

„Ted ist nicht mehr der gleiche.“ Väter im  
Hollywoodkino der achtziger Jahre. In:  
Buck, Elmar (Hg.) (1999): Männer und  
Frauen. Köln: TWS, S. 101-124

Michaela Krützen

*Ted ist nicht mehr der gleiche.*  
Väter im Hollywoodkino der achtziger Jahre<sup>1</sup>

Der Werbefachmann Ted Kramer ist fabelhaft gelaunt: Gerade hat ihn sein Chef mit einem neuen, lukrativen Auftrag betraut. Wenn Ted diesen Job erfolgreich abschließt, ist ihm die lange erhoffte Ernennung zum Teilhaber sicher. Freudestrahlend kommt er am späten Abend nach Hause, wo ihn seine Ehefrau erwartet. Ted verkündet seine große Neuigkeit und registriert nicht, daß auch Joanna ihm etwas mitteilen möchte. Mehrfach setzt sie an, doch Ted hört ihr einfach nicht zu. Schließlich unterbricht Joanna ein Telefonat, das ihr Ehemann mit seinem Büro führt, mit der Ankündigung: *Ich verlasse dich.*

Dieser Satz ist keine leere Drohung. Joanna hat ihren Koffer bereits gepackt. Ihre Abreise ist perfekt vorbereitet; sogar den Abholzettel für die Reinigung hat sie ordentlich auf den Tisch gelegt, direkt neben den Schlüsselbund. Offenbar will sie nicht nur für ein paar Tage verreisen, sondern alle Brücken hinter sich abreißen. Joanna verläßt nicht nur ihren Ehemann, sondern auch den gemeinsamen Sohn: *Ich nehme ihn nicht mit.* Dabei kann es an ihren Gefühlen für den Siebenjährigen keinen Zweifel geben. Joanna geht, weil sie ihren Jungen liebt: *Ich bin nicht gut für ihn. Ich bin nun mal keine gute Mutter. Ich habe nun mal keine Geduld.* Weinend rennt sie aus dem Haus - zurück bleiben Vater und Sohn.

Die Geschichte ihres unfreiwilligen Zusammenlebens ist die Geschichte von *Kramer gegen Kramer*, dem US-amerikanischen Spielfilm aus dem Jahre 1979. Diesem Melodrama spricht E. Ann Kaplan in ihrer Untersuchung *Motherhood and Representation* eine besondere Rolle in Bezug auf das Vaterbild zu:

*The 1980s began with new images of the maturing father at first forced into the role by mother's decision to leave the family. Perhaps indicating a cultural reaction to the prior decade when women's liberation had been a main theme, films and TV programs became obsessed with fantasies of the mother abdicating her role as wife and mother to pursue her own ends, leaving to the father the domestic terrain that he found increasingly rewarding. Kramer versus Kramer (1981) [sic]<sup>2</sup> was the archetype for this imaginary paradigm.<sup>3</sup>*

Kaplans Einschätzung von *Kramer gegen Kramer* muß im Kontext ihrer gesamten Untersuchung gesehen werden: Sie analysiert Darstellungen der Mutter im 19. und 20. Jahrhundert und macht einen ersten Paradigmenwechsel als Folge des Übergangs vom vorindustriellen zum industriellen Zeitalter aus. Eckdaten weiterer Umbrüche im Mutterbild sind, so Kaplan, die beiden Weltkriege<sup>4</sup>. Im Schlußkapitel ihres Buches konstatiert sie, daß in den achtziger Jahren ein weiterer Paradigmenwechsel stattgefunden habe. Über diese Zäsur kann Kaplan nach eigenem Bekunden nur erste Hypothesen formulieren; als Zeitzeugin fehle ihr die Distanz zu den Dokumenten. Ihre Überlegungen zu den jüngsten Entwicklungen versteht sie daher als eine erste kom-



Abbildung 1:  
Ted (Dustin Hoffman) und Billy Kramer (Justin Henry) in  
*Kramer gegen Kramer*

mentierte Materialschau. Ihre Ausführungen seien kaum mehr als ein Ansatz - *the starting point for another book*.<sup>5</sup>

Dieses von Kaplan vorgeschlagene Buch, das der Repräsentation von Elternschaft am Ende des 20. Jahrhunderts nachgeht, ist bislang nicht erschienen. Als ein Baustein dazu versteht sich die folgende Analyse, in der einer von Kaplans Thesen nachgegangen wird. In aller Kürze notiert die Kulturwissenschaftlerin, daß in den achtziger Jahren auch das Vaterbild reformuliert worden sei:

*The 1980s became increasingly the decade for fantasies of the Father as nurturer - the Father as desiring to participate in child-rearing, the Father as necessary in child-rearing.*<sup>6</sup>

Die Vorstellungen vom Vater als liebevollem Fürsorger läßt sich in *Kramer gegen Kramer* wiederfinden, in dem Film, den Kaplan als *Archetyp* einstuft und der Ausgangspunkt meiner Überlegungen sein wird. Das Melodrama ist als Schlüsselfilm für das Phänomen eines neuen Vaterbildes im Hollywoodkino der achtziger Jahre zu verstehen und wird daher im Detail analysiert.

