über die Familie erwähnt, als Ideal zu gelten. Bestätigt wird Trish dies auch seitens ihrer beiden Schwester, welche sehr unterschiedliche Lebensentwürfe haben.

TRISH

Well, I "have it all".

HELEN

Oh, Trish. If only I had your  
husband, kids, carpool.

Obwohl Helen diese Worte im vollen Ernst sagt, wird klar, dass der Regisseur den Inhalt ironisiert. Denn neben den essentiellen Dingen wie Familie, erwähnt sie eben auch den *carpool*, die nachbarliche Fahrgemeinschaft, was eher komischer Natur ist. Obwohl Trish fragt sich, ob sie lieber erfolgreiche Autorin, wie ihre Schwester Helen wäre, kommt allerdings zu dem Schluss, dass sie selber es immer noch am besten getroffen hat, was sie mit den Worten: "I have it all" zum Ausdruck bringt. Ihr Mann Dr. Maplewood wirkt allerdings nur noch wie eine Spielfigur in dem idealisierten Leben der Familie. Er ist machtlos gegenüber dem Lebensentwurf seiner Frau. Die Macht, die er Zuhause verloren hat, scheint er sich durch die sexuellen Übergriffe an Jungen zurückholen zu wollen. Ihnen scheint er, anders als seiner Frau, furchtlos entgegen treten zu können. Er ist ihnen, schon allein seiner Physik wegen, überlegen. Dass er in dem Familienleben wie ein Roboter funktioniert wird deutlich als, als er sich wieder an einem Jungen vergriffen hat und nicht ohne die von seiner Frau bestellten Milchpackung nach Hause kommt. Der Machtverlust Maplewoods wird zusätzlich durch eine Traumsequenz hervorgehoben. Gezeigt wird eine Parkszenarie: Die Sonne scheint, die Vögel zwitschern, Kinder spielen, Jogger laufen herum, das Ganze wird mit zarter Musik untermalt. Dr. Maplewood tritt in

<sup>95</sup> Lee, Jason: *Celebrity, Pedophilia and Ideology in American Culture*. New York: Cambria Press, 2009. S.144.

diese Szene und schaut sich um. Er hält ein Maschinengewehr in der Hand mit dem er das Feuer eröffnet. Während er schießt weinen und schreien die Menschen, einige liegen blutend am Boden, doch die Musik läuft weiter, welches einen stark ironisierenden Charakter hat. Diese Sequenz zeigt die unterschwellige Aggression Dr. Maplewoods. In seinem Traum hat er die vollkommene Kontrolle über das Geschehen, etwas, das er sichtlich zu genießen scheint.



(Abb.)<sup>96</sup>

In diesem Screenshot ist Dr. Maplewood im karierten Hemd im Zentrum des Massakers zu sehen. Interessant ist, dass links oben ein Mann in ebenso einem Hemd zu sehen ist. Kurz bevor Maplewood das Feuer im Park eröffnete, ging der Mann im Hemd mit seinem, jetzt am Boden liegenden Freund in Hand über die Wiese. Dieser Aspekt kann als Verweis auf Dr. Maplewoods unterdrückte Homosexualität gesehen werden. Mit seiner Frau Trish schläft er kaum, wie er seinem eigenen Psychiater anvertraut. Generell kann Homosexualität in Solondz' Filmen und in der Gesellschaft, die er zeichnet, nie offen ausgelebt werden. Es widerstrebt den Anforderungen des konservativen Familienbildes. Dies wird auch bei der Figur Scooby Livingston aus *Storytelling* deutlich.

Neben der Figur des Dr. Maplewoods wird die sexuelle Dysfunktion besonders bei Allen aus *Happiness* lesbar. Er ist ein Einzelgänger, der kaum soziale Kontakte hat. Die einzige Person, mit der er in Kontakt steht, ist seine übergewichtige Nachbarin Kristina, welche er regelmäßig vor seiner Haustür abwimmelt. Allen vertreibt sich seine Zeit damit, das Telefonbuch nach Frauennamen zu durchstöbern, um diese mit obszönen Anrufen zu belästigen. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt Helen Jordan, seiner anderen Nachbarin. Helen ist eine gutaussehende, erfolgreiche Romanautorin und beachtet Allen, bis auf das obligatorische "Hallo", im Aufzug, kaum. Allen spricht mit seinem Psychiater Dr. Maplewood über seine Gefühle für

---

96 *Happiness*: 00:25:01.

Helen.

ALLEN

Whenever I see her I just want to... you know... I want to undress her. I want to tie her up and pump her. Pump pump pump til she screams bloody murder. And then I want to flip her ass over and pump her even more and so hard my dick shoots right through her and so that my come squirts out of her mouth... Not that I could ever actually...do that... Oh, if only she knew how I felt, how deep down really cared for her, respected her- she would love me back. Maybe.  
But she hardly even knows I exist.

Die sexuellen Gewaltfantasien scheinen daraus zu resultieren, dass Allen in der Realität machtlos seinen Gefühlen Helen gegenüber ausgesetzt ist. Sie ist für ihn unnahbar und er ist sich seiner Chancen durchaus im Klaren. Denn wie Allen in diesem Auszug feststellt, wäre er niemals in der Lage wirklich so mit Helen umzugehen.

"Like Mr. Kasden he wants to capture the prettiest girl in the room but like Brandon he can only speak doing violence, not actually commit it."<sup>97</sup>

Er kompensiert seine Machtlosigkeit im Alltag damit, dass er andere Frauen mit obszönen Anrufen belästigt. Hinter der Anonymität des Telefonhörers dringt Allen gewaltsam mit seiner Stimme in ihre Privatsphären ein; ein psychischer Einbruch in die Wohnungen. Es ist ein gewalttätiger Akt, da die obszönen Anrufe die Frauen verunsichern und sie beängstigen. Das Gewaltpotential des Anrufers kann durch die Anonymität nicht eingeschätzt werden. Und genau dieser Machtraub an seinen Opfern, sowie seine dadurch privilegierte Position verschaffen Allen sexuelle Befriedigung. Als er nach langer Suche im Telefonbuch tatsächlich Helens Nummer findet, reagiert diese jedoch anders als er erwartet. Allens angestaute Wut lädt er an Helen ab, beschimpft sie als "nothing", als "zero". Doch diese Worte scheinen Helen zu gefallen. Als Allen abrupt auflegt, betätigt Helen die Rückruffunktion und fordert Allen auf Geschlechtsverkehr mit ihr zu haben. Allen wimmelt das Gespräch ab, er fängt an zu schwitzen und ist sichtlich mit der Situation überfordert. Als es wirklich dazu kommt, dass Allen neben Helen in ihrer Wohnung sitzt, lässt sie ihn wieder sitzen. In ihrer Vorstellung war der anonyme Anrufer vermutlich attraktiver.

Ein drittes Beispiel aus *Happiness* ist der Erzählstrang von Kristina, der übergewichtigen Nachbarin Allens. Diese erzählt Allen in einem Gespräch, dass sie den Hauswärter Pedro ermordet hat, da er ihr zu nahe gekommen sei. Eines Abends hatte ihr der zierliche Mann angeblich geholfen ihre Einkäufe in ihre

---

97 Walsh, Shannon: "If it was rape then why would she be a whore?", S.138.

Wohnung zu tragen, doch als er anfang Kristina zu küssen, sie auszuziehen und sie schließlich zu vergewaltigen, brach sie ihm das Genick. Ob diese Darstellung Kristinas zuverlässig ist, ist allerdings zu bezweifeln, da sie sehr viel größer und schwerer als der Hauswärter war und somit das Geschehen schon viel eher hätte unterbrechen können. Wichtig ist an dieser Geschichte die Beschreibung dessen, was nach dem Mord passierte. Kristina zerstückelte nach eigenen Angaben den Körper des Hauswärters und schmiss die Einzelteile nach und nach in den Müll. Auch den Penis trennte Kristina ab. Die Abtrennung des Geschlechts bedeutet eine Entmannung und für Kristina eine Entmachtung. Denn wie sie Allen weiter erklärt hatte sie Sex.

KRISTINA

I hate... sex. I'm sorry, but just the idea of it... of someone  
all over...inside...me...<sup>98</sup>

Der Gedanke, dass jemand in sie eindringe ist für sie ein abschreckender Gedanke. Man kann vermuten, dass das Eindringen in ihren Körper ein Eindringen in ihre Privatsphäre bedeutet. Und dass ihr diese Nähe zu nah wäre. Sie würde damit ihrer eigenen Macht beraubt. Der Mord gilt somit auch als Zurückeroberung von Macht, die sie durch das Eindringen Pedros verloren hatte. An Kristinas detaillierten Erzählungen des Mordes spürt man eine Befriedigung, bei der durchaus eine sexuelle Komponente mitschwingt. Die Gewinnung von Macht beschafft in allen drei Fällen aus *Happiness* eine sexuelle Befriedigung. Es scheint in einer Welt, in der alles bereits festgelegt ist, ein kleines Stückchen Autonomie zu bedeuten.

## 5.2 Eine Vergewaltigung?

Die Vergewaltigung ist in Solondz' Filmen nie zu sehen, aber dennoch sehr präsent. "Rape is never actually shown. Instead, it appears through spoken narratives remembered, gossiped about ...".<sup>99</sup> Und obwohl der Akt an sich bildlich ausgespart bleibt, ist die Vergewaltigung doch ein Thema, was sich wie ein roter Faden durch das Werk des Regisseurs zieht. Das Moment des bildlichen Aussparens sehen wir, beziehungsweise sehen wir eben nicht in *Happiness* als Dr. Maplewood den Jungen Johnny Grasso vergewaltigt. Die Ereignisse davor und danach verschärfen jedoch

---

<sup>98</sup> *Happiness*: 01:12:09.

<sup>99</sup> Walsh, Shannon: "If it was Rape then why would she be a Whore?", S.130.

den Verdacht auf eine Vergewaltigung. Dadurch, dass der eigentliche Akt ausgespart bleibt, ist der Zuschauer auf sich alleine gestellt, was vielleicht bis zu einem gewissen Grad die Brutalität dessen verstärkt. Man kann vermuten, dass die Lücke, welche hier entsteht, von jedem Einzelnen gefüllt wird, das sogenannte "Kopfkino" stiftet seinen Beitrag. Beispielhaft dafür sind Einträge wie folgender auf Plattformen wie IMBd.

This 'movie' [Happiness] has left a greasy spot on my brain where it had lain;  
I now have hellish images of depravity stuck in my mind.<sup>100</sup>

Obwohl die Bilder statt Gewalt eher Zärtlichkeit zeigen, beschreibt dieser Zuschauer sie als 'höllisch'. Solondz löst mit seinen Darstellungen das Opfer-Täter-Muster auf. Die Opferstigmatisierung entfällt. Dies ist auch zwischen Dr. Maplewood und Johnny Grasso der Fall. Dadurch, dass Dr. Maplewood seine Familie, sowie Johnny mit Schlafmitteln betäubt, erinnert sich Niemand daran, was in der Nacht passierte. Johnny ist nach der Vergewaltigung immer noch sehr freundlich zu Dr. Maplewood und bittet diesen ihn zu seinen Eltern zu fahren. Im Auto lehnt Johnny sich an Dr. Maplewoods Schulter und sagt: "You're so cool". Dieses zärtliche Bild widerspricht den gängigen Filmkonventionen von Opfer-Täter Konflikten.

Bezüglich der Vergewaltigung scheint sich der Regisseur außerdem die Frage zu stellen, was eine Vergewaltigung überhaupt ist, und wann diese beginnt. Als Beispiel dafür gilt der Teil "Fiction" aus *Storytelling*. Dieser präsentiert die Geschichte der Studentin Vi, die mit ihrem Dozenten Mr. Scott schläft. Der explizite, sexuelle Akt zwischen Vi und ihrem afro-amerikanischen Dozenten sorgte für Probleme beim Vertrieb des Films. Da Solondz wusste, dass beim Rating Probleme auftauchen würden und er sein Werk vor einer Zensur schützen wollte, legte er bereits vorher vertraglich fest, dass Szenen nicht komplett herausgeschnitten werden dürfen, sondern nur bildlich durch eine rote Box ersetzt werden konnten. So kam der Film mit der originalen Tonspur allerdings mit roter Box über der expliziten Szene auf die Leinwand.<sup>101</sup> "He wanted to draw attention to censorship."<sup>102</sup>

Der Fall zwischen Vi und Mr. Scott zeigt die Komplexität von sexuellem Verhalten. Vi begibt sich freiwillig mit in die Wohnung ihres Dozenten, wobei schon bei ihrem zufälligen Aufeinandertreffen in einer Bar beiden klar ist, was zwischen ihnen passieren wird. Das Mr. Scott Vi allerdings dazu zwingen würde "Nigger fuck me

100 Mc Kittrick, Casey: "I laughed and cringed at the same time" *Shaping Pedophilic Discourse around American Beauty and Happiness*. The Velvet Light Trap Nr. 47, 2001. S. 9.

101 Bing, Jonathan: *Censorship flight fares* : Variety; 8/6/2001, Vol. 383 Issue 11. S. 6.

102 Ebd.: Bing, Jonathan: *Censorship flight fares* . S. 6.

hard" zu sagen, konnte Vi nicht ahnen. Der sexuelle Akt an sich ist nicht das, was die potentielle Vergewaltigung begründet, sondern die Worte, zu denen Vi gezwungen wird. Die Frage danach ob dieser Fall eine Vergewaltigung ist oder nicht, handelt Vi in einer Kurzgeschichte aus, die sie in Mr. Scotts Klasse vorliest.

VI

So John flipped her around and slammed her against the wall. Jane braced herself: she thought about her mother. She thought about Peter. She thought about God...and rape. "'Say, 'Fuck me, nigger. Fuck me hard.'" John's flesh abraded her soft skin. There would be marks. She acquiesced, and said what he asked her to say, and did what he asked her to do. She had entered college with hope, with dignity, but she would graduate as a whore.

Die Geschichte wird von Vis Kommilitonen heftig kritisiert, als frauenfeindlich und vulgär abgestempelt. Die Geschichte sei einfältig, billige Provokation und trivial. Der Einwand eines männlichen Mitstudenten lenkt die Frage darauf, ob man überhaupt von Vergewaltigung sprechen kann.

ETHAN

I'm confused. Because if this was a rape, then why would she be a whore?

Der Widerspruch in Vis Geschichte impliziert ihre eigene Unsicherheit den Geschehnissen gegenüber. Einerseits fügt sie sich in die Rolle des Opfers, da sie nach dem Sex weint und Zuflucht bei ihrem Ex-Freund Marcus sucht. Zudem hegt sie ein Interesse daran sich an ihrem Dozenten zu rächen. Das Vorlesen ihres gemeinsamen Erlebnisses gilt als Provokation, wobei sich Mr. Scott nicht aus der Fassung bringen lässt. Andererseits scheint Mr. Scott eine starke sexuelle Anziehungskraft auf Vi auszuwirken. Denn selbst als sie auf der Toilette in Mr. Scotts Wohnung Fotos von einer im Bondagestil gefesselten Kommilitonin entdeckt, willigt sie ein mit ihrem Dozenten Sex zu haben.

Auch als Zuschauer ist es schwierig sich eine Meinung über die Geschehnisse zu bilden. Optisch unterstützt Solondz jedoch den Vergewaltigungsverdacht. Neben dem bedrohlich großen Mr. Scott wirkt Vi fast wie ein Kind. Sie ist extrem zierlich, ohne jeglichen Ansatz von weiblichen Kurven. Während Vi im Licht des kleinen Zimmers steht, beobachtet Mr. Scott sie aus dem Schatten. Neben dem offensichtlichen Machtegefälle spielt Solondz zudem mit dem weitverbreiteten Mythos, dass afroamerikanische Männer gewaltbereiter seien und öfter zum Vergewaltigungstäter würden als weiße Männer. Ein Mythos, der sich zu Zeiten der Sklaverei in den USA verbreitete.<sup>103</sup> Es wirkt so als wolle der Regisseur die Meinung

103 Projansky, Sarah: *Watching Rape. Film and Television in Postfeminism Culture*. New York: New York University Press, 2001. S. 9.

der Zuschauer zu einer Vorverurteilung bringen, um dann das Gegenteil zu beweisen. Die Kritik einer anderen Kollegin versucht auf den Kern Vis zu zielen.

CATHERINE

Jane pretends to be horrified by the sexuality that she in fact fetishizes. She subsumes herself to the myth of black male potency, but then doesn't follow through. She thinks she 'respects Afro-Americans,' she thinks they're 'cool,' 'exotic,' what a notch he 'd make in her belt, but, of course, it all comes down to mandingo cliché, and he calls her on it. In classic racist tradition she demonizes, then runs for cover. But then, how could she behave otherwise? She's just a spoiled suburban white girl with a Benneton rainbow complex.

Catherine führt "Janes" (Vis) Naivität und Unaufgeklärtheit auf ihren Ursprung zurück und nennt sie ein "spoiled suburban white girl". Es ist gut möglich, dass Vi sich mit ihrem extremen Sexualverhalten von ihrer Rolle zu lösen versuchte.

Das wahrscheinlich markanteste Beispiel für Vergewaltigung der Filmauswahl ist die angedrohte Vergewaltigung von Dawns Klassenkamerad Brandon in *Welcome to the Dollhouse*. Der Störenfried Brandon, dessen Beschimpfungen Dawn täglich ausgesetzt ist, droht damit sie zu vergewaltigen, nachdem Dawn ihn "retard", einen Behinderten, nannte. Seine Worte "You better get ready, because today at 3 o'clock I'm gonna rape you", haben auf Dawn jedoch verquererweise eher eine faszinierende als eine beängstigende Wirkung. Für den Zuschauer ist die Androhung ein komisches Element, da Vergewaltigungen in der filmischen Narration meist eher als überraschendes Moment fungieren. Die Androhung gibt dem Opfer die Chance der Tat zu entkommen. Dawn erscheint jedoch pünktlich zu ihrem Vergewaltigungstermin. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass eine Vergewaltigung ein potentiell sexuelles Interesse am Opfer voraussetzt, was für Dawn, die von allen anderen gemieden wird, eine Aufwertung ihrer Person bedeuten könnte. Denn ihre Liebe zu dem älteren Sänger Steve bleibt unerfüllt.

"What pushes Dawn Wiener's narrative misery forward centres around her (un) desirability to various male characters throughout the film. Her sexuality is constantly the crux of her agony."<sup>104</sup>

Sie erscheint also am angekündigten Ort, wo Brandon bereits auf sie wartet. Doch anstatt Dawn zu vergewaltigen, reden die beiden Jugendlichen über ihre familiären Probleme. Das Androhen von physischer Gewalt gilt hier als Vorwand für emotionale Nähe. Die Pole aus Angst einerseits und Aggression andererseits lösen sich auf. Denn Vergewaltigungen, wie wir in *Welcome to the Dollhouse* lernen, passieren

---

104 Walsh, Shannon: "Losers, Lolitas and Lesbos", S. 195.

tendenziell eher den schönen, beliebten Mädchen, wie Dawns Schulkameradin Mary Ellen Moriati. Diese macht bei einer Schulversammlung auf die Gefahren durch Fremde aufmerksam. Sie berichtet allerdings fast schwärmerisch von ihrer Entführung durch einen unbekannten, älteren Mann. Auch Dawns Schwester Missy wird in ihrem pinken Tutu von Mr. Kasden, einem Nachbar entführt, der sie allerdings unversehrt lässt. Die Vergewaltigung würde für Dawn eine Integration in die feminine Welt bedeuten, also lässt sie sich darauf ein.

Insgesamt scheint die Vergewaltigung in *Welcome to the Dollhouse* romantisiert zu werden und ist nie Element des Schocks. Dawn gibt sich ihrem 'Peiniger' hin, ein Augenblick, der, wie Solondz es ausdrückt ein "moment of great tenderness"<sup>105</sup> ist. Auch Mary Ellen Moriati beschreibt ihren Entführer in romantischer und detaillierter Manier: "He wore a leather jacket and had a tattoo on his chest". Das Auflösen der Narrationskonventionen bezüglich der Vergewaltigung ist bemerkbar. Vor allem wenn man sie mit anderen Filmbeispielen der 1990er vergleicht. So ist die Vergewaltigungsszene aus *Boys Don't Cry* (1999) explizit, grausam und schockierend. Ähnlich wie der sexuelle Missbrauch in dem Film *The Sleepers* (1996). Die gängige Narration hinsichtlich der Vergewaltigung unterstützt die Empathie für die Opfer, die Figuren der Täter werden wirken wenig komplex und Hintergründe werden selten erforscht. Die Vergewaltigung ist in Solondz' Filmen gewaltfrei und die Täter rücken in den Fokus der Erzählung.

Im übergeordneten Sinn kann man feststellen, dass Solondz hier wieder Tendenzen der amerikanischen Gesellschaft und Kultur aufnimmt. Sarah Projansky argumentiert in ihrem Buch *Watching Rape. Film and Television in Postfeminism Culture*, dass die Vergewaltigungsthematik in den USA einen omnipräsenten Status inne habe:

"I would go as far as to argue that rape is one of contemporary U.S. popular culture's compulsory citations: from talk in the public service announcements about statutory rape, to talk on the news about the "date rape drug", depictions of rape are a pervasive part of this culture, embedded in all media forms, entrenched in the landscape of visual imagery."<sup>106</sup>

Erneut scheint der Regisseur die gängige, allgegenwärtige Wahrnehmung eines Gegenstandes zu hinterfragen.

In seiner Darstellung von Sexualität lässt Solondz seinen Figuren dem Zuschauer gegenüber keine Intimsphäre. Auf der filmformalen Ebene wird dies durch die

---

105 Mc Kittrick, Casey: *I laughed and I cringed at the same time. Shaping pedophilie discourse around American Beauty and Happiness*. S.7.

106 Projansky, Sarah: *Watching Rape. Film and Television in Postfeminism Culture*. S. 2.

extrem nahen Einstellungen unterstützt. Die Kamera ist häufig zu nah an dem Geschehen, was auf den Zuschauer unangenehm wirkt. Zwischen dem Gefühl der extremen Nähe und der teilweisen Aussparung von sexuellen Handlungen hält der Regisseur auch auf formaler Ebene die Spannung aufrecht. Allgemein kann man feststellen, dass der Regisseur dem starren, artifiziellen Konzept der Vorstadt einen oft extremen unkontrollierten Sexualtrieb entgegenstellt. Die Vorstadt bildet den Pol der Künstlichkeit, während der Trieb den Pol der natürlichen Bedürfnisse verkörpert.

### 5.3 Liebe als Prämisse

Dort wo der Zuschauer Gewalt vermutet, findet er Romantik, zärtliche Begierde und Liebe. Als die mexikanische Haushälterin der Livingstons in *Storytelling* Mikey, dem jüngsten Sohn der Familie, von der Todesstrafe ihres Sohnes wegen Vergewaltigung erzählt, fragt Mikey nach was eine Vergewaltigung sei. Die Haushälterin antwortet:

CONSUELO

It is when you love someone, and they don't love you. And then you do something about it.<sup>107</sup>

Natürlich kann man schwer abschätzen wie gewalttätig diese Vergewaltigung war, aber dennoch wird sie wieder mit der Liebe verknüpft. Hier entsteht eine Brücke zu Avivas prägnantem Satz aus *Palindromes*: "Pedophiles love children" - auch hier ist der Ursprung von Sexualität die Liebe. Dadurch, dass die Erwartungen der Charaktere bezüglich ihrer Liebe meist brutal enttäuscht werden, resultiert dies in einem oft gestörten, triebhaften Sexualverhalten. Man muss feststellen, dass die Sexualität in den Filmen von Todd Solondz auch ein Mittel seiner Subversion darstellt. Sie zeigt die Sehnsüchte der Figuren auf intensive Weise, macht Ängste und Bedürfnisse deutlich. Die Charaktere seiner Filme weisen im Allgemeinen große zwischenmenschliche Probleme auf, die sich gerade in ihrem Sexualverhalten manifestieren. Der Wunsch geliebt zu werden und dadurch Bedeutung zu erlangen ist in jedem Film spürbar. Dass Liebe etwas ist, dass erstrebenswert, aber vergänglich und instabil ist, zeigt sich in den Worten der vierjährigen Aviva in *Palindromes* welche früh erkennt, dass man sich Liebe nicht sicher sein kann.

AVIVA

I want to have lots and lots of Babies, that way I'll always

---

107 *Storytelling*: 00:32:09.

Dass sie von ihren Kindern zurückgeliebt wird, fordert sie hier nicht, aber, die Fürsorge für Jemand anderen und die Liebe, die man für Jemand anderen aufbringen kann, schenkt dem eigenen Leben eine Bedeutung. Und obwohl die Figuren oft unglücklich lieben sind, lieben sie exzessiv. Alleine dafür, um ihrem Dasein einen Sinn zu geben.

## 6. Parodie und Pathos- eine Betrachtung der Komik

*"I think my movies are all fraught with a certain amount of ambiguity, which often leaves people unclear about when to laugh, whether to laugh and what kind of laughter is being evoked."*<sup>109</sup>

Solondz' Humor ist unbequem. Das wird vor allem bewusst, wenn man eine Vorstellung seiner Filme im Kino besucht. Auf dem Sarajevo-Film-Festival 2012 hatte ich die Möglichkeit sechs von sieben seiner Filme in Gesellschaft anderer Kinobesucher zu sehen und die Reaktionen waren extrem unterschiedlich. Während einige Kinobesucher lauthals lachten, verließen andere mit knallenden Türen den Saal und die Divergenz der Emotionen wurde bei nahezu jeder Vorstellung sichtbar. Dass in seinen Filmen eine Ambiguität hinsichtlich der Komik herrscht, verdeutlichen Kritiken, die die Filme als *awkwardly hilarious* oder *awfully funny*<sup>110</sup> bezeichnen. Die eigentlich positiven Adjektive werden durch negative Attribute relativiert und lassen vermuten, dass die Komik in Solondz' Filmen keine unbeschwerte zu sein scheint. Die allgegenwärtige Ironie, die beispielsweise im Titel *Happiness* explizit wird, macht genaue Deutungen oft unmöglich.

Wie das Eingangszitat des Regisseurs suggeriert, scheinen seine Filme den Zuschauer aufgrund ihrer vielseitigen Deutungsweise zu verwirren. Er gibt nie klare Statements. Solondz trifft Aussagen, verwirft diese schlagartig und durch die allgegenwärtige Ironie entsteht beim Zuschauer eine Unschlüssigkeit. Die filmische Sprache ist nie eindeutig und so muss der Zuschauer sich selbstständig gegenüber dem Gezeigten positionieren. Dies fällt gerade bei den politischen Themen schwer und wirkt auf viele unangenehm. Nichtsdestotrotz werden Solondz Filme der großen

<sup>108</sup> *Palindromes*: 00:03:45.

<sup>109</sup> Pearson, Benjamin: Interview mit Todd Solondz: <http://www.tinymixtapes.com/features/todd-solondz>; Zugriff am 19.10.2012.

<sup>110</sup> Filmplattform Rottentomatoes: [http://www.rottentomatoes.com/m/welcome\\_to\\_the\\_dollhouse/reviews/](http://www.rottentomatoes.com/m/welcome_to_the_dollhouse/reviews/); Zugriff am 20.10.2012.

Kategorie der Komödie zugeordnet, wobei sie häufig mit Zusätzen wie "dark" comedy oder "sad" comedy versehen werden. Die Komik in seinen Werken ist sehr vielschichtig und besteht aus verschiedenen Komponenten, wobei man sie im Allgemeinen immer wieder auf das Wechselspiel von Parodie und Pathos zurückführen kann. Die beiden Aspekte korrelieren, verschmelzen miteinander, und bestimmen die Komik in unterschiedlichen Facetten.

"The comedy and the pathos they're always tied in with each other and feed of each other. The two of them have a kind of dialogue with each other. It's not either or."<sup>111</sup>

## 6.1 Parodie

Die Parodie bezeichnet nach Erwin Rotermond Literatur, welche:

"aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht. Die Veränderung des Originals dient einer bestimmten Tendenz des Parodisten, zumeist der bloßen Erheiterung oder der satirischen Kritik."<sup>112</sup>

Diese Definition ist so allerdings auch für filmische Parodie gültig. Solondz bedient sich in seinen Parodien an gängigen Film- und Fernsehkonventionen. Er übernimmt hier formale Aspekte, kanonisierte Bilder und füllt diese mit neuen Inhalten. Eine Zielscheibe seiner Parodie ist immer wieder die *Sitcom*. Die vor allem in den 1950er etablierte, heile Familienwelt aus Serien wie *Father knows Best* und *Leave It to Beaver*, welche sehr konservative Werte vermitteln und sich durch klassische Geschlechterrollen auszeichnen, werden formal und in ihrer Ästhetik kopiert, wie bereits im Kapitel 4 angedeutet wurde. Diese Serien kamen selten ohne moralischen Zeigefinger aus. "Young and Rodney [TV- Produzenten] were candid about their attempts to provide moral lessons throughout the series"<sup>113</sup>. Diesen moralischen Aspekt der *sitcom* führt Solondz jedoch in seinen Versionen ad absurdum. Maßgebend für die Fernsehserien der 1950er bis in die 1960er der USA waren die damals neu entstandenen Vorstädte. So spielte ein Großteil der Serien in Suburbia und spiegelte zu einem gewissen Grad die Welt der Zuschauer wieder, was den Glauben an eine Wechselwirkung zwischen Medium und Realität begründete.

---

111 Interview mit Todd Solondz Sarajevo Film Festival 2012, siehe Anhang.

112 Beekmann, Klaus: "Die historische Avantgarde und die Parodie", In: Scherer, Ludger (Hg.): *Avantgarde und Komik*. New York: Rodopi 2004. S. 265.

113 Riggs, Karen: "The Wonder Years". in: Newcomb, Horace: *Encyclopedia of Television*. S. 856.

"The Public often assumes that television fictional representations of the family have a strong impact on actual families in the United States. For this reason, people have often also assumed that these fictional households ought to mirror not simply family life in general, but their own personal values regarding it."<sup>114</sup>

Mit Hilfe des Mediums sollte, wie bereits erwähnt, reale Familien- und Gesellschaftsbilder definiert und stabilisiert werden. Solondz, der in den späten 1950er Jahren in New Jersey geboren wurde, verriet seiner Masterclass beim Sarajevo-Film-Festival 2012, dass er als Kind bis zu 7 Stunden Fernsehen am Tag schaute. Man kann an dieser Stelle natürlich nur vermuten, dass die Fernsehbilder seiner Kindheit sein späteres Werk beeinflussten. Ein konkreter Hinweis dafür, dass der Regisseur die *Sitcom* parodiert, lieferte Solondz selber, indem er in einem Interview erklärte, dass *Welcome to the Dollhouse* seine Version der US-TV-Serie *The Wonder Years* sei, welche von 1989 bis 1993 auf dem Sender ABC ausgestrahlt wurde.<sup>115</sup>

"The Wonder Years, a gentle, nostalgic look at "babyboom" youth and adolescence [...] the programm showed, mundane situations that would resonate with most Americans' youth experience played out against the backdrop of everyday life in the late 1960s and 1970s. Hip-hugger pants, army surplus gear, and toilet-paper-stewn yards helped to place the show in the collective memory of the babyboomers who were watching it."<sup>116</sup>

Doch die kollektive Erinnerung der Babyboomgeneration der Nachkriegszeit, zu denen auch der Regisseur zählt, entsprach nicht seinem Bild.

"The catalyst [for *Welcome to the Dollhouse*] was when I saw an episode of *The Wonder Years*, and I was struck at how little it resembled my memory or understanding of childhood. And when I thought more, I couldn't think of any American film that dealt in any serious way with childhood [...] In any films about american kids they were either cute like a little doll or evil demons."<sup>117</sup>

Dem Regisseur missfiel die einseitige Darstellung von Kindern. Zudem klammerte *The Wonder Years*, ähnlich wie die Formate der 1950er die Probleme und Sorgen ihrer jugendlichen Protagonisten aus, und stellte Familie als eine unantastbare Instanz dar.

"At the end of each episode, relations, although marked by change,

---

114 Spigel, Lynn: "Family on Television". in: Newcomb, Horace: *Encyclopedia Of Television*. S. 846.

115 Mc Kelvey, John W. : <http://toddsolondz.com/welcome.html>; Zugriff am 06.12.12

116 Riggs, Karen: "The Wonder Years". in: Newcomb, Horace (Hg.): *Encyclopedia Of Television*. S. 2575.

117 Mc Kelvey, John W. : <http://toddsolondz.com/welcome.html> Zugriff am 06.12.12

typically become harmonious once again."<sup>118</sup>

Diese artifizielle Familienharmonie ist ein Aspekt, den der Regisseur in seinen grotesken Versionen von Familie parodiert. Exemplarisch dafür ist das Kapitel "Mama Sunshine" aus *Palindromes*. Im Hause der christlichen Sunshines ist der Name Programm. Die allgegenwärtige Harmonie wirkt so übertrieben, dass man sie als Zuschauer von Beginn an als verdächtig empfindet, was sich später auch bewahrheitet. Die Sunshines bestehen aus dem Ehepaar Bo und seiner Frau, die von allen nur "Mama Sunshine" genannt wird. Das Haus der Sunshines ist eine Art Refugium für behinderte und verstoßene Kinder. In einer prägnanten Szene sitzt die Familie mit den insgesamt zehn Adoptivkindern am Frühstückstisch. Als Aviva sich dazu gesellt und "Guten Morgen" sagt, schallt es vom Tisch im Chor "Guten Morgen!" zurück. Die Tatsache, dass die Familie im Chor antwortet, enttarnt von Beginn an die Künstlichkeit der eigentlich perfekten Familie. Jedes der Adoptivkinder stellt sich Aviva vor. Doch während die Kinder sich vorstellen, flüstert Peter-Paul, eines der Kinder, Aviva ins Ohr welche Behinderung das jeweilige Kind hat.

**BARBARA**

I'm Barbara. Remember me?

**PETER-PAUL**

She's blind.

**ALI**

I'm Ali.

**PETER-PAUL**

He was born hebrew. But don't worry he's been saved.<sup>119</sup>

Peter-Paul unterwandert hiermit den Familienzusammenhalt. Insgesamt wirkt die Fröhlichkeit der Familie einstudiert. So sagt der Junge mit Downsyndrom beispielsweise "I'm Skippy- just like the peanutbutter!" woraufhin die Familie artifiziell im Chor lacht. Auch Geminis Satz "Pass me the freedom toast" wirkt auswendig gelernt. Neben der übertrieben-harmonischen Darstellung von Familie erinnert das Lachen im Chor an den sogenannten *laughtrack*<sup>120</sup>, welcher auch an

---

118 Riggs, Karen: "The Wonder Years". in: Newcomb, Horace: *Encyclopedia Of Television*. S. 2575-2576.

119 *Palindromes*: 01:02:39.

120 **Def.:** Lachen, Applaus und andere Publikumsreaktionen, die künstlich erzeugt und einer Fernsehaufzeichnung zugemischt werden. Der amerikanische Regisseur Charles Douglas führte den *laughing track* 1953 in der TV Serie *Life With Father* ein. Der *laugh track*, auch *canned laughter* oder *fake laughter* genannt, ist seither Bestandteil vieler amerikanischer Komödien. Er sollte es dem Publikum leichter machen die Witze zu erschließen. 1992 gewann Douglas im Bereich "a special engeneering" einen Emmy.