Bei dieser Analyse wird - in Übereinstimmung mit Kaplans Vorgehensweise - das in *Kramer gegen Kramer* gezeigte Vaterbild nicht in Beziehung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit gesetzt.<sup>7</sup> Allerdings sieht Kaplan die Ausschließung der lebensweltlichen Eltern als eine bedauerliche, aber durch die Fülle des Materials notwendige Beschränkung. Im Unterschied dazu ist die Konzentration auf die Filmfiguren hier methodisch begründet: Reale Väter können nicht ohne weiteres mit denen des Kinos verglichen werden, denn Figuren lassen sich nicht mit Kategorien erfassen, die zur Beschreibung des menschlichen Seelenlebens entwickelt worden sind.

Zu Mißverständnissen bei der Interpretation von Figuren kommt es vor allem durch den *real-life-approach*, der keinen Unterschied zwischen Film und Lebenswelt macht. Ein Sprichwort sagt, das Leben schreibe die besten Geschichten. Dabei ist es gerade die Besonderheit des Lebens, daß es keine Geschichten schreibt.

*Fictional narratives have closure: They have beginnings, middles and endings in which various complications and conflicts that have arisen are resolved. Our everyday lives do not always (or perhaps do not often) have the element of closure [...] Our everyday lives are basically 'middles' in which we do our jobs, have our pleasures, and so on.*<sup>8</sup>

Die Differenzierung zwischen Lebenswirklichkeit und Film ist für die Analyse von Figuren bedeutsam: Sie sind im Unterschied zu Personen an die Erzählung gebunden. Aus diesem Grund müssen sie im Rahmen der Narratologie untersucht werden.

Eine erzählanalytische Perspektive auf die Figuren wird die folgende Untersuchung bestimmen.<sup>9</sup> In ihrem Mittelpunkt steht ein besonderer Typ des Vaters - der Vater wider Willen, der sich plötzlich alleine um eine Kind kümmern muß. Diese Filmväter erfüllen, so meine These, innerhalb eines für das Hollywoodkino typischen narrativen Musters eine bestimmte Funktion. Wie läßt sich diese Funktion beschreiben? Diese Frage läßt sich am Beispiel von *Kramer gegen Kramer*, einer nunmehr genau zwanzig

Jahre alten Produktion, beantworten. Der Vergleich dieses Films mit anderen US-Produktionen der achtziger Jahre zeigt: So unterschiedlich die Väter im Kino auch sein mögen, durchlaufen sie doch eine vergleichbare Entwicklung. Ted Kramers Wandlung und die anderer Filmväter kann mit einem für das Klassische Hollywoodkino entwickelten Erzählmodell beschrieben werden, mit dem Modell von der *Reise des Helden*.

### 1. Die Reisen der Helden: Ted Kramers Weg und Luke Skywalkers Abenteuerfahrt

Vor rund 50 Jahren veröffentlichte der amerikanische Psychologe Joseph Campbell eine Untersuchung über die Struktur von Sagen und Legenden: *The Hero With a Thousand Faces*. Seine umfangreiche Beispielsammlung umfaßt Mythen aus aller Welt - inklusive Bibel und Koran. Campbell hat diese Erzählungen verglichen und kommt zu dem Ergebnis, daß alle Texte einem gemeinsamen Grundmuster folgen. Ein Held (sei es Aeneas, Buddha oder Moses) begibt sich auf eine Reise, die nach festen Regeln abläuft: *Mag der Heros lächerlich sein oder erhaben, Grieche oder Barbar, Heide oder Jude, der wesentliche Umriß seiner Abenteuer variiert kaum.*<sup>10</sup>

Der Heros hat, wie der Titel des Buches sagt, tausend Gesichter, erscheint also in vielen verschiedenen Gestalten. Doch im Grunde erleben alle Helden und Heldinnen *eine* Geschichte:

*Der Heros verläßt die Welt des gemeinen Tages und sucht einen Bereich übernatürlicher Wunder auf, besteht dort fabelartige Mächte und erringt einen entscheidenden Sieg, dann kehrt er mit der Kraft, seine Mitmenschen mit Segnungen zu versehen, von seiner geheimnisvollen Fahrt zurück.*<sup>11</sup>

Für diesen immer wiederkehrenden Handlungsablauf findet Campbell eine einfache Formel:

*Der Weg, den die mythische Abenteuerfahrt des Helden normalerweise beschreibt, folgt, in vergrößertem Maßstab, der Formel [...] Trennung - Initiation - Rückkehr; einer Formel, die der einheitliche Kern des Monomythos genannt werden kann.*

Campbells Konzept des Monomythos geht von Mythen aus, kann aber zur Analyse aller narrativen Strukturen herangezogen werden. Dies haben in jüngster Zeit Thomas Schlesinger und Keith Cunningham, sowie Christopher Vogler gezeigt (Cunningham 1990, Schlesinger 1992, Vogler 1992). Insbesondere bei der Analyse von Filmen des Klassischen Hollywoodkinos bewährt sich Campbells Vorstellung von der *Reise des Helden*, da diese figurenzentriert erzählen.

*The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. The story ends with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and a clear achievement or nonachievement of the goals. The principal causal agency is thus the character.*<sup>12</sup>

Auch *Kramer gegen Kramer* stellt als Produktion des Hollywoodkinos eine Figur in den Mittelpunkt der Erzählung. Dennoch scheint auf den ersten Blick die Anwendung des Modells von der *Reise des Helden* auf diesen Film unangemessen. Entspricht die Vorstellung eines Helden, der in unbekannte Welten aufbricht, nicht eher einem Film wie *Krieg der Sterne*? Ted Kramer ist doch nur ein im wahrsten Sinne des Wortes kleiner Mann, der in der Werbebranche arbeitet. Er kämpft nicht gegen übermächtige Feinde und rettet im Unterschied zu vielen Helden kein einziges Leben - geschweige denn die ganze Welt. Seine einzige Verletzung zieht er sich bei der Herstellung einer Eierspeise namens *Armer Ritter* zu, und seine mutigste Tat ist ein Spurt zum Krankenhaus durch den New Yorker Straßenverkehr.

Luke Skywalker hingegen, die Hauptfigur aus *Krieg der Sterne*, rettet die Prinzessin Leia aus der Gefangenschaft und riskiert sein Leben in einem ungleichen Luftkampf, den er trotz unterlegener Technik gewinnt. Luke zerstört den als unbezwingbar geltenden Todesstern und bewahrt mit seinen übernatürlichen Kräften gleich das gesamte Universum vor dem Untergang. Seine Taten scheinen geradezu eine Umsetzung des von Tzvetan Todorov formulierten Heldenbildes zu sein:

*Dort, wo es sich in den Augen gewöhnlicher Sterblicher um eine Situation handelt, die keine Wahl läßt, und in der man sich ganz einfach den Umständen fügen muß, begehrt der Held auf, läßt sich vom äußeren Schein nicht blenden, und es gelingt ihm, durch eine Tat, die sich über das Gewöhnliche erhebt, das Schicksal zu bezwingen.*<sup>13</sup>

Skywalker bezwingt das Schicksal und ist ganz sicher ein Held, *eine Gestalt von außergewöhnlichen Gaben*, wie Campbell es formuliert.<sup>14</sup> Entsprechend dem Modell der *Reise* begibt er sich auch tatsächlich auf eine Abenteuerfahrt: Skywalker, der *Himmelsstürmer*, verläßt seinen Heimatplaneten und bereist fremde Galaxien. Kramer hingegen, der *Kleinkrämer*, lebt im New Yorker Appartement und bleibt dort auch wohnen, nachdem ihn seine Frau verlassen hat.

*Kramer gegen Kramer* zeigt also weder einen klassischen Helden, noch eine Reise. Gleichwohl kann gezeigt werden, daß Campbells Modell bei diesem Film greift und daß ihn genau das zum Schlüsselfilm macht: Zu Beginn der achtziger Jahre beschreitet die Figur *Vater* einen Weg, der der Formel Trennung - Initiation - Rückkehr folgt. Der Held, der *tausend Gesichter* haben kann, erscheint erstmals in Gestalt des Vaters. Dieser begibt sich auf die *Reise des Helden*, in deren Zentrum die Selbsterkenntnis steht.

*Kramer gegen Kramer* erzählt, wie Ted Kramer sich auf seiner Reise vom Erzeuger zum Vater und schließlich zum Daddy entwickelt. Diese Wandlung wird gegen Ende des Films von Margaret, Joannas bester Freundin, zusammengefaßt. Teds ehemalige Kontrahentin erklärt: *Es hat sich eine Menge geändert. Ted ist nicht mehr der gleiche*. Er ist nicht mehr der gleiche, kaum wiederzuerkennen - diese Erklärung ist gleichsam eine Zusammenfassung der *Reise des Helden*, die Ted durchlebt hat. Am Ende dieser Reise verliert er einen Kampf und wird gerade deshalb zum Helden.