In: Monaco, James: *Film verstehen. Das Lexikon*. Hamburg Rowohlt 2011. S.143.

Fernsehformate der 1950er Jahre anzulehnen scheint. Seit der Einführung des *laughtracks* in den 1950er Jahren stand dieser immer wieder in Kritik, da er den Zuschauer entmündige und ihm vorgebe an welchen Stellen er zu lachen habe.

"Most critics think that the laugh track is the worst thing that ever happened to the medium, because it treats the audience as though they were sheep who need to be told when something is funny."<sup>121</sup>

Das künstliche Programmieren von Lachen wirkt auf gewisse Weise paradox. Denn gerade die Reaktion des Lachens ist eine, die oft unkalkulierbar ist und sich auf unterschiedlichen Ebenen der menschlichen Psyche abspielt. Doch Solondz' Interesse scheint genau diesen konstruierten Film- und Fernsehkonventionen zu gelten. Er bedient ihrer Künstlichkeit, stellt diese in den Vordergrund, um die inhärenten Mechanismen und Konventionen zu hinterfragen. Es geht eben nicht um die Entmündigung des Zuschauers, sondern darum ihn zu eigener Kritik zu bewegen. Die Diskrepanz zwischen den Formen, die er parodiert und dem neuen Inhalt kann nach Rotermonds Definition als satirische Gesellschaftskritik aufgefasst werden. Der Inhalt der Frühstückstisch-Szene ist insgesamt relativ banal und die Witze flach. Aber der Ansatz des Regisseurs scheint hiermit auch keine reine Unterhaltung zu sein, sondern soll Konventionen aufzeigen.

Andere wiederkehrende Elemente der Parodie Solondz sind Genres. So wirft der Regisseur einen satirischen Blick auf Highschool-Movies, Liebesfilme, Dokumentationen und Abenteuergeschichten. Doch parodiert er nicht immer nur ein Genre, sondern meist mehrere gleichzeitig, sodass ein heterogenes Genregeflecht entsteht. Er springt hin und her, zeigt damit die Grenzen des einzelnen Genres auf und bricht die inhärenten Konventionen.

Eine weitere Auffälligkeit hinsichtlich der Parodie ist, dass häufig stereotype Figuren gezeigt werden. Im filmischen Schulalltag werden häufig die stereotypen Gruppierungen von *Nerds* und *Jocks* präsentiert.<sup>122</sup> Ein Klischee der amerikanischen Highschool, welches Schüler in unbeliebte, unattraktive Streber und in beliebte, gutaussehende Sportler einteilt. Diese Dichotomie wurde bereits in unzähligen amerikanischen Teenmovies reproduziert.

Der Regisseur benutzt die Stereotypen und parodiert sie, indem er das Klischee ausreizt, so dass die Banalität und Eindimensionalität der Figuren deutlich wird. Er macht den Zuschauern damit bewusst, dass es sich bei den Figuren um leere Stereotypen handelt und schärft somit ihren Blick für Konventionen.

---

<sup>121</sup> Mc Tavish, Brian: *Laugh track is serious business*: [http://articles.baltimoresun.com/2003-07-03/features/0307030060\\_1\\_bob-douglass-laugh-track-canned-laughter/2](http://articles.baltimoresun.com/2003-07-03/features/0307030060_1_bob-douglass-laugh-track-canned-laughter/2); Zugriff am 05.11.2012.

<sup>122</sup> UCLA: Centre Programm and Policy Analysis: <http://smhp.psych.ucla.edu/pdfdocs/youth/jocks.pdf>; Zugriff am 07.11.2012.

Gleichzeitig spielt mit der Erwartungshaltung der Zuschauer was bestimmte Figuren angeht und dreht diese um. Zu sehen ist dies in *Happiness*, bei welchem kritische Stimmen klagten, dass der pädophile Dr. Maplewood als zu sympathisch dargestellt wurde. Der bis dato stereotype Pädophile im Film war nicht mit Solondz' Version des fürsorglichen Familienvaters in Einklang zu bringen. Auch Mama Sunshine aus *Palindromes* kann man als eine solche stereotype Figur sehen. Sie ist eine überambitionierte Christin, die aus Nächstenliebe verstoßene Kinder adoptiert. Die stets gut gelaunte, "Jesus-Tears"-Keks-backende Mutter, die äußerlich alle christlichen Werte zu erfüllen scheint, schmiedet nachts Pläne, Ärzte zu töten, die Abtreibungen durchführen. Dieser Stereotyp der guten Christin wird so parodiert, dass der komplette Erzählstrang ins Absurde driftet. Das Überzeichnen hin zum Grotesken ist ein immer wiederkehrendes Element der Komik.

Solondz, der oft für seinen drastischen Umgang mit sensiblen Themen kritisiert wird, nimmt diese Kritik an seiner Person teilweise mit in die Filme auf. Nachdem der Regisseur Sam Mendes *Happiness* als "condescending", als herablassend, bezeichnete, fand man in *Storytelling*, Solondz drittem Film, eine Anspielung auf ein bekanntes Motiv aus Mendes' *American Beauty*. In der Dokumentation über Jugendliche in der Vorstadt, die in "Nonfiction" vorkommt, ist eine Plastiktüte zu sehen, die vom Wind durch die Luft geweht wird. Dramatische Musik untermalt die Bilder und es werden "tiefsinnige" Kommentare des Dokumentarfilmemachers eingespielt. Diese offensichtliche Anspielung auf *American Beauty* kann als ein Kommentar zu der Kritik Mendes gesehen werden. Auch die Kritik an der Person Solondz lässt der Regisseur in seine Filme miteinfließen. So sagt Helen übertrieben weinerlich in *Life During Wartime* folgenden Satz "Everyone thinks that I mock them, that I'm cruel and condescending and it's really hard on me"<sup>123</sup>. Das übertrieben weinerliche macht deutlich, dass er sich eigentlich über die Kritik an seiner Person lustig macht.

Der Aspekt der Parodie kann in Solondz' Gesamtwerk als Mittel zur Bewusstwerdung der Zuschauer verstanden werden. Er wird immer wieder mit ihm bekannten Formen konfrontiert, die wiederum mit neuen Inhalten gefüllt werden. Die entstehende Schere aus Form und Inhalt lässt den Zuschauer über Konventionen nachdenken und deutet zudem die kritische Haltung des Regisseurs an. Auch wenn Solondz Meinung nie wirklich explizit gemacht wird und tendenziell vage bleibt, lässt doch darauf schließen, dass er scharfe Kritik an der amerikanischen Gesellschaft äußert. Die Aspekte seiner Parodien sind vielfältig, sie reichen von filmischen Konventionen, über stereotype Figuren, Popkultur, über die Filmwelt an sich bis zu

---

<sup>123</sup> *Life During Wartime*: 00:46:12.

politischen Diskursen. Die Parodie soll die Augen des Zuschauers öffnen, ihn jedoch nicht belehren. Es werden politische oder gesellschaftskritische Statements aufgeworfen, die so schnell sie entstehen auch schon wieder negiert werden. Als Beispiel gilt die *Pro Life/ Pro Choice* Abtreibungsdebatte in *Palindromes*. Der Regisseur zeigt alle möglichen Meinungen dieser brisanten Debatte auf, legt sich jedoch bis zum Ende auf keine der Positionen fest. Denn im Endeffekt geht es nicht um Solondz' Haltung, sondern darum eine eigene Haltung zu definieren.

"There is a moral gravity to the work already. But the films are not moralistic. I don't want to be didactic, I don't want to explain that to people, that's somewhat pointless and not interesting. But for the audience to find their own moral barriers and apply them to these challenges, makes it more provocative, more stimulating. What is right? What am I complicit of? What is my laughter? What is the meaning of that? Do I feel good or do I feel guilty? Or I don't know."<sup>124</sup>

## 6.2 Pathos

*Pathos* bezeichnet im ursprünglichen Sinn "Leiden". In der Rhetorik wurde aus dem Begriff die Bezeichnung für ein feierliches Ergriffensein, sowie einen leidenschaftlich-bewegten Gefühlsausdruck.<sup>125</sup> Im Allgemeinen assoziiert man mit Pathos große Gefühle und dazugehörig große Gesten, welche jedoch heute, vor allem im künstlerischen Bereich, eine negative Konnotation inne haben. Christian Schmitt schreibt in seinem Buch "Kinopathos", dass wenn die Worte Pathos oder pathetisch fallen, diese meist unter nostalgischem oder negativen Vorzeichen stehen.<sup>126</sup> Der Pathos, so Schmitt, entspreche nicht dem aktuellen Zeitgeist. An Stelle des hohen Tons und der leidenschaftlichen Exzesse [...] seien im Kontext postmoderner Spaßgesellschaften Coolness und die Ironie getreten.<sup>127</sup> Wobei man feststellen muss, dass bezogen auf Solondz' Werk der Pathos die Ironie nicht ausschließt. Ein interessanter Aspekt der Argumentation Schmitts ist die These, dass pathetische Artikulationen immer mit bestimmten Genres einhergehen.<sup>128</sup> Der Pathos ist also vom Filmgenre und damit von bestimmten Übereinkünften abhängig. Was im Western als pathetisch aufgefasst wird, verliert seine Bedeutung im Melodrama. Festzustellen ist, dass der Pathos nach Schmitt im Film an bestimmte innere Wertehorizonte geknüpft zu sein scheint. Es tut sich allerdings die Frage auf

<sup>124</sup> Interview mit Todd Solondz auf dem Sarajevo Film Festival 2012, siehe Anhang.

<sup>125</sup> <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/pathos> Zugriff am 24.10.2012.

<sup>126</sup> Schmitt, Christian: *Kinopathos*. S. 14.

<sup>127</sup> Ebd.: Schmitt. S. 14.

<sup>128</sup> Ebd.: Schmitt. S. 12.

was dem Pathos in einem Genrehybrid wiederfährt. Denn wie bereits bemerkt wurde, sind die zu betrachtenden Filme Geflechte unterschiedlicher, parodierter Genrefragmente. Die unterschiedlichen intertextuellen Referenzen dekonstruieren ein konstantes Wertesystem, so dass der Zuschauer sich in fast jeder Szene neu orientieren muss. Betrachtet man beispielsweise *Palindromes* findet man Elemente aus der Romantic Comedy<sup>129</sup>, dem Roadmovie, des Thrillers und des Teenmovies. Dadurch, dass es keinen gleichbleibenden Wertehorizont gibt, an den sich der Pathos in Solondz' Filmen heften kann, wirkt er isoliert, deplaziert und ist dadurch häufig ein komisches Element. Die pathetischen Gesten und Worte wirken emotional aufgeladen, übertrieben und kitschig. Der Pathos wird grotesk. Als in *Palindromes* der Lastwagenfahrer Bob und Aviva sich nach dem Mordanschlag auf Dr. Fleischer verstecken und die Polizei plötzlich vor der Tür ihres Motelzimmers steht, hält Bob einen Monolog, in welchem er sich Avivas und seine gemeinsame Zukunft, trotz aller Barrieren, ausmalt. Denn die Beziehung steht unter keinem guten Stern- er ist immerhin geschätzte 35 Jahre alt, während sie gerade erst Teenager geworden ist.

#### BOB

Start a new life. A good life. With no mistakes this time. Where we can have children. I promise. Lots of children. I'll be a dad and you'll be a mom. And there will be so much love and tenderness for the world and for every living creature.<sup>130</sup>

Diese Szene scheint ein Gangsterpärchen des klassischen Hollywoodfilms à la Bonnie & Clyde zu zitieren, welches sich bis in den Tod die Treue schwört. Kurz darauf wird Bob, als er die Tür des Zimmers öffnet, von einem Kugelhagel erfasst. Die einzelne Szene wirkt im Gesamtkontext des Films pathetisch und klischeebehaftet, wobei gilt: "Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees sind ergreifend."<sup>131</sup> Da hier das Klischee immer nur kurz angespielt, aber nicht in seiner Vollkommenheit dargestellt wird, evoziert dies anstelle von Ergriffenheit Komik. Der Pathos wird Teil der Parodie, wobei dies nicht immer der Fall ist.

Dass der Pathos nur angespielt und nie von Dauer ist, zeigt die Szene am Müllcontainer aus *Palindromes* besonders deutlich. Peter-Paul, eines der Adoptivkinder der Sunshines, will Aviva etwas Besonderes zeigen. Sie gehen durch den Garten zu einer verlassenen Müllhalde, auf der man von Zeit zu Zeit abgetriebene Föten findet. Peter-Paul eröffnet diese Szene mit den Worten "It's not

<sup>129</sup> Der sogenannten "Romcom".

<sup>130</sup> *Palindromes*: 01:04:19.

<sup>131</sup> Eco, Umberto: "Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter", in: Jürger Felix (Hg.) *Die Postmoderne im Kino: Ein Reader*. Marburg: 2002. S. 11-15.

a regular garbage heap. This is where they throw out unborn Babies". Daraufhin erzählt er, dass Mama Sunshine ein Mal die Woche den Container auf tote Babys in Plastiktüten durchsucht. "She gives them a proper christian burial, so that they don't fry in hell". Als er ein totes Baby findet und es Aviva zeigt, schreckt diese aufgrund ihrer eigenen Erfahrung zusammen. Er entschuldigt sich bei ihr und schlägt ihr vor für die Babys zu beten. Pathetisch lässt sich der Junge auf die Knie fallen und Aviva folgt ihm. Sie falten mit Andacht die Hände.

**PETER-PAUL**

Come on- let's get down on our knees and pray. Now repeat after me. Lord Jesus please take care of all the unborn babies. And make sure they're happy in heaven.

Doch der eben, hauptsächlich durch die Gestik, etablierte Pathos driftet schnell ab.

**PETER-PAUL**

Even the ones that aren't wrapped in plastic bags. Even the ones that were strangled, suffocated, drowned or incinerated. Even the ones whose bodies were pulled apart. Limb by limb. Head cut off. Eyes plugged out. Even the ones that had no fingers or toes, no ears and noses, no brain or heart. Amen.<sup>132</sup>

Der Pathos der Filme betrifft nicht nur Kinokonventionen, sondern er zeigt sich auch in einem amerikanischen Patriotismus, welcher das Individuum häufig mit einem größeren Ganzen, dem 'greater cause' zu verknüpfen scheint. Ersichtlich wird dieser amerikanische Pathos in *Palindromes* als Mama Sunshine Aviva fragt, was mit ihren Eltern geschehen sei und das Mädchen unter gespielten Tränen stottert: "They died in the 9/11 attacks"<sup>133</sup>. Da dem Zuschauer bewusst ist, dass die Tränen Avivas nicht echt sind, wird klar, dass der Patriotismus der USA hier kritisch betrachtet wird. Solondz streut Salz in eine noch offene Wunde.

Der 'Parodie-und-Pathos'- Mechanismus macht kinematographische, sowie gesellschaftliche Konventionen sichtbar. Es sind Konventionen, welche ein konservatives Familienbild vermitteln, starre Genreregeln fördern und klischeehafte Stereotypen zeichnen. Solondz scheint mit seiner Komik aber auch gesellschaftliche Regeln zu unterwandern. Dies äußert sich in seiner brisanten Themenwahl, die von Abtreibung, Pädophilie sowie religiösem Fanatismus innerhalb der amerikanischen

---

132 *Palindromes*: 00:51:26.

133 *Palindromes*: 00:41:11.

Mittelschicht erzählt. Solondz hinterfragt all das und daher gelten seine Filme als Subversion. Diese Form von Komik verfolgt insgesamt weitreichendere Ziele als primär das Publikum zu amüsieren. Der Zuschauer wird aufgefordert sich dem Gezeigten gegenüber durch sein Lachen zu positionieren. Dies kann vor allem im öffentlichen Raum des Kinos, eine unangenehme Gefühle auslösen, welches die knallenden Türen während der Vorstellungen erklärt. Neben den Hauptaspekten Parodie und Pathos, gibt es noch weitere Punkte, die die Komik ausmachen und das filmische Universum des Regisseurs formen.

### 6.3 Übertreibung

Neben den Hauptaspekten Parodie und Pathos beziehen Solondz' Filme ihre Komik aus der Übertreibung. Übertrieben, fast clownesk wirken die Charaktere in Verhalten und Aussehen. Dies ist besonders markant in früheren Filmen des Regisseurs. So wirkt Dawn in *Welcome to the Dollhouse* schon alleine ihrer Kleidung wegen wie ein Fremdkörper in der restlichen Umgebung (Abb. 5). Der geschmacklose Stil Dawns sorgt immer wieder für visuelle Gags. Die schrillen Farben ihrer Kleidung heben sich neben den vorherrschenden Pastelltönen, die an die 1950er Jahre anlehnen, ab. Auch die Handlung an sich wirkt häufig überspitzt und so kann man annehmen, dass insgesamt eher auf eine hyperrealistische Darstellung abgezielt wird. Die einzelnen Aspekte werden so kumuliert, dass diese Verdichtung eine Art Parallelwelt der Vorstadt schafft. Dies ist in gewisser Weise ein Mittel der Perspektivierung- wir fangen an die Welt durch Dawns dicke Hornbrille zu sehen. Es kann jedoch auch als einfaches Charakteristikum des filmischen Universums von Todd Solondz gesehen werden. Ein Beispiel für die Übertreibung in *Welcome to the Dollhouse* ist der Vorfall als Dawn versehentlich ein Papierbällchen vorbei an den Rowdies der Schule direkt in das Auge einer Lehrerin spuckt. Dawn wird daraufhin sofort zum Direktor zitiert. In seinem Büro muss sie sich für ihr Verhalten rechtfertigen und obwohl eigentlich allen Beteiligten klar sein sollte, dass Dawn sich nur wehren wollte, wird es so dargestellt als wäre sie der Unruhestifter. Der Direktor informiert sie darüber, dass die Lehrerin fast erblindet wäre, und dass die Tat in Dawns Schulakte eingetragen wird. Sie wird als Schwerverbrecher dargestellt, was recht unverhältnismäßig anmutet, genauso wie das überdimensional große Pflaster der besagten Lehrerin (Abb. 6).



(Abb. 5)<sup>134</sup>/ (Abb. 6)<sup>135</sup>

Solondz arbeitet in seinen Übertreibungen immer gegen den physischen Körper. Er betont körperliche Defizite und kehrt die innere Hässlichkeit der Charaktere nach außen. So trägt Dawns Mutter beispielsweise für ihr schmales, blasses Gesicht sehr roten Lippenstift, was ihre Lippen in den endlosen Diskussionen negativ hervorhebt. Avivas Plumpheit wird durch ihr bauchfreies Top und den, aus der Jeans quillenden Hüftspeck unterstrichen. Am extremsten ist die Übertreibung bezüglich des Körpers jedoch in dem Kapitel "Mama Sunshine" aus *Palindromes*. Aviva, die im Film von acht unterschiedlichen Schauspielerinnen verkörpert wird, tritt hier als große, adipöse Frau auf (Abb.7).



(Abb. 7)<sup>136</sup>

Sie hebt sich durch ihre extreme körperliche Form stark von den behinderten Adoptivkindern der Sunshines aus *Palindromes* ab und wirkt deplaziert. Nachdem diese Version Avivas einen der "Jesus-Tears"-Kekse der Mama Sunshine probieren will, fällt sie in Ohnmacht. Dies geschieht in sehr akzentuierter Weise, denn ihr Gesicht wird in einem unvoreilhaft-nahem Close-Up gezeigt, ihre Augen sind weit

<sup>134</sup> *Welcome to the Dollhouse*: 00:56:08.

<sup>135</sup> *Welcome to the Dollhouse*: 00:20:18.

<sup>136</sup> *Palindromes* :00:48:01.

aufgerissen und rollen hin und her, bevor sie in Slow-Motion auf den Boden fällt. Dadurch, dass die Schauspielerin sehr dick ist, wackelt ihr Körper stark beim Aufprall. Untermalt wird der Ohnmachtsanfall auf der akustischen Ebene von einem tiefen Brummen. An sich ist dieser Vorfall nicht weiter relevant für den weiteren Verlauf des Films, obwohl die hervorgehobene Bild- und Tongestaltung dies suggeriert. Die Übertreibung ist Mittel der Komik, gleichzeitig spielt diese jedoch wieder mit der Erwartungshaltung des Zuschauers.

## 6.4 Banalität und Drastik

Da die Filme Solondz' meist ohne Auflösung oder Moral auskommen, wird dem Regisseur häufig Banalität unterstellt. Doch was als trivial und inhaltslos abgetan wird, ist Teil der Komik. Gespielt wird mit einer kindlichen Naivität, die häufig komplexe Dinge sehr deutlich ausdrücken kann. Beispielhaft dafür ist Avivas Satz am Ende von *Palindromes*. Aviva, die freiwillig ein Verhältnis mit einem älteren Mann eingegangen ist, spricht mit ihrem, der Pädophilie beschuldigten, Cousin Mark. Dieser hält einen prägnanten Monolog über sein Leben, das einem Palindrom gleicht (siehe Kapitel 8). Er sagt darin, dass er keine Pläne habe eine Familie zu gründen. Als Mark Aviva erklärt, dass er unschuldig ist, antwortet diese:

### AVIVA

I believe that you're not a pedophile. Because pedophiles love children.<sup>137</sup>

Auf gewisse Art wirkt der Satz naiv, da es den oft gewalttätigen Aspekt dieser "Liebe" ausspart. Doch gerade diese Reduktion spricht eine Wahrheit aus. Der Satz verwundert, da man sich plötzlich diesem Thema ohne die dämonisierenden Vorurteile stellt. Das was auf den ersten Blick naiv und banal anmutet, greift auf den zweiten Blick viel tiefer als jeder multikausale Erklärungsversuch.

Als weiteres Beispiel dient folgender Auszug aus *Palindromes*:

### MAMA SUNSHINE

Last year our special daughter Naneka ran away and she

---

<sup>137</sup> *Palindromes*: 01:26:10

didn't even have any legs. She wanted to return to her birthplace in India. Poor child, didn't even make it as far as India, Tennessee.<sup>138</sup>

Die Worte Mama Sunshines sind als Witz ausgestellt und fügen sich nicht fließend in die restliche Konversation ein, weshalb es unnatürlich und mechanisch anmutet. Der Witz ist komisch, da die Figur der Mama Sunshine große Empathie für all ihre adoptierten Kinder hegt, aber gleichzeitig diese immer wieder vorführt, bloßstellt und ihrer Würde beraubt. So wird die blinde Barbara gezwungen von ihrer cracksüchtigen Mutter und ihre Rettung durch die Religion zu erzählen. Die vermeintliche Flachheit des Witzes erzählt bei näherer Betrachtung von ganz grundsätzlichen Problemen, die unter der Oberfläche, der christlichen Oberflächlichkeit schlummern. Der Witz ist nicht besonders tiefgründig, aber er regt an über die Figur der Mama Sunshine nachzudenken. Denn so sehr diese nach den Prämissen des Christentums leben möchte, ertappt man sie dabei rassistisch und vorurteilsbehaftet zu handeln.

Der Aspekt der Banalität ist immer wieder an eine brutale Drastik und Schonungslosigkeit gekoppelt. Bezeichnend ist hierfür die Szene aus *Welcome to the Dollhouse* auf der Schultoilette der *Fairfield Highschool* als Lolita, eine Klassenkameradin Dawns, diese zwingt, vor ihr zu defäkieren.<sup>139</sup> Die Szene wird recht harmlos etabliert. Dawn wäscht sich die Hände und Lolita kommt langsam auf sie zu. Lolita lehnt sich an die Wand und beobachtet Dawn, welche sichtlich nervöser wird. Die Bedrohung wird plötzlich greifbarer als Lolita sagt "You didn't come in here to wash your hands. You came to take a shit". Dawn fängt an zu stottern und versucht die Situation aufzulockern doch Lolita lässt nicht von ihr ab und drängt sie in die Kabine um Dawn defäkieren zu sehen. "I want to see it with my own eyes."

So harmlos die Szene etabliert wird, umso drastischer entwickelt sie sich. Dawn wird immer weiter in die Enge getrieben bis sie tatsächlich von der aggressiven Lolita in die Kabine geschubst wird. Beim Zuschauer werden unterschiedliche Emotionen hervorgerufen. Einerseits ist die Szene lustig, da sie mit dem gesellschaftlichen Tabu des Toilettengangs spielt. Andererseits ist sie genauso erschreckend, da man für Dawns missliche Lage Empathie empfindet. Zudem baut sich eine Spannung auf, da Ungewissheit darüber herrscht, ob man als Zuschauer nun tatsächlich diesem Akt beiwohnen muss. Die Drastik veranlasst uns dazu in vielen Szenen zu lachen, da wir nicht wissen wie wir uns verhalten sollen. Zu spüren

---

138 *Palindromes* 00:56:06

139 *Welcome to the Dollhouse*: 00:08:52- 00:10:25.

ist dies auch in einer Szene aus *Happiness*. Dr. Maplewood macht an einer Tankstelle halt und bleibt im Shop vor dem Zeitschriftenregal stehen. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer noch nicht, dass er eine pädophile Neigung hat. Er nimmt eine Zeitschrift für Jungen aus dem Regal. Und man nimmt an, dass er diese seinem Sohn mitbringt, denn wie wir vorher bereits mitbekommen haben, ist Dr. Maplewood ein guter Vater. Er kauft die Zeitschrift und geht zurück zum Auto. Er setzt sich allerdings nicht auf den Fahrersitz, sondern auf die Rückbank. Dr. Maplewood blättert durch die Zeitschrift und fängt an zu masturbieren. Diese Szene bricht so unerwartet und schonungslos über den Zuschauer hinein, dass man lachen muss. Das Lachen ist allerdings eines, das von Fassungslosigkeit zeugt.

Die Pluralisierung der Emotionen, wie auch die Schonungslosigkeit des Geschehens, münden bei Solondz häufig im Lachen. Dieses Mittel kann man dem *comic relief* zuordnen. Er kann als ein Mechanismus oder eine Bewältigungsstrategie begriffen werden, die Spannungen werden durch das Lachen beim Rezipienten abgebaut.<sup>140</sup> Der Zuschauer hat die Möglichkeit sich durch das Lachen von dem Gezeigten zu distanzieren. Während Solondz die Abgründe der Gesellschaft, sowie die der menschlichen Psyche zeigt, fungiert die Komik für den Zuschauer als Seil an dem man sich in letzter Sekunde immer wieder aus dem Abgrund zieht. So stellt der Regisseur fest:

"Meine Filme sind Komödien, weil ich nur so unerträgliche Qual darzustellen vermag."<sup>141</sup>

Die Komik unterwandert das Schreckliche, zieht ihm den Boden unter den Füßen weg und das oft mit simplen Mitteln. So wird in *Palindromes*, als Aviva und der Lastwagenfahrer Geschlechtsverkehr haben, außerdiegetische Musik eingespielt. Eine übertrieben kitschige Popmelodie, die die Szene verharmlost und in ihrer Konsequenz vermindert. Sofort entsteht eine Schere zwischen Form und Inhalt, welche Komik erzeugt. Das Einspielen von zu dem Bild unpassender Musik ist ein immer wiederkehrendes Stilmittel des Regisseurs.

"The comedy for some and offensiveness for others in the audience arises perhaps for an inability to accept the elements of reality and react to them."<sup>142</sup>

---

140 Thiele, Michael: "Vergnügen, Unterhaltung, Gelächter, Spaß und Komik- Philosophie des Humors." in: Thimm, Caja (Hg.): *Das Vergnügen in und an den Medien. Interdisziplinäre Perspektiven. Bonner Beiträge zur Medienwissenschaft*. Frankfurt am Main: Lang 2007. S. 13.

141 Solondz, Todd: Siegel Arthaus Kollektion DVD Zusatz zu *Welcome to the Dollhouse*.

142 Bernstein, Kate: *Palindromes*. Cinéaste; Herbst 2005, Vol. 30; 4. S. 53-54.

Die Komik ist im Werk von Todd Solondz ein wichtiger Faktor und verfolgt in den meisten Fällen ein größeres Ziel als reine Unterhaltung. Die beiden Hauptaspekte Parodie und Pathos, dienen vor allem dem Hinterfragen von gesellschaftlichen, sowie Film- und Fernsehkonventionen. Da es keine klaren Deutungen gibt, veranlasst die Ambiguität des Gezeigten den Zuschauer dazu, sich eine eigene Meinung zu bilden. Auch die weiteren Mittel wie die Übertreibung, die vermeintliche Banalität, die Drastik und die Schere zwischen Form und Inhalt sind allesamt diesem Zweck dienlich. Solondz Werk besteht insgesamt aus unterschiedlichsten Dichotomien. Aus Dummheit und Intellekt, aus Hässlichkeit und Schönheit, sowie extremer Intimität und endloser Distanziertheit. Die Komik wirkt wie ein Ventil, dass dem Zuschauer hilft den Tabus und Konventionsbrüchen der Filme entgegenzutreten. Solondz zeigt mit Hilfe des Humors eine komprimierte Version unser Realität, die zwar unangenehme Wahrheiten offenbart, diese jedoch mit Humor vermittelt. Der Betrachter nimmt eine reflektierende, distanzierte und häufig ironische Haltung dem Gezeigten gegenüber ein.

## 7. Filmstilistische Mittel: Kitsch, Americana und Pastiche

*"Nur wer die Regeln kennt, kann sie brechen, kann mit den Geschmacktabus spielen und kreativ mit den Auswüchsen der Konsumgesellschaft umgehen. [...] Geschmacklosigkeiten als Attitüde funktionieren nur dann, wenn gleichzeitig mit der scheinbaren Hingabe zum Schlechten eine liebevolle Distanz aufrechterhalten wird."<sup>143</sup>*

Kitsch ist in dem filmischen Universum Solondz' allgegenwärtig. Dies resultiert teilweise aus seiner *Parodie-und-Pathos-Komik*, aber auch auf Ebene des Produktionsdesigns sowie der akustischen Gestaltung wird eine Kitsch-Ästhetik evoziert. Um Kitsch in den Filmen fassen zu können, bedarf es einer kleinen Auseinandersetzung mit dem Begriff selber.

Zum Ursprung des Wortes *Kitsch* gibt es unterschiedliche etymologische Ansätze. Ein Ansatz ist, dass *Kitsch* aus dem Kunsthandel herrühre. Man unterschied hier in vollwertige Bilder sowie in nicht fertiggestellte Skizzen, welche sich in Qualität und Preis stark unterschieden. Da in den 1880er Jahren viele Amerikaner und Engländer im deutschen Kunsthandel verkehrten, wurde aus der unvollendeten Skizze aufgrund sprachlicher Differenzen die sogenannte "Kitsche", die eben für

---

<sup>143</sup> Dettmar, Ute/ Küpper, Thomas (Hg): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart, Reclam, 2007. S. 280.

weitaus weniger Geld zum Verkauf stand und sich daher einer großen Beliebtheit erfreute.<sup>144</sup> "Kitsch war eben das, was man leicht verkaufen konnte."<sup>145</sup> Robert Musil schrieb über den Kitsch, dass es so viel heiße wie 'unterm Preis abgeben', oder 'verschleudern'. "Und ich glaube wohl, daß sich dieser Sinn natürlich ins Geistige übertragen läßt."<sup>146</sup> Kitsch ist also gegenüber seinem Pendant der "Kunst" nicht nur auf Produktionsebene, sondern auch auf der Ebene der Originalität von minderer Qualität. Kitsch ist im Gegensatz zur Kunst ohne Mühe schnell produziert und gilt als "Produkt der industriellen Revolution"<sup>147</sup>, als "Auswuchs der Konsumgesellschaft"<sup>148</sup>. Er kann im Gegensatz zum Kunstwerk mechanisch hergestellt werden und ist damit zum integralen Bestandteil unseres Produktsystems geworden.<sup>149</sup> Ein weiteres Charakteristikum des Kitsches ist seine Künstlichkeit, wobei Clement Greenberg ihn sogar als "Inbegriff alles Unechten" deklariert.<sup>150</sup> Bis in die 1970er Jahre wurde Kitsch als Gegensatz zur Kunst, als ihr Neben- oder Abfallprodukt, begriffen. Doch mit dem Aufkommen der Postmoderne entwickelten sich neue Spielregeln, die die Dichotomie aus "hoher" und "niedriger" Kunst auflösten. Der Kitsch wurde in die Kunst integriert, er wurde in ihr zitiert und ironisiert.<sup>151</sup> Nichtsdestotrotz hebt sich die Kunst zu dem 'echten' Kitschier mit ironischer Distanz ab. Dieser Aspekt verweist auf die für die Postmoderne typische Doppelkodierung. Interessant ist, wie sehr die Beschreibung von Kitsch als "Recycling der Tradition"<sup>152</sup> auf die *Parodie-und-Pathos-Komik* Solondz' zutrifft. Solondz nimmt Traditionen, Konventionen, reproduziert schon dagewesene Bilder, um neue Inhalte zu generieren, die einen kritischen Blick des Zuschauers fördern. Das Zitieren von Film- und Fernsehformaten sowie die pathosbehafteten Genreparodien haben nahezu immer einen kitschigen Beigeschmack. Die Reproduktion von Bildern der Populärkultur, wirken auf den ersten Blick oft banal. Während das Kunstwerk neue, bisher ungekannte Erlebnismöglichkeiten zum unbewussten Grundstoff schafft, verlässt der Kitsch sich, nach Hanns Sachs: "auf gesicherte, längst vertraute Wirkungen. Ein Blütenbaum unterm Frühlingshimmel ist schön, das Sterben eines Kindes ist rührend."<sup>153</sup> Der Regisseur macht sich genau

144 Avenius, Ferdinand: "Kitsch". In: Dettmar, Ute/ Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 98.

145 Ebd. Avenius, Ferdinand: S. 98.

146 Musil, Robert: "Über die Dummheit". In: Dettmar, Ute/ Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 103.

147 Greenberg, Clement: "Avantgarde und Kitsch". In: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 205.

148 Dettmar, Ute/ Küpper, Thomas. *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 280.

149 Greenberg, Clement: "Avantgarde und Kitsch". In: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 207.

150 Ebd. Greenberg, Clement: S. 207.

151 Dettmar, Ute/ Küpper, Thomas: "Kitsch-Art, Camp, Kulturrecycling. Postmodernen Spielarten". in: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 279.

152 Bolz, Nobert: "Marketing als Kunst oder Was man von Jeff Koons lernen kann.", In: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 300.

153 Vgl.: Sachs, Hanns: "Kitsch", In: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 187.

diese durchschaubaren Wirkungsmechanismen zu eigen, was vermeintlich als Unoriginalität verbucht werden könnte. Kitsch zielt auf den "breitesten Publikumsgeschmack"<sup>154</sup> ab und ist damit etwas entindividualisiertes, etwas uniformes. Dies zeigt sich auch in der Figurengestaltung, die oft überspitzte Charaktere und Stereotypen beinhaltet. Sogar der Mensch ist bei Solondz entindividualisiert. Er ist die Masse, beziehungsweise soll ihr Spiegelbild sein.