## 2. Trennung: Ted Kramers Abschied von der vertrauten Welt

In der ersten Phase der Erzählung wird die Hauptfigur von der ihr vertrauten Umgebung getrennt, in der sie sich ganz selbstverständlich bewegt hat, und kommt in eine ihr unbekannte Welt. Luke Skywalker, der bislang in der Landwirtschaft gearbeitet hat, verläßt seine Heimat: Aus dem Farmer wird ein Krieger. Auch Ted Kramer wird aus seinem gewohnten Lebenszusammenhang gerissen: Der Full-Time-Manager muß sich von einem Tag auf den anderen als Teilzeit-Vater bewähren.

In Anlehnung an einen Entwurf von Joseph Campbell läßt sich die Reise, auf die sich Ted Kramer begibt, graphisch darstellen<sup>15</sup>. Die Hauptfigur folgt gewissermaßen einem spiralförmig verlaufenden Weg: Der Werbefachmann gibt in der Phase der Trennung sein auf Karriere ausgerichtetes Lebenskonzept auf und überschreitet am Ende dieser Phase eine Schwelle in die Welt der Vaterschaft.

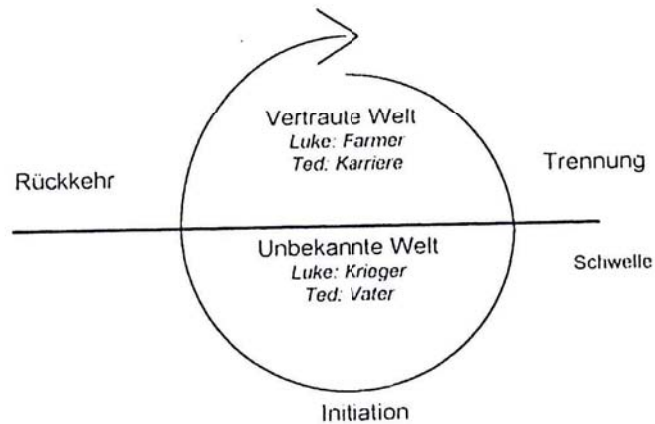


Abbildung 2: Das Modell der zwei Welten

Welche Stationen durchläuft der Held in der Phase der Trennung? Campbells Entwurf fortführend lassen sich in Filmen des Hollywoodkinos fünf Stationen ausmachen: die Etablierung des Status Quo, die Konfrontation mit einem Auslöser, die ambivalente Reaktion, die Interaktion mit einem Berater und die Abwehr eines Warners.

Nahezu alle Spielfilme beginnen mit einer Beschreibung des **Status Quo der Hauptfigur**, daß heißt mit der Darstellung einer scheinbar stabilen Ausgangssituation, in der sich der Protagonist befindet. Dabei etablieren die ersten Sequenzen eines Films nicht nur die Lebensbedingungen und den Charakter einer Figur, sondern deuten bereits mögliche Schwachpunkte an. In der Regel beinhaltet der Status Quo also schon einen Hinweis auf eine baldige Veränderung: Die Figur ist unzufrieden mit ihrer Situation, auch wenn sie etwas anderes behaupten mag. Sie wünscht sich einen Neubeginn oder braucht ihn, ohne es zu wissen.

In *Kramer gegen Kramer* wird die Instabilität von Teds nach außen hin so erfolgreich verlaufendem Leben durch die Kontrastierung seiner Welt mit der seiner Ehefrau

gezeigt: Parallel wird Ted gegen Joanna, also Kramer gegen Kramer, montiert. In der Wohnung bringt Joanna den kleinen Billy ins Bett und versichert ihm eindringlich, daß sie ihn liebt. Dann beginnt sie zu packen. Noch bevor Ted zu sehen ist, sind seine Probleme zu ahnen. Seine Frau wird ihn verlassen. Er selber ist ahnungslos. Während Joanna ihre Abreise vorbereitet, sitzt Ted im Büro und erzählt seinem Chef eine Anekdote. Von seinem ersten Gehalt hat er sich einen teuren Mantel gekauft, weil er endlich zur Welt der Manager gehören wollte. Erst als ein Kollege das Büro verläßt, merkt Ted, daß er schon wieder zu spät nach Hause kommen wird. Die ersten beiden Sequenzen des Films, die kaum drei Minuten dauern, stellen zwei Lebenswelten gegenüber: Ted arbeitet an seiner Karriere, Joanna kümmert sich um das gemeinsame Kind. Er scheint mit seinem Leben zufrieden zu sein, sie hingegen ist verzweifelt.

Den Status Quo der Hauptfigur zusammenfassend läßt sich demnach sagen, daß *Kramer gegen Kramer* zu Beginn einen