Besonders präsent ist Solondz' Kitsch im Produktionsdesign, welches oft nostalgische Elemente aufweist. Denn beim Kitsch handelt es sich auch um "eine Umkehrung des Zeitvektors, um eine Vergegenwärtigung von Vergangenem und daher um ein neues Zeiterleben."<sup>155</sup> Shannon Walsh schreibt hierzu, dass es Objekte gibt, die in ihrer Zeit einmal kulturell signifikant, oder modisch waren. Diese sind von einer bestimmten Aura umgeben, die, wenn sie aus ihrer Zeit in einen neuen zeitlichen Kontext gestellt wird, beim Zuschauer eine Sehnsucht für die vergangene Zeit des Objekts auslöst.

"The viewer of kitsch becomes nostalgic for a life where all auratic objects retain their aura and the viewer does not have the dreadful knowledge of auratic life spans or natural limits and ultimately the inevitability of death."<sup>156</sup>

Im kitschigen Objekt manifestiert sich eine Nostalgie für vergangene Tage. Das Objekt macht dem Betrachter die Vergänglichkeit aller Dinge sowie seine eigene Sterblichkeit bewusst. Er hängt daher einer längst vergangenen Zeit hinterher.

Solondz' Produktionsdesign besteht aus unterschiedlichsten historischen Elementen der Populärkultur und bildet somit eine Pastiche aus der Zeitspanne zwischen den 1950er bis in die 2000er Jahre. Man entdeckt beispielsweise einen Macintosh Computer der frühen 1980er Jahre, sowie der dazu passende Jeans-in-Jeans-Look, Schlaghosen der 1970er, einen Ford Mustang der 1960er Jahre, sowie pastell-farbene Strickjacken, die an die 1950er Jahre erinnern. Es ist ein Geflecht aus Stilen welche Design, Mode, Farben und Musik beinhalten. Hinzu kommen noch die Zitate unterschiedlicher Filmgenres welche das Pastiche weiter formen.

"Pastiche ist ein Flickengewerk der Nachahmung verschiedener Künstler und Stile. Die zeitgenössischen Varianten des Pastiche dienen einer kulturellen

---

154 Avenius, Ferdinand: "Kitsch". In: Dettmar, Ute/ Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 99.

155 Flusser, Vilém: "Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums.", In: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 289.

156 Walsh, Shannon: "If it was rape then why would she be a whore?", S. 130.

Erinnerung, der es um kritische Reflektion auf das Heute geht."<sup>157</sup>

Pastiche und Kitsch bilden insofern eine Einheit, als dass sie Mittel des Regisseurs sind, um auch hier den kritischen Blick des Zuschauers zu fördern. Der verklarte Blick des Zuschauers, vor allem auf das medial geprägte Bild der Vorstadt soll revidiert und erneuert werden.

Solondz ist kein Verfechter des Kitsches, obwohl es nach oberflächlicher Betrachtung den Anschein erwecken könnte. Nach näherer Betrachtung wird jedoch klar, dass es ihm primär um die Reflektion geht und dass Kitsch und Pastiche als ironischer Kommentar fungieren.

Ein Indiz für dieses Spiel ist, dass Kitsch das "Süßliche und Sentimentale, das Weglassen der peinlichen und widerwärtigen Seiten der Realität."<sup>158</sup> bedeutet. Hier liegt die Crux, denn die Kitsch-Ästhetik suggeriert dem Publikum Geborgenheit, da es aufgrund der Kitsch-Objekte nostalgisch und sentimental wird, gleichzeitig wird es mit Inhalten konfrontiert, die dem Kitsch widerstreben. "Der Kitsch hat für das Publikum den Vorteil, daß er ihm den Genuß so mühelos wie möglich macht, ihm Unsicherheit und Anspielung auf unliebsame Erinnerungen erspart."<sup>159</sup> Wenn man sich in dieser Sicherheit wiegt, kann man annehmen, dass die brutalen Inhalte der Filme umso härter treffen. Um dieses vermeintliche Geborgenheitsgefühl weiter zu spannen, baut der Regisseur zudem viele der sogenannten *Americana* ein.

"Es mag nicht ganz einfach sein, sich zu erklären, was Americana sind, wenn man kein US- Amerikaner ist. Es können Genrebilder aus der alltäglichen Welt eines immer noch zumindest ikonisch an seiner Pionierzeit hängenden mittleren Amerikas sein, Filme über die gute alte Zeit oder Thanksgiving-Mahlzeiten. Americana sind Schilderungen exemplarischer Lebensumstände, dabei haben sie fast immer einen Hauch von Ironie; die Nostalgie verschweigt nicht die Rückständigkeit dieses idealisierten Lebens. Americana feiern gerade diese Rückständigkeit. Americana- das sind auch Gartenzäune[...], die Klinkerbauten, Straßen und Autoradios."<sup>160</sup>

Es sind häufig patriotisch anmutende Bilder, wie die Norman Rockwells, die mit verklarter Nostalgie Romantik erzeugen.<sup>161</sup> Sie erzählen von einem heilen, unschuldigen Amerika. Mit Hilfe der *Americana* taucht der Zuschauer in die ihm bekannte ikonographische Welt der USA ein. Doch anstatt eine heile Welt vorzufinden, stößt er

---

157 Hoesterey, Ingeborg: "Das postmoderne Pastiche", in: Lützler, Paul Michael (Hg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender Performativität, Globalisierung*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2000. S. 222.

158 Sachs, Hanns: "Kitsch", in: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 186.

159 Ebd.: S. 191.

160 Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*. Marburg: Schüren, 1997. 3 Auflage. S.134.

161 The Wall Breakers Magazine: <http://thewallbreakers.com/culture/143-norman-rockwell-americana-embodied>; Zugriff am 21.10.2012.

auf verstörende Bilder. Solondz appelliert an die kulturelle Erinnerung, welche er auf ihre Reliabilität prüft. Das Einbetten von Kitsch und *Americana* kontrastierend zum Inhalt, fungiert als eine Dekonstruktion des "idealisierten Lebens". Shannon Walsh fasst zusammen, wie Parodie, Pastiche und Kitsch in Solondz' Filmen miteinander reagieren.

"If a film pastiche filled with kitsch asks the viewer to respond nostalgically and with great feeling, then the parodic film teaches the viewer how to read the reassemblage critically, as signifying past, present and future simultaneously, at once critiqueing the past and showing how present has been built on such unsteady foundations. In Solondz' films, a tension arises for the viewer who must negotiate between the nostalgia of seeing the kitsch of Generation X childhood and the parody of the critical recycling of narratives about childhood. Solondz' films are difficult and unsettling because they are simultaneously pastiche and parody".<sup>162</sup>

Wie Walsh hier feststellt, erzielt die Kombination von Pastiche und Parodie eine Verunsicherung beim Zuschauer. Die verunsichernde Wirkung auf den Zuschauer ist etwas, dass Todd Solondz in all seinen Filmen provoziert. Ob es auf Ebene der Komik ist, welche zwischen banal und brutal oszilliert, der politisch-aufgeladenen Themen, der oft verstörende Sexualität der Figuren, und der damit einhergehenden ekelerregenden Intimität -alles scheint darauf hinaus zu laufen den Zuschauer aus seiner Passivität wach zu rütteln.

## 7.1 Suburbia als Verortung des Kitsches

Susan Sontag schreibt in "Anmerkungen zu Camp", dass nichts in der Natur *campy* sein kann. "Ländliches Camp ist immer ein Produkt des Menschen."<sup>163</sup> Sontags These, dass Natur nicht *campy*, beziehungsweise kitschig sein kann, ist einleuchtend, wenn Kitsch von anderen Autoren als "Inbegriff der Künstlichkeit" bezeichnet wird. *Suburbia* ist reines Produkt des Menschen, welches sinnbildlich für das Kommerzialisieren des Wohnens ist. Ein Haus tausendfach reproduziert, um dem "breiten Geschmack der Masse" gerecht zu werden, ganz ähnlich wie die Nippesfigur. Dass das Haus, um auf das Beispiel Levittowns zurückzukommen, regelrecht als Ware angepriesen wurde, unterstreicht ihren Kitschcharakter. Hiervon zeugt das Cover des *Time Magazines*, welches Levittown als "Buy of the Year"<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Walsh, Shannon: "If it was rape then why would she be a whore?", S. 131.

<sup>163</sup> Anmerkung: Sontags "Camp" steht eng im Zusammenhang mit dem Kitschbegriff. Die Merkmale sind in vielen Punkten ident, es würde an dieser Stelle jedoch den Rahmen sprengen ihre Differenzen auszuarbeiten.

Sontag, Susan: "Anmerkungen zu >Camp<", In: *Kitsch. Texte und Theorien*. S. 287.

<sup>164</sup> Time Magazine Online: <http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601500703,00.html>; Zugriff

anpries. Dass die Masse wurde hier direkt zum Verkauf angehalten. Am wichtigsten für die Filme Solondz' ist jedoch der Aspekt der Künstlichkeit. Denn diese scheint nirgends so kumuliert wie in der Vorstadt. Angefangen bei den maschiell produzierten Häusern geht die Künstlichkeit bis in Detail. So gab es in Levittown Vorschriften für die Gartengestaltung sowie die Inneneinrichtung. Die Künstlichkeit manifestiert sich in der akribischen Pflege des Rasens, der polierten Oberfläche, der untrüglichen Fassade des Glücks. Natürlich muss man feststellen, dass diese Künstlichkeit in exzentrischer Weise akzentuiert wird, aber eben auch diese Übertreibung fügt seinen Anteil zum Kitschaspekt der Vorstadt hinzu. Generell scheint Todd Solondz ein verstärktes Interesse an allem Künstlichen aufzuweisen. Es verwundert daher nicht, dass der Regisseur die amerikanische Vorstadt als Setting benutzt, bildet sie doch ein kohärentes System mit all den anderen Künstlichkeiten seiner Filme. Die konstruierten Familienbilder, festgefahrene Kinokonventionen, Stereotypen sowie *Americana* und Kitsch, welche künstlich-verklärte Erinnerungen herstellen, werfen letzten Endes die Frage auf- was ist eigentlich natürlich?

## 8. Ortsbeschreibungen

Eine faktische Beschreibung des Ortes ist in den Filmen Solondz' tendenziell eher schwierig. Der Regisseur webt zwar sein Netz aus Referenzen der Filme untereinander, so dass man von einer Art 'Nachbarschaft' sprechen könnte, doch ist die Vorstadt bildlich kaum präsent. Mit sechs seiner Filme (*Fear, Anxiety and Depression* ausgenommen) schafft er einen konkreten filmischen Ort, der, was reale Fakten über Lokalität betrifft, jedoch vage bleibt. Indizien, an denen man ablesen kann wo man sich befindet, sind Ortsschilder. Bei Autofahrten ziehen "Welcome to New Jersey"- Schilder vorbei, und wir sehen in Scooby Livingstons Wohnanlage ein Schild mit der Aufschrift "Misty Grove". Die für die Vorstadt typisch romantisch klingenden Namen stehen für die einstige Natur, die durch Häuser ersetzt wurde.<sup>165</sup> Aus Dialogen erfahren wir, dass es *malls*, überdimensional große Einkaufszentren und *carpools*, elterliche Fahrgemeinschaften gibt. All dies sind Hinweise darauf, dass wir uns in der Vorstadt befinden. Am deutlichsten wird es jedoch, indem Solondz seinen Ort klar von der Stadt und vom Ländlichen abgrenzt. Beuka bezeichnet die Vorstadt in "Suburbia Nation" als "borderland", als Grenzgebiet: "a

---

am 18.01.2013.

165 Duany, Andres: *Suburban Nation*. S. 5.

space situated both physically and philosophically between the urban and the rural".<sup>166</sup> Das "Zwischen" verdeutlicht Solondz, indem er dem Zuschauer teilweise die Stadt, aber auch das Land präsentiert. Die Stadt taucht zwei Mal in ähnlicher Weise in seinen Filmen auf. Das erste Mal in *Welcome to the Dollhouse* als Dawn mit dem Bus nach New York fährt. Missys pinkes Tutu wurde hier angeblich auf dem *Time Square* gefunden und daher vermutet Dawn ihre Schwester in der Metropole. Solondz charakterisiert die Stadt als dreckig und gefährlich. Die dicken, grauen Wolken wirken erdrückend und es ist nass. Überall liegt Müll herum und in dunklen Ecken lauern merkwürdig aussehende Gestalten. Obdachlose und Tarotkartenlegerinnen. Auch Scooby macht in New York sehr negative Erfahrungen. Er fährt mit dem Auto seiner Eltern in die Stadt, um das Screening von Toby Oxmans Dokumentation zu sehen. Als er während der Vorstellung im Kinosaal auftaucht, bemerkt er, dass der Regisseur ihn und seine Familie in dem Film "American Scooby" bloßstellt. Oxman macht sich über den Fakt lustig, dass Toby daran glaubt einmal ein berühmter Talkshowhost zu werden. Er präsentiert das Leben in der Vorstadt als intellektlos und naiv. Tobys übergewichtiger Vater steht am Grill und bereitet das Barbeque vor, im Hintergrund sieht man einen Swimmingpool. Solondz spielt an dieser Stelle auf die für die Vorstadt typische Ikonographie an. Toby fühlt sich sichtlich betrogen, aber anstatt Oxman zur Rede zu stellen verschwindet er mit unterdrückten Tränen. Zu allem Unglück stellt er fest, dass das Auto seiner Eltern geklaut wurde. Die Filmbeispiele präsentieren ein ähnliches Bild der Stadt. In beiden Fällen wird sie mit Kriminalität assoziiert, als schmutzig, trist und kalt charakterisiert. Es ist natürlich denkbar, dass es eine Subjektivierung des Blicks durch die Figuren ist. Andererseits präsentiert Solondz hiermit alle Klischees, die als Plädoyer für die Vorstadt gelten. Denn gegenüber der Stadt wirken die Suburbs als Hort von Frieden, Überschaubarkeit und Ruhe.

Die ländliche Gegend zeigt Solondz nur als Aviva in *Palindromes* ausreißt und bei der Familie Sunshine Obdach findet. Hier ist neben dem Haus der Sunshines weit und breit kein anderes Haus zu entdecken, es ist umgeben von Feldern und Wald. Es herrscht eine viel herzlichere Atmosphäre als in der Stadt. Aviva wird sofort in die große Familie integriert und fühlt sich anfangs sehr wohl. Doch das Blatt wendet sich bald, als Aviva herausfindet, dass die streng gläubigen Christen Attentate auf Ärzte planen, die Abtreibungen durchführen. Von der liberalen, vielfältigen Stadt, landet der Zuschauer im ultrakonservativen Nirgendwo. Was Solondz hier aufzugreifen scheint, ist die bipolare Spaltung der Vereinigten Staaten in Demokraten und Republikaner, welche er in überspitzter, typisch solondzscher

---

166 Beuka, Robert: *Suburbia Nation*. S. 24.

Manier präsentiert. Er greift die Klischees der "red state", "blue state"-Debatte auf. Zwischen diesen Polen wirkt die Vorstadt neutral. Solondz zeichnet sie zwar traditionell und eher konservativ, aber dennoch bleibt sie unpolitisch. Als Resultat dessen, wirkt die Vorstadt bei Solondz wie eine fast biedermeiersche Flucht ins Idyll. Ein Idyll, welches auf vielen Ebenen Unschuld suggeriert.

### 8.1 Die Vorstadt als Metapher der Unschuld

Wie bereits kurz in dem Kapitel zur Familiendynamik beschrieben wurde, will Solondz das stereotype Bild des "cuddly disney kids"<sup>167</sup> aufbrechen. Es scheint ihm hierbei darum zu gehen, das Bild der unantastbaren Unschuld des Kindes zu hinterfragen. Die kindliche Unschuld ist, wie John Davis in einer Kritik zu *Palindromes* schreibt, schon fast zu einer kulturellen Obsession geworden.<sup>168</sup> Interessant ist, dass Kindheit und Vorstadt in Solondz' Werk einige Parallelen aufweisen. Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Argumentation entsteht eine potentielle Verknüpfung der beiden Elemente in folgendem Zitat:

"The dominant conception of childhood innocence presumes that children exist in a space beyond, above, outside of the political. We imagine them to be noncombatants who we protect from the harsh realities of the adult world."<sup>169</sup>

Das Kind ist, wie die Vorstadt bei Solondz unpolitisch. Beide genießen einen Status, welcher aus dem Gefüge der Welt extrahiert zu sein scheint. Während das Kind präsozial ist und erst im Laufe seines Lebens durch die Familie in die Gesellschaft integriert wird, bildet Suburbia bewusst ein Vakuum, dass ihre heile Welt vor dem großen, komplexen Außen abgrenzen soll. Kindheit und Vorstadt haben einen schützenswerten Charakter. Ein unschuldiger Ort für das unschuldige Kind. Ein gewaltfreier, friedlicher Ort, an dem man seine Kinder großziehen kann. Unschuld gilt hier im Sinne von Mangel an weltlicher Erfahrung, Unkenntnis des Bösen, Unfähigkeit Böses zu tun und Keuschheit.<sup>170</sup> Der Unschulds-Status der Vorstadt wird

---

167 Nesselson, Lisa: *Todd Solondz on Welcome to the Dollhouse*:

<http://www.film Scouts.com/scripts/interview.cfm?File=tod-sol>; Zugriff am 17.01.2013.

168 Davies, Jon: "Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie". In: *Imagining Intergenerationality*. S. 379.

169 Jenkins, Henry: *The innocent child and other modern Myths*:

<http://web.mit.edu/cms/People/henry3/innocentchild.html>; Zugriff am 16.01.2013.

170 Gottschalk, Claudia: *Gute Kinder, Böse Kinder. Zerstörte Unschuld und ihre Folgen in ausgewählten Werken Stephen Kings*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2007. S. 3.

auf mehreren Eben suggeriert. Angefangen mit der Abgrenzung zu der schmutzigen Stadt ist in Suburbia alles sauber. Die akribisch gepflegten Gärten und die unbefleckten weißen Häuserfronten erzählen auf einer bildlichen Ebene von der 'Reinheit' der Vorstadt. Das Gras ist grüner und der Himmel ist ein Stückchen blauer. Neben dem Weiß der Häuserfronten sind die Innenräume in Pastelltönen gehalten, welche an Kinderzimmer erinnern. Generell ist das Haus der Vorstadt eher ein "Dollhouse", ein Puppenhaus. Die Vorstadt wird bei Solondz nach Außen hin als ruhig und verträumt dargestellt, wie folgende Beschreibung aus *Happiness* deutlich macht:

"The gardener is mowing the lawn. A postman drops off the mail. Little children play ball."<sup>171</sup>

Der im Begriff Unschuld enthaltene Aspekt der Keuschheit wird insbesondere auf familiärer Ebene suggeriert. Die gezeigten Paare sind alle verheiratet, aber scheinen keine sexuelle Beziehungen zu führen. Trish und Bill Maplewood haben gar keinen Sex mehr und auch bei den anderen Paaren scheint das Hoch der Zärtlichkeit in einem Kuss mit gespitzten Lippen zu gipfeln. Hier erkennt man als Zuschauer, dass die Unschuld eine Art Zwang darstellt, die die menschliche Natur kontrolliert und einengt. Der Unschulds-Charakter der Vorstadt soll ebenso wie die Unschuld des Kindes konserviert werden und das zwanghaft, wenn nötig. Solondz scheint hier einen bestimmten Aspekt Suburbias aufzugreifen, welcher einen Autonomieverlust des Kindes bedeutet, da es wie anfangs erwähnt, ohne Führerschein recht lange im Zustand der Infantilität eingefroren wird. In der Stadt wäre es jedoch durch öffentliche Anbindungen jederzeit mobil. Solondz nimmt diese Tendenz und führt sie ins Extrem. Die Unschuld der Kinder wird mit Figuren wie Missy und Mikey vorgeführt.

"Dawn's younger sister, Missy, is exactly the image of the perfect, innocent girl that adults wanted so much to believe in."<sup>172</sup>

Solondz zeigt gerade bei Missy eine Klischee Kindheit. Gut behütet, mit Barbies spielend, zum "Tanz der Zuckerfee" tanzend. Diese Unschuld macht sie perfekt weshalb ihre Eltern ein fast krankhaftes Protektionsbedürfnis haben. In Hinblick auf die Geschwisterdynamik zwischen Dawn und Missy wird deutlich, dass die Unschuld als 'gut' und die Abwesenheit von Unschuld als 'schlecht' empfunden wird.

---

171 Script zu *Happiness*: <http://sfy.ru/?script=happiness>; Zugriff am 19.01.2013.

172 Walsh, Shannon: "Losers, Lolitas, and Lesbos." S. 192.

Solondz scheint mit der Präsentation von Unschuld generell an ein größeres Konzept der USA anknüpfen zu wollen. Dass die Vereinigten Staaten ein besonderes Verhältnis zur Unschuld haben, führt Marita Sturken in folgender Passage aus ihrem Buch "Tourists of History" aus. Sie argumentiert, dass der Unschuldsgedanke fest in der amerikanischen Geschichte verankert ist.

"The self-image of the United States as innocent has been key to national identity throughout much of American history. This belief in innocence affirms the image of the United States as a country with pure intentions to which terrible things can happen, but which never provokes or initiates attack." <sup>173</sup>

In einer Reflektion über das Massaker an der *Columbine Highschool* im Jahr 1999 schreibt sie, dass die Suburbs als Ort der Unschuld wahrgenommen werden.

"Both the Oklahoma City bombing and the Columbine Shootings were occasions to affirm particular myths about the historical lack of violence in American society. These events framed in media as shocking because they were examples of "home-grown" violence in places that were thought to be exempt from violence (a midsize midwestern American City and a middle-class white suburb). [...] In the case of Columbine, containment took the form of blaming popular culture, which could be seen to have tainted and corrupted formerly innocent boys." <sup>174</sup>

Dass Gewalt der Vorstadt entspringt, steht im Kontrast des von Harmonie und Überschaubarkeit geprägten Bildes Suburbias. Doch genau dies ist der Punkt an dem Solondz' in seiner Darstellung anknüpft. Der Irrglaube, dass Suburbia sicher ist. Die Gefahr kommt in Solondz Filmen nicht von Außen, sondern von Innen. Aus der Nachbarschaft, aus den vermeintlichen guten Menschen. Sogar den vermeintlich Besten, wie man an der Figur von Dr. Maplewood erkennt. Der Ansatz, sich der Welt zu entziehen, um Glück zu finden, ist eine Tendenz der amerikanischen Gesellschaft, die hier als ineffektiv dargestellt wird.

"Die Flucht vor der Unterdrückung und Korruption und die Suche nach einem neuen Anfang in der Neuen Welt, können nicht verwirklicht werden, da der Keim des Bösen in der Natur des Menschen liegt." <sup>175</sup>

So wie Amerika einst als "Neue Welt" wahrgenommen wurde, könnte man auch argumentieren, dass durch Suburbia eine neue Welt, eine vermeintlich bessere

173 Sturken, Marita: *Tourists of history : memory, kitsch, and consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. Durham: Duke University Press, 2007. S. 15.

174 Sturken, Marita; *Tourists of History*. S. 16.

175 Keil, Harmut: *Die Funktion des "American Dream" in der Amerikanischen Gesellschaft*. Diss. Ludwig- Maximilian-Universität München 1968. S. 12.

entstand. Es ist die Tendenz sich der komplexen Welt zu entziehen, indem man etwas Neues schafft. Diese Tendenz scheint in der sogenannten *Gated Community* weitergeführt zu werden. Dieses Phänomen bezeichnet die Vorstadt in der Vorstadt, welche sich durch Zäune vom Außen trennt. Diese "Community" besitzt Wachmänner, hohe Zäune und Schranken.<sup>176</sup> Doch wie das obige Zitat eben auch anmerkt, liegt die Gefahr gar nicht im Außen, sondern im Innen. Solondz präsentiert den "Keim des Bösen" in extremer Weise. Er zeigt, dass der Glaube an die Unschuld des Kindes und der Glaube an die Unschuld der Vorstadt nur Trugschlüsse sind.

"The collective fantasy of idyllic innocence is undergoing a crisis of representation since the 1990s as visual culture increasingly dominates Western lives. Children are no longer represented as blank slates of innocence: from jean ads to high art, children are being pictured as violent, sexual, hurt, sensual, knowing."<sup>177</sup>

Doch der faktische Wandel scheint nicht akzeptiert werden zu wollen. Und so wird der Glaube an die Unschuld des Kindes nicht zuletzt durch Disney Formate weiter aufrechterhalten.

Too often, our culture imagines childhood as a utopian space, separate from adult cares and worries, free from sexuality, outside social divisions, closer to nature and the primitive world, more fluid in its identity and its access to the realms of imagination, beyond historical change, more just, pure, and innocent, and in the end, waiting to be corrupted or protected by adults. The innocent child is caught somewhere over the rainbow -- between nostalgia and utopian optimism, between the past and the future.<sup>178</sup>

Diese Nostalgie der Gesellschaft für die Zeit in der Kinder noch unschuldig waren, manifestiert sich bei Solondz in den Figuren Mikey und Missy. Parallel dazu entsteht eine Nostalgie für die Zeit als die Vorstädte die Illusion der Unschuld aufrechterhalten konnten- die 1950er Jahre, welche in diesem Kontext als Kinderzeit der Vorstadt beschrieben werden könnte.

"One tends to feel, that for Americans the 1950s remain the privileged lost object of desire"<sup>179</sup>

---

176 Rich, Benjamin: The Gated Community Mentality: [http://www.nytimes.com/2012/03/30/opinion/the-gated-community-mentality.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/03/30/opinion/the-gated-community-mentality.html?_r=0); Zugriff am 21.12.2012.

177 Walsh, Shannon: "Losers, Lolitas, and Lesbos. Visualizing Childhood", S. 192.

178 Jenkins, Henry: *The innocent Child and other modern Myths*: <http://web.mit.edu/cms/People/henry3/innocentchild.html>; Zugriff am 19.01.2013.

179 Jameson, Fredrick: *The Cultural Logic of Late Capitalism*: <http://xroads.virginia.edu/~drbr/jameson/jameson.html>; Zugriff am 19.01.2013.

You were so cute, too bad you had to grow up.<sup>180</sup>

## 8.2 Das Leben als Palindrom und das Scheitern des Amerikanischen Traums

Dass Solondz einen kritischen Blick auf die amerikanische Gesellschaft wirft, sollte in den vorherigen Kapiteln bereits verdeutlicht worden sein. Besonders interessant ist hierbei seine Kritik am *American Dream*. Wenn man probiert sich dem rätselhaften Amerikanischen Traum zu nähern, besteht leicht die Gefahr in Klischees abzudriften; mit Phrasen wie "The American Way of Life" die Vereinigten Staaten zu etikettieren. Man begibt sich auf sehr vages Terrain. Dennoch ist dieser Traum in der amerikanischen Gesellschaft erstaunlich präsent, vor allem in der politischen Rhetorik. Der *American Dream* gibt Rätsel auf. Er vereint viele einzelne Aspekte und ist dennoch kein statisches Konstrukt. Der Traum verändert sich mit der Zeit, mit den Bewohnern der USA und ist doch immer fester Bestandteil ihrer Gesellschaft.<sup>181</sup> Das erste Mal taucht der Begriff des *American Dream* 1931 bei James Truslow Adams auf, welchen er folgendermaßen beschreibt: "that dream of a better, richer, and happier life for all our citizens of every rank."<sup>182</sup> Adams sieht den Amerikanischen Traum als bewegende Kraft, als eine Art Motor, der seit Beginn der Besiedlung Amerikas die Menschen antreibt. Es ist ein Streben nach mehr. Harmut Keil betont das identitätstiftende Potential des Traums.

"Der *American Dream* hat in der Gegenwart die Funktion, der heterogenen amerikanischen Gesellschaft als einheitlicher, emotionaler Bezugspunkt zu dienen und ihr trotz vieler vorhandener Gegensätze eine gemeinsame Ausrichtung zu geben, die sie eint, verbindet und zusammenhält. Er ist somit das Prinzip der Homogenität, das einigende Merkmal innerhalb einer Vielfalt, das oberste Wertesystem, an dem sich die amerikanische Gesellschaft orientiert und ohne das sie ihren Charakter verlöre."<sup>183</sup>

Es scheint so, als würde Solondz mit seinen Filmen immer wieder an diesem Wertesystem kratzen und damit gleichzeitig die amerikanische Identität hinterfragen. Obwohl der Traum viele einzelne Aspekte beinhaltet, lassen sich jedoch gewisse Konstanten finden. So tauchen in Umfragen aus unterschiedlichen Jahrzehnten neben den Schlagworten Freiheit und Unabhängigkeit, immer wieder die Aspekte

<sup>180</sup> *Palindromes*: 00:07:32.

<sup>181</sup> Hanson/ White: *The American Dream in the 21st Century*. S. 2-8.

<sup>182</sup> Keil, Harmut: *Die Funktion des "American Dream" in der Amerikanischen Gesellschaft*. S. 6-7.

<sup>183</sup> Ebd.: S.14.

wie Familie, Erfolg und der Wunsch nach einem Eigenheim auf.<sup>184</sup>

"The Dream is not a unitary concept but rather a complex and multifaced one. Although the Dream in the abstract might be summarized as a belief that anything is possible in some form if one wants it badly enough. The historical reality is a series of competing Dreams: the Dream of upward mobility, the Dream of homeownership, the Dream of racial justice and so on."<sup>185</sup>

Der Glaube daran, dass man alles erreichen kann, wenn man nur stark daran glaubt, ist einer der Punkte an dem Solondz' Filme anknüpfen. Solondz negiert beispielsweise die Chancengleichheit, denn wie sehr Dawn sich auch wünscht mehr wie ihre weiblichen Mitschülerinnen zu sein- erfüllen wird sich dieser Traum für sie nicht. Das wird dem Zuschauer spätestens zu Beginn von *Palindromes* klar, als Dawns Beerdigung gezeigt wird. Und so verhält es sich mit allen Träumen und Wünschen der Figuren in Solondz' Filmen. Ihr Verlangen nach einer heilen Familie, Liebe und Erfolg werden jedes Mal bitter enttäuscht. Diesem Scheitern liegt ein Konzept zu Grunde, welches Solondz erst in seinem fünften Film *Palindromes* etabliert. Mark Wiener, der Bruder von Dawn, der den Ruf als "King of the Nerds" trägt, erzählt mit krummer Haltung und mittlerweile schütterem Haar, seiner Cousine Aviva von seiner Weltanschauung.

#### Mark

People always end up the way they started out. No one ever changes. They think they do, but they don't. If you're the depressed type now, that's how you'll always be. If you're the mindless happy type now that's the way you'll be when you grow up. You might lose some weight, your face might clear up, get a body tan, breast enlargement, sexchange, makes no difference. Essentially from infront from behind whether you're 15 or 50 you'll always be the same.<sup>186</sup>

Sein Konzept orientiert sich am Palindrom, welches ein Wort bezeichnet, das sich von vorne, wie von hinten gleich lesen lässt. Als Beispiel kann man das Wort: *Reliefpfeiler* oder die Namen *Otto* oder eben *Aviva* anführen. Mark glaubt daran, dass das Leben vorherbestimmt sei. Wenn man den Anfang kenne, könne man daraus auf das Ende schließen. Es ist eine düstere, deterministische Sicht auf die Welt. Seinem eigenen Schicksal scheint Mark sich durchaus bewusst zu sein.

#### Aviva

Are you glad that you're the same?

#### Mark

---

184 Hanson/ White: *The American Dream in the 21st Century*. S. 2-8.

185 Hanson/ White: *The American Dream in the 21st Century*. S. 19.

186 *Palindromes*: 00:58:33.

It doesn't matter if I'm glad. There's no free will. I mean I have no choice but to choose to what I choose, to do what I do, to live as I live. Ultimately we're all just robots programmed by nature's genetic code.

Vom Optimismus des Amerikanischen Traums ist hier nichts mehr zu spüren. Mark stellt den Menschen als Sklaven seiner Vorherbestimmung dar, dem es nicht möglich ist seine Laufbahn auch nur das geringste zu verändern. Für Mark scheint sich dieser Ansatz zu bewahrheiten, denn er taucht ein weiteres Mal in *Life During Wartime* auf, in welchem er immer noch bei seinem Vater wohnt und depressiv wirkt.

Das Konzept des Palindroms bildet mit den Charakteristika der Vorstadt bei Solondz eine Symbiose, das ein Scheitern unumgänglich macht. Die Vorstadt wird als ein Ort beschrieben an dem jeder eine Rolle zugeteilt bekommt, vor allem im Konstrukt der Familie. Hiermit wird der palindromische Determinismus weiter unterstützt. Es resultiert in Depression und Lethargie, wie wir es häufig im filmischen Universum Solondz sehen. Im Amerikanischen Traum ist "die Vorwärtsbewegung zugleich eine Aufwärtsbewegung, die zu einer besseren, schöneren Welt führt."<sup>187</sup> Beim Palindrom kann die Vorwärtsbewegung allerdings keine Aufwärtsbewegung sein, da es einem Kreis gleicht. Ein Ausbruch scheint nahezu unmöglich. Wobei der Selbstmord Dawns als ein solcher betrachtet werden kann.

Ein anderer Kritikpunkt Solondz' am Amerikanischen Traum ist der materialistische Aspekt, der mit dem Aspekt des finanziellen Erfolgs einhergeht. Bildlich findet man dies in Solondz' aktuellen Film *Dark Horse*. Im Interview auf dem Sarajevo Film Festival erzählte er, dass der riesige, leere Parkplatz vor der *shopping mall* für ihn Bände spricht.<sup>188</sup> Er erzählt von einer konsumorientierten Gesellschaft. Das Materielle steht in Solondz' Filmen häufig über den zwischenmenschlichen Beziehungen. Gezeigt wird dies beispielsweise in einem Gespräch zwischen Mark und Dawn in *Welcome to the Dollhouse*. Nachdem Missy von ihrer Entführung wieder wohlbehalten Zuhause auftaucht, fragt Dawn am Telefon ob ihr Gewalt angetan wurde. Mark antwortet:

MARK

No, I think he videotaped her doing some Pirouettes, but that's it. ... You know actually she may liked being there because she had her own TV and total control over the pusher. And she also got all the Candy and McDonalds that she wanted.<sup>189</sup>

Das Narkotikum der amerikanischen 'Popkultur', bestehend aus Fernsehen und Mc

187 Keil, Harmut: *Die Funktion des Amerikanischen Traums in der Amerikanischen Gesellschaft*. S. 76.

188 Solondz, Todd: Interview Sarajevo. Siehe Anhang.

189 *Welcome to the Dollhouse*: 01:16:44.

Donald's, fängt in diesem Fall das potentielle Trauma des Kindes auf. Ähnlich verhält es sich in *Happiness*, als Helen ihre Schwester Trish fragt, was mit dem kleinen Timmy los sei. Die logische Erklärung für sein depressives Verhalten wäre wahrscheinlich seine Trauer darüber, dass sein Vater Dr. Maplewood im Gefängnis sitzt. Die Antwort lautet jedoch: "He's sad because his Tamagotchi died this morning". Die Beziehung zum Materiellen wiegt mehr als die zum Mitmenschen.

Solondz stellt insgesamt den utopischen Charakter des Amerikanischen Traums in den Vordergrund. Dies verdeutlicht sich auch in *Happiness*. Die Jordan Schwestern Helen, Trish und Joy sind drei völlig unterschiedliche Frauen mit gänzlich unterschiedlichen Lebensentwürfen. Auf einer übergeordneten Ebene kann man in den Frauen drei unterschiedliche Aspekte des Amerikanischen Traums sehen. Helen verkörpert als Romanautorin den Erfolg und die Unabhängigkeit; Trish lebt den Amerikanischen Traum der Mittelklasse von geräumigen Eigenheim und (vermeintlich) heiler Familie. Die jüngste der Schwestern Joy ist diejenige, welche als Musikerin für den Aspekt der Freiheit steht. Doch alle drei sind mit ihrem Leben unzufrieden, wobei sie sich nach Außen als glücklich präsentieren. Doch da der Zuschauer mehr sieht, beziehungsweise weiß als der Nachbar, demontiert Solondz diese Fassaden des Glücks.<sup>190</sup> Mit den drei Frauen scheint er anzudeuten, dass egal welchen Aspekt des Amerikanischen Traums der Mensch sich erfüllen kann, er dadurch nicht glücklicher wird. Solondz lässt den *American Dream* auflaufen, indem er zeigt, dass das Streben nach etwas "Besserem" nie aufhört und dadurch fast zwanghaft wird.

"Bei Solondz erweist sich das Streben nach Glück ("pursuit of happiness"), das die amerikanische Verfassung jedem Individuum als Grundrecht zu billigt, als elementarer Bestandteil einer repressiven Kultur, die es dem einzelnen als Zwang auferlegt, glücklich zu sein."<sup>191</sup>

Denn das, worin das Glück besteht, wird den Menschen aufoktroyiert. Sie glauben Dinge zu wollen. Das individuelle Glück wird bei Solondz meist in extremer Form als 'abnormal' deklariert. Exemplarisch ist bei Solondz hierbei der Wunsch nach sexuellem Kontakt zu einem Kind. Das repressive Leitbild des Glücks manifestiert sich nirgends so klar wie in Suburbia. Hier zeigt sich wie in keiner anderen Landschaft, dass der *American Dream* vom Eigenheim ein Kollektivwunsch ist. Ein Traum, der millionenfach reproduziert wird. Der Wohntraum als Ware. Doch bei

---

190 Frölich, Margrit: "Der Zwang zum Glück. Zu Todd Solondz' HAPPINESS", In: Frölich, Margrit (Hg): *Alles wird gut*. S. 157.

191 Ebd.: S. 158.

Solondz wird auch deutlich, dass ein Haus allein kein Garant für Glück ist.

"The American Dream just doesn't seem to be coming true anymore. A higher standard of living has somehow failed to result in a better quality of life."<sup>192</sup>

Solondz dekonstruiert den Amerikanischen Traum in vielerlei Hinsicht. Er zeigt eine von Idealen geprägte Gesellschaft, die an den viel zu hoch gesteckten Zielen nur scheitern kann. Eine heile Familie ist, genauso wie Freiheit und Chancengleichheit eine Illusion. Die menschliche Unvollkommenheit gilt als Grenze des Amerikanischen Traums.<sup>193</sup>

Harmut Keil schreibt, dass der Traum immer Irrealität und Illusion in sich birgt. Die Realität wirkt analog dazu als Erwachen aus einem Traum.<sup>194</sup> Solondz' Filme können ebenso als Moment des Erwachens beschrieben werden. Es ist jedoch der Moment, in welchem man noch versucht an dem flüchtigen Traum festzuhalten, bevor kurz danach die Realität über einen hereinbricht. Das Festhalten ist bei seinen Figuren zwanghaft, die Realität ist brutal. Seine Vorstadt hat nicht mehr viel mit der Realität zu tun. Sie ist eine exzentrische, übertriebene Version und erhebt auch nicht den Anspruch realistisch zu sein. Der Regisseur zeigt in seinen Filmen seine Version Amerikas, in der der Amerikanische Traum zum Albtraum wird. Die Utopie der heilen Vorstadt-Welt wird zur regressiven, repressiven suburbanen Dystopie.

## Fazit

Todd Solondz Filme sind ekelhaft, düster und grausam. Aber nicht weil sie Darstellungskonventionen und gesellschaftliche Tabus auf den Kopf stellen, sondern weil sie das unschuldige, reine Zuhause Amerikas beschmutzen: Suburbia.

Mit seiner höchst ironischen Darstellung der amerikanischen Vorstadt, welche er in seiner Parodie mit Fernsehformaten der 1950er Jahre formal und stilistisch verknüpft, enttarnt er das Konzept der Vorstadt als fehlgeschlagene Utopie. Durch das Zitieren von Fernsehbildern, der Ikonographie Suburbias und den sogenannten *Americana* schafft er eine, für das Publikum bekannte Bilderwelt, durch die man sich in vermeintlicher Sicherheit wiegt. Der Regisseur stellt dieser bekannten, nostalgischen Form jedoch neue, brutale Inhalte gegenüber. Die daraus

---

192 Duany, Andres: *Suburban Nation*. S. 4.

193 Keil, Harmut: *Die Funktion des Amerikanischen Traums in der Amerikanischen Gesellschaft*. S. 12.

194 Ebd. S.13.

entstehende Diskrepanz ist oft Element der Komik und regt in den meisten Fällen zum Nachdenken über Konventionen an, kinematografische sowie gesellschaftliche. Die Vorstadt, welche zu ihrer Entstehungszeit als Garant für eine heile Familie zelebriert wurde, wird diesem Irrglauben entledigt. Solondz' Familien sind alles andere als heil. Es herrscht Isolation, Entfremdung und Einsamkeit. Doch seine Figuren streben unentwegt nach dem Ideal der perfekten Familie mit Eigenheim, woran sie letzten Endes kaputt gehen. Obwohl der Inhalt der Familien bereits verloren ist, klammern sie krampfhaft an der Form fest. Die Familienideale manifestieren sich bei Solondz in fotografischen Familienporträts, welche die Familie in artifizieller Manier in Glückseligkeit einfriert. Die Obsession und der Druck den Idealen gerecht zu werden und die damit inbegriffenen Rollen zu erfüllen, schlagen sich bei Solondz' Figuren in ihren dysfunktionalen Beziehungen und ihrem oft gestörten Sexualverhalten nieder. Symbolisch ist dafür die Figur des Dr. Bill Maplewoods aus *Happiness*. Er hält das Bild der perfekten Familie so lange aufrecht, bis seine sexuellen Triebe das künstliche Konstrukt durchbrechen und er seinem individuellen Wunsch nach sexuellem Kontakt zu einem Kind, nachgeht. Doch in den meisten Fällen weicht das persönliche Glück der kollektiven Glücksvorstellung des Amerikanischen Traums, welcher bei Solondz in starke Kritik gerät. Der 'Motor der Nation' gilt bei ihm mehr als destruktive Kraft. Der Regisseur greift in seinen Filmen den unantastbaren Traum unterschwellig an, indem er ihm seine Palindrom-Theorie gegenüberstellt. Diese besagt, dass das Leben einem gnadenlosen, unausweichbaren Determinismus zu Grunde liegt. Der Glaube daran, dass der Mensch alles erreichen kann, so lange er hart an sich arbeitet, negiert Solondz mit dieser Weltanschauung. Die Absurdität des Amerikanischen Traumes manifestiert sich nirgends so bildlich, wie in der amerikanischen Vorstadt. Ein Traum, millionenfach reproduziert. Diese offensichtliche Absurdität bildet den Nährboden für Solondz' Geschichten. Da die Vorstadt schon bald nach ihrer Entstehung massiv in Kritik geraten war, bildet diese 'gescheiterte Traumlandschaft' eine Analogie zum persönlichen Scheitern der Figuren. Doch Todd Solondz scheint es in seiner Darstellung nicht darauf abgesehen zu haben die Vorstadt als solche zu kritisieren. Seine suburbane Dystopie scheint auf den größeren Rahmen abzielen. Im Jahr 2000 lebten bereits die Hälfte der Amerikaner im suburbanen Raum, mit steigender Tendenz. Robert Beuka betitelte die Vereinigten Staaten daher als "Suburban Nation". Diesen Fakt scheint Solondz sich in seiner Arbeit zu eigen zu machen. Mit der Konstante des Ortes scheint er die Vorstadt als Mikrokosmos zu sehen, in welcher sich der Makrokosmos 'USA' widerspiegelt. Der Fakt, dass alle seine Filme in New Jersey spielen scheint dabei nicht allzu relevant zu sein, da eine

konkrete Kritik an diesem Staat nie gezeigt wird. Der suburbane Raum New Jerseys ist hier vielmehr als Prototyp zu betrachten.

"In New Jersey, dem an die Metropole angrenzenden Gartenstaat, wo die Lust am Abenteuer für die meisten im Konsumrausch im nächstgelegenen Einkaufszentrum gipfelt, entfaltet sich der trügerische Schein amerikanischer Vorstadtidylle geradezu prototypisch."<sup>195</sup>

Die Ungenauigkeit über die exakten Ortsangaben der Filme stärkt die These, dass New Jerseys Vorstädte als "suburbs anywhere, that could be everywhere"<sup>196</sup> angesehen werden können. Ein Satz aus *Storytelling*, der vom Kapitän der Highschool Footballmannschaft gesprochen wird, verdeutlicht diesen Ansatz. Mit Stolz ruft er seinen Teamkollegen in der Umkleidekabine zu:

"New Jersey is where America is at."<sup>197</sup>

In der deutschen Synchronfassung wurde dies mit "New Jersey ist, wo es abgeht" übersetzt. Dies unterschlägt jedoch die Ambivalenz des Satzes. Man könnte ihn ebenso gut mit "New Jersey ist, wo Amerika steht" übersetzen. Amerika manifestiert sich in dieser Landschaft mit allen kulturellen und gesellschaftlichen Tendenzen. In der Dekonstruktion des Vorstadtidylls dekonstruiert der Regisseur gleichzeitig die Identität der Vereinigten Staaten. Seine Arbeit unterwandert das System, es zeigt Fehler, Irrglauben und Utopie auf, indem er vermeintlich kleine Geschichten, von kleinen Leuten erzählt, die jedoch bei näherer Betrachtung weitaus größere Dimensionen annehmen. Amerika ist bei Todd Solondz nicht das schnelllebige New York, auch nicht das glamouröse Los Angeles, es ist da wo es keiner erwartet, in der Vorstadt.

---

195 Frölich, Margrit: *Alles wird gut*. S. 158.

196 Lee, Jason: *Celebrity, Pedophilia and Ideology in American Culture*. New York: Cambria Press, 2009. S.145.

197 *Storytelling*: 00:36:19.

## **Anhang: Interview mit Todd Solondz, Sarajevo Film Festival 2012**

**Amanda Brennan:** First of all I'd like to thank you that you found some time to talk to me.

**Todd Solondz:** It's my pleasure.

**A:** You always say that your career is somehow in decline.

**T:** Well, based on the box office its indisputable. Talking in terms of numbers- there's no debate. That's a fact. You see it's not interpretation. You look at the numbers- they tell you the story.

**A:** But do you measure success only on that? Because I'm wondering -now being here at this festival, people show interest in your work, it doesn't seem like failure.

**T:** I mean there different kinds of success, depends on the way you define it. We're talking about box office and that is indisputable but I'm very fortunate that to be even making this movie. I've done some films that I'm very happy with. The problem with the numbers is that it makes it very difficult to get money for the next movie. So I want to make another movie- will I get the money? Who knows... these things are unknowable, so I can never make that assumption. So you have to always say " I'm lucky I can do what I did and I if I can make another wonderful!" I mean I written the script already, we'll see.

**A:** While writing a movie do you actually think of the problems financing it?

**T:** Yes, I do. You have to! You think- "Do I need this crowd? Do I need to shoot this in a moving car?" You think do you really need this or is there a more economical way of telling the story? Because I know I have a limited budget I have to shape the script accordingly. It's something I learned when I went to film school. From the beginning I learned what are my free locations, and then I designed the stories around the locations. You know you saw two of them "Feelings", that was a free location and the other was two houses - one was my grandmother's and one was mine and I rearranged furniture and changed things but it was all ... I mean I took the free locations and then designed a story for them. I don't want to design anything because I know I can't get the money to do it.

**A:** Also I was wondering your last two movies had been less provocative. Well, there were less extreme scenes, which you had in your earlier work. Was that also for financial reasons?

**T:** No, no, no. You know I... would disagree when you say less provocative- it's certainly maybe less shocking. On a superficial level. But I don't think that the provocation any different. The challenges that I posed to the audience. I mean in "Dark Horse" for example, even though I deliberately removed any... I didn't want any of the rape, the masturbation, the pedophiles- I didn't want any of that. I wanted to see what I do with a "Boy-meets-Girl-story". I felt it'd feel tired, a little cliché at this point. It felt fresher for me and here you have a character who is so dislikeable on so many levels and in that sense there is a provocation. Cause ultimately the movie presses the audience to either see - can you accept this person? Despite the flaws. Can you still embrace? So it's a provocation. But it may not be one that is tabooed or so forth. So to what stand can we recognize that there is still a person with a

heart, soul and a vulnerability despite the surfaced flaws that we see. You know I don't... So it's a... it was never designed... Well, I was excited for example when I wrote "Happiness". I was scared and excited by what I was doing but I wasn't so much thinking, I certainly wasn't thinking "Oh this is going to shock the audience", you know. I realized afterward that it was very provocative in this way.

A: So you don't write a story and think- what taboos to break? *(laugh)*

T: Right. But you know that said, very deliberately with "Happiness", after having done "Dollhouse" wanted to, you know I wasn't comfortable with the success I suppose that had come my way and it was a way of getting to... I wanted to take advantage that success and address things I might never be able to get money for ever again. You can take that success and make a more profitable film but I took it to make a less profitable film.

A: The thing about success, I mean you said that you learn more from success than from failure. It's funny because the cinematic universe that you're creating is based on failure. Every one seems to be so doomed to failure.

T: Yeah, I mean... I won't say they're doomed to failure. I wouldn't put it that way but failure is something that is very close to my heart and I feel that it shaped so much of my life until suddenly it became successful. You know you live the first 35 years of your life not succeeding, humiliated and fail and over night your sensibility, your experience doesn't change. Now all of a sudden you have success but it doesn't alter the way in which you have been shaped. It's what I'm drawn to, it's the one thing that my heart goes out to. Because failure is always the great stigma. Is that which is most forbidden and is treated with silence, as if you're invisible and so forth. It's something that moves me and that I find compelling because that really is in another sense you could argue that that is a greater provocation. To invite audiences to identify with that, which is most undesirable.

A: With the identification process... I always thought it's cool that you have a certain twist on that. You never really know if you even want the audience to identify.

T: I have a really ambivalent approach. Because on the one hand and mostly as a writer I have to invest myself (?) in these characters and at the same time is a kind of detachment a kind of irony at play and without which it would all be unbearable. The comedy and the pathos they're always tied in with each other and feed off it each other so. On the one hand one can care but the other the comedy allows us to keep ourselves at a healthy distance, let's say. And the two of them have a kind of dialogue with each other. It's not either or.

A: I always thought laughing, in your films is quiet a process because you have to find a moral position. Like- what am I laughing at? So is that something that you want to do? For the audience to find a moral position?

T: Look, I always... there is a moral gravity to the work already. But the films are not moralistic. I don't want to be didactic, I don't want to have explain that to people, that's somewhat pointless and not interesting. But for the audience to find their own moral barriers and apply them to these challenges, makes it more provocative, more simulating. What is right what I'm I complicit, what is my laughter? What is the meaning of that? Do I feel good or do I feel guilty? Or I don't know. It's hard to reduce it to a single thing when one laughs and not all laughter is the same, there different kinds. I just just... I'm excited by the just the ambiguity of the nature of what the laughter means.

A: You my work is focusing on representation of suburbia. Even though I'm not quiet there yet, still a lot of work ahead... I mean you're referring to sitcoms a lot.

T: Yes.

A: And for me suburbia in a way is, most times either romanticized or represented as this dark place. So where in between these two thing is your work located?

T: Well, that's for you to decide but I can certainly say that I applied I belt the idea was that the way television suffuses the life of.. well, it's a kind of white noise, let's say in the lives of these characters. So I had certain kinds of soap opera aesthetics in "Happiness" and these sitcom kind of jingles in "Storytelling". And in the last one they're watching "Seinfeld", well at least it's my own fake "Seinfeld" so this is the sitcom- version and this is the tragic version there is a dialog between the two. Look I grew up on television. I grew up watching many hours a day. I think at 11 I was at six hours a day. To deny that is not embrace the reality of the experience you know. I remember I think when I was 13 or 14 suddenly I stopped cold turkey and stopped watching television for 10 years. But certainly a lot of my early childhood, I mean I read as well but TV was the most powerful force...

A: I mean in a way it still is, right? There is so much money involved...

T: Well, that's where you make money. You make in TV not in movies- that that's for sure.

A: I was also wondering how the narrative depends on the setting, on the suburbs. How are they connected? Now you said your new film is going to be without any of the old characters and it takes place in Texas, not in New Jersey anymore. Because I always thought there's quiet a strong connection.

T: Right. You know... it's the kind of thing that you don't separate out. You know I don't think "I'm going to make a movie in New Jersey", it happens. It's a creative process and the characters come to you and you find it. You discover and it comes alive as you're writing it. It's not so much by design. That I want to make a movie in New Jersey, I never think in those terms. It comes from place of certain trop of characters that compel me that I can find a certain kind of irony that I can apply. So its not like I wanted to shoot something in New Jersey it came out like that.

A: Do you think that your films in a way represent the end of the American Dream? Or maybe even an American nightmare?

T: Well, let you say... answer that question. Look I can say to me in *Dark Horse* when he goes to the Toys' R' Us parking lot and its this very wide shot and you see not many cars, just a few cars there. There's something about that picture that for me that speaks volumes about the experience of living in this that Toys as a commodity. Look I'm not an academic its very expressive for me of an experience that i find very compelling. As far as the called American Dream.- I don't even know what its is anymore- right now its just survival. You know, its funny because I read somewhere why do so many poor people vote for republican presidents who always make policies that are punishing to the poor. Its because the poor have dreams that they'll be rich and when they're rich the don't want to be taxed the way the poor are- they want to have the full advantage. To answer this question you could easily fall into cliché.

A: True, but still I think its quiet extraordinary that somehow the dream still must be existent. People still seem to be so fascinated by the US.

T: You know, it depends what country you' re coming from some countries are really pro US and others are very anti. Western Europe tends to be more anti American where as eastern is much friendlier. I was in Poland and it certainly is in Sarajevo. Albania loved W Busch. depends where you coming from. Look I teach in Singapore in September, for half a semester 5 weeks something like that. For a lot of Chinese it is their dream to live in Singapore. For me as an American it's like Florida- condos and shopping centers. You know there's nothing of any cultural value or interest. But in a sense you can say that's the Chinese dream and very similar to the way that Bosnia may have the American dream.

A: Just to come back to one aspect. Your stories always have a family in the center. Why?

T: I love family. Family that's the mother love that's the source of all great drama-comedy. That's everything for me. I love the dynamics. It can mean many different things. And in Storytelling the family is a kind of moral vacuum. From which one's morality has to be asserted, found and discovered. The ways in which family shape and define. Its endlessly. I'm never tired of it.

A: With your new script that you wrote... you know, I actually just realized today that 'Life during wartime' is also connected to 'Welcome to the dollhouse' I never knew, but Mark and Harvey are the characters from 'Welcome to the dollhouse' right?

T: Yes.

A: So everything really is connected. Why are you now stepping out of this?

T: Look, I just wrote. I came to mind and different kind of movie, different aims. It's what came to me. I don't have much of a... you know, you always want to do something different. If I get the money you'll see- it's a very different kind of movie that I want to make. But I can't talk about something that is abstract and who knows if it will happen.

A: I really hope so!

T: Me too!

A: So I guess I'm done with my questions.

T: Are you ok? I really want you to get a good grade on this work.

A: Well, it's not all about the grade, right? *(laugh)* It's great that you actually had the time! So thank you!

T: You're welcome, Amanda!

-Ende-

## Abstract

Der amerikanische Regisseur Todd Solondz, der durch kontroverse Filme wie *Happiness* (1998) bekannt wurde, kratzt am *Amerikanischen Traum*. Im vermeintlich idyllischen Setting der amerikanischen Vorstadt zeigt er Isolation, Einsamkeit und Entfremdung. Die utopische Vorstellung Suburbia könne eine intakte Familie garantieren, die Unschuld der Kinder wahren und den Menschen ein Stückchen näher an die Erfüllung des Amerikanischen Traums bringen, negiert er auf oft brutale Weise. Er stellt dem nostalgisch-verklärten Bild der *Suburbs*, welches in dieser Form insbesondere von Fernsehformaten der 1950er Jahre geprägt wurde, seine suburbane Dystopie entgegen, die von düsterem Humor durchzogen wird. Doch der Regisseur scheint hierbei weniger auf eine Kritik an der Vorstadt selber abzielen, er visiert einen größeren Rahmen an. Im Jahr 2000 lebten bereits über die Hälfte der Amerikaner im suburbanen Raum mit steigender Tendenz. Eine Tendenz, die Robert Beuka veranlasst die Vereinigten Staaten als "SuburbanNation" zu betiteln. Solondz macht sich diese Fakten zu eigen und zeichnet im Mikrokosmos Vorstadt den Makrokosmos der amerikanischen Gesellschaft. In der Vorstadt entfaltet sich das utopische Potential der Nation geradezu prototypisch. Er präsentiert den Amerikanischen Traum hierbei als eine gesellschaftliche Obsession, die weniger als Motor der Nation, sondern als destruktive Kraft gilt. In ihm manifestieren sich Ideale, denen der unvollkommene Mensch niemals gerecht werden kann. Doch da der *American Dream* unantastbar ist, leben Solondz' Figuren lieber im Zwang der künstlichen Konstrukte, für die die amerikanische Vorstadt sinnbildlich ist. In parodistischer Form bricht der Regisseur mit gesellschaftlichen Tabuthemen, Kinokonventionen und unterwandert somit die amerikanische Fassade des Glücks.

-----

American director Todd Solondz is known for his controversial movies such as *Happiness* (1998), in which he deconstructs the *American Dream*. Within the idyllic setting of the American suburb he presents isolation, loneliness and alienation. The utopian idea in which Suburbia serves as a guarantee for a good family, as a saviour of innocence, which all takes the human being closer to the fulfillments of the *American Dream* is being exposed as an illusion. He drafts a suburban dystopia which collides heavily with the sentimental general nostalgia for the suburbs. A nostalgic suburb that is strongly influenced by its medial representation, particularly TV formats of the 1950s. Over all the director doesn't seem to aim at the suburb itself, but rather the broader scales. By the year 2000 over half of all Americans

inhabited a suburban dwelling. According to Robert Beuka, the United States became a Nation of Suburbs, a "Suburban Nation". Solondz uses these facts by showing the microcosm Suburbia, actually reflecting the macrocosm of the United States. Within this setting he presents the *American Dream* as a cultural obsession, which is less the 'motor of the nation', but rather a destructive force. For Solondz it is the human imperfection which makes it impossible to achieve these dreams. Still the Dream is not being questioned and his characters rather live with the constraints of the artificial, idealized constructs. Within his parody Solondz breaks with taboos, cinematic conventions and undercuts the American facades of happiness.

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit mit dem Thema:

"Eine suburbane Dystopie.

Die Repräsentation der Vorstadt in den Filmen von Todd Solondz"

selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht und der Bibliographie zu entnehmen.

Unterschrift

Wien, 25.01.2013

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Angaben**

Name: Amanda Dorothy Brennan  
Geburtsort: Lübeck, Deutschland  
Emailadresse: brennan\_ad@yahoo.de

### **Schulausbildung**

1994-1998 Grundschule zum Stadtpark, Lübeck  
1998- 2007: Katharineum zu Lübeck, mit Abitur in den Hauptfächern  
Englisch und Geschichte

### **Studium**

2008- 2013 Theater-, Film- und Medienwissenschaft: Universität Wien  
2010- 2011 Film and Media Studies: Manchester Metropolitan University  
2012 Forschungsstipendium der Universität Wien in New York

### **Berufserfahrungen / Praktika**

2003-2007 Leitung der Theater AG des Katharineums zu Lübeck  
2007 Schauspielpädagogisches Praktikum: *Pegasus Theatre*, Oxford  
seit 2009 Kurzfilmprojekte: Drehbuch & Regie, Manchester, Wien, Berlin  
2010 Redaktionspraktikum: *Lübecker Nachrichten*, Lübeck  
2011 *Joseph Mantl Communications*: Kommunikations- und Eventagentur, Wien  
2012 Rechercheassistentin für *Dark Horse Music Management*, New York  
2012: Gründung des Fotoklubs: *Fotos unserer Haustiere*, Wien

### **Sprachkenntnisse**

Englisch (fließend), Grundkenntnisse in Französisch und Dänisch

## Bibliographie

- Beekmann, Klaus: "Die historische Avantgarde und die Parodie", in: Scherer, Ludger: *Avantgarde und Komik*. New York: Rodopi 2004.
- Bernstein, Kate: "Palindromes". *Cinéaste*, Herbst 2005. S. 53-54.
- Berra, John (Hg.): *World Directory: American Independent Cinema*. Bristol: Intellect, 2010.
- Beuka, Robert: *SuburbiaNation. Reading the Twentieth Century American Fiction and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Beuka, Robert: "Suburban Malaise. Masculinity and Oedipal Drive in *The Graduate*". *Journal of Popular Film and Television*. S. 13-21.
- Bing, Jonathan: "Censorship flight fares". *Variety*; 383/ 11, 06/2001. S. 34.
- Boerner, Peter: "Utopia in der Neuen Welt: Von europäischen Träumen zum American Dream", In: Voßkamp, Wilhelm (Hg): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd.2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Chang, Chris: "Cruel to be Kind. A Brief History of Todd Solondz". *Film Comment*. 34/ 5. 2010. S. 72-75.
- Cullen, Jim: *The American Dream. A Short History of an Idea that shaped a Nation*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Davis, Jon: "Imaging Intergenerationality. Representation and Rheotic in the Pedophile Movie". *Moving Image Review*. Duke University Press, 2007. S. 370-375.
- Dettman, Ute/ Küpper, Thomas (Hg): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Duany, Andres: *Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. New York: Northpoint Press, 2000.
- Eco, Umberto: "Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter", in: Jürger Felix (Hg.) *Die Postmoderne im Kino: Ein Reader*. Marburg: Schüren, 2002.
- Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Freese, Peter: *'America' Dream or Nightmare? Reflections on a Composite Image*. Essen: Die blaue Eule, 1991.
- Frölich, Margit: "Der Zwang zum Glück. Zu Todd Solondz' Happiness." In: Frölich, Margrit: *Alles wird Gut*. Marburg: Schüren 2003.
- Gillon, Steve: *The American Paradox: A History of the United States Since 1945*. Boston: Wadsworth, 2006.
- Glatz, Janina/ Bernadette Henke (Hg): *Der "American Dream" in US-Literatur und Film der Gegenwartsliteratur*. Marburg: Tectum Verlag, 2007.

- Gottschalk, Claudia: *Gute Kinder, Böse Kinder. Zerstörte Unschuld und ihre Folgen in ausgewählten Werken Stephen Kings*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2007.
- Hanson, Sandra/ White, John (Hg): *The American Dream in the 21st Century*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.
- Herber, Isabella: *Das Komische bei David Lynch*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2008, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.
- Kallenberg-Schröder, Andrea: *Die Darstellung der Familie im modernen, amerikanischen Drama*. Frankfurt am Main: Verlag 1990.
- Keil, Harmut: *Die Funktion des "American Dream" in der Amerikanischen Gesellschaft*. Diss. Ludwig-Maximilian-Universität München 1968.
- Lee, Jason: *Celebrity, Pedophilia, Ideology in American Culture*. New York: Cambria Press, 2008.
- Levy, Emmanuel: "The American Dream of Family in Film: From Decline to Comeback". *Journal of Comparative Family Studies*, 22/2, 1991. S. 187-204.
- Marti, Urs: "Michel Foucault, Überwachen und Strafen", In: Bocker, Manfred: *Geschichte des politischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Mc Kittrick, Casey: "I laughed and I cringed at the same time" Shaping pedophilie discourse around American Beauty and Happiness. *The Velvet Light Trap*. 47, Frühjahr 2001.
- Mehnert, Ute: *USA: Vertraute Bilder, fremdes Land*. Berlin: Christoph Link Verlag, 2010.
- Monaco, James: *Film verstehen. Das Lexikon*. Hamburg: Rowohlt, 2011.
- Murphy, Bernice: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Basingstroke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Muzzio, Douglas/ HalperThomas (Hg): "Pleasantville? The Suburb and It's Representation on American Movies". *Urban Affairs Review*. 37/4, 2002, S. 543-74.
- Newcomb, Horace: *Encyclopedia Of Television*. Band 4., New York: Fitzroy Dearborn, 2004.
- Parsons, Talcott: "The American Family: It's Relations to Personality and to the Social Structure", In: *Family. Socialization and Interaction Process*. London : Routledge & Kegan Paul, 1956.
- Pomerance, Murray (Hg): *A Family Affair. Cinema Calls Home*. London: Wallflower 2008.
- Projansky, Sarah: *Watching Rape. Film and Television in Postfeminism Culture*. New York: New York University Press, 2001.
- Russell, Dominique (Hg): *Rape in Art Cinema*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010.
- Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermediärer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2004.
- Schmitt, Christian: *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin: Bertz-Fischer, 2009.
- Shary, Timothy: "The Nerdy Girl and Her Beautiful Sister". In: *Sugar, Spice and Everything Nice*

Gateward, Frances/ Pomerance, Murray (Hg). Detroit: Wayne State University Press, 2002.

Sharrett, Christopher: "Suburban Nightmares and Pathological Parodies". In: *The Reel World*. Januar 1999. S. 65.

Silverstone, Rodger (Hg): *Visions of Suburbia*. London/New York: Routledge, 1997.

Spigel, Lynn: "Family on Television". In: Newcomb, Horace (Hg) : *Encyclopedia Of Television*. Chicago: Fitz Roy Dearborn Publ., 2007.

Spigel, Lynn: "Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums". In: Adelman, Ralf / Hesse, Jan (Hg): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, 2001.

Sturken, Marita: *Tourists of History. Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. London: Duke University Press, 2007.

Thiele, Michael: "Vergnügen, Unterhaltung, Gelächter, Spaß und Komik- Philosophie des Humors." In: Thimm, Caja (Hg.): *Das Vergnügen in und an den Medien. Interdisziplinäre Perspektiven. Bonner Beiträge zur Medienwissenschaft*. Frankfurt am Main: Lang, 2007.

Walsh, Shannon: "Loosers, Lolitas and Lesbos", In: Mitchell, Claudia (Hg): *Seven going on Seventeen. Tween Studies in the Culture of Girlhood*. New York: Peter Lang Publishing, 2005.

West-Parlov, Russell: *Space in Theory*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

### **Musikquellen:**

Arcade Fire: *Sprawl II, The Suburbs*; 2010, Merge Records.

### **Onlinequellen:**

Atkinson, Michael: Todd Solondz's Dystopia in Suburbia: Todd Solondz's Dystopia in Suburbia [http://www.inthesetimes.com/article/6186/todd\\_solondzs\\_dystopia\\_in\\_suburbia/](http://www.inthesetimes.com/article/6186/todd_solondzs_dystopia_in_suburbia/) ; Zugriff am 10.04.2012.

Baker, Katie: <http://criticalcommons.org/Members/MRobinson/clips/storytelling-scoobys-familydinner.wmv/view?searchterm=None>; Zugriff am 10.10.2012.

Cohen, Ian: <http://pitchfork.com/reviews/albums/14516-the-suburbs/>; Zugriff am 22.11.2012.

Douglass, Bob: [http://articles.baltimoresun.com/2003-07-03/features/0307030060\\_1\\_bob-douglass-laugh-track-canned-laughter](http://articles.baltimoresun.com/2003-07-03/features/0307030060_1_bob-douglass-laugh-track-canned-laughter); Zugriff am 05.11.2012.

IMBd Kritiken zu Happiness: [www.imdb.com/title/tt0147612/reviews?start=10](http://www.imdb.com/title/tt0147612/reviews?start=10); Zugriff am 10.01.2013.

Merriam Webster Dictionary: [www.merriam-webster.com/dictionary/nuclearfamily](http://www.merriam-webster.com/dictionary/nuclearfamily) ; Zugriff am 22.10.2012.

Nesselson, Lisa: *Todd Solondz on Welcome to the Dollhouse*: <http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=tod-sol> Zugriff am 23.10.2012.

Pearson, Benjamin: Interview: <http://www.tinymixtapes.com/features/todd-solondz>; Zugriff am

19.10.2012.

Rich, Benjamin: The Gated Community Mentality: [http://www.nytimes.com/2012/03/30/opinion/the-gated-community-mentality.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/03/30/opinion/the-gated-community-mentality.html?_r=0); Zugriff am 21.12.2012.

Rottentomato: Filmplattform:

[http://www.rottentomatoes.com/m/welcome\\_to\\_the\\_dollhouse/reviews/](http://www.rottentomatoes.com/m/welcome_to_the_dollhouse/reviews/) ; Zugriff am 20.10.2012.

Siebel, Stefan: Suburban Nation. Der lange Weg zum Sprawl:

<http://www.thepromisedland.de/Suburbia.html>; Zugriff am 10.04.2012.

Siegel, Lee: *Why Does Hollywood Hate the Suburbs? America's long artistic tradition of claiming spiritual death by station wagon*: [online.wsj.com/article/SB123033369595836301.html#](http://online.wsj.com/article/SB123033369595836301.html#); Zugriff am 20.01.2013.

Solondz, Todd: *Happiness*: <http://www.dailyscript.com/scripts/storytelling.html>; Zugriff am 16.01.2013

Solondz, Todd: *Storytelling*: <http://www.dailyscript.com/scripts/storytelling.html>; Zugriff am 16.01.2013.

<http://www.nytimes.com/2001/05/18/opinion/the-changing-american-family.html>

Szélpál, Livia: *Images of the American Suburbia*: <http://americanajournal.hu/vol8no1/szelpal>; Zugriff am 16.01.2012.

Unbekannter Verfasser: [http://kglamn.kg.funpic.de/downloads/material/g\\_puritaner.pdf](http://kglamn.kg.funpic.de/downloads/material/g_puritaner.pdf) ; Zugriff am 01.06.2012.

Unbekannter Verfasser: <http://family.lovetoknow.com/definition-nuclear-family> ; Zugriff am 22.10.2012.

Unbekannter Verfasser: <http://smhp.psych.ucla.edu/pdfdocs/youth/jocks.pdf>; Zugriff am 07.11.2012.

## Filmographie

*Building The American Dream: Levittown, New York*. Regie: Bird, Stewart. USA 1994.

*Fear, Anxiety and Depression*. Regie: Todd Solondz. USA 1989.

*Dark Horse*. Regie: Todd Solondz. USA 2011.

*Happiness*. Regie: Todd Solondz. USA 1998.

*Life During Wartime*: Todd Solondz. USA 2009.

*Palindromes*. Regie: Todd Solondz. USA 2004.

*Storytelling*. Regie: Todd Solondz. USA 2001.

*Welcome to the Dollhouse*. Regie: Todd Solondz. USA 1994.

*Wonderland*. Regie: O'Hagan, John: USA 1997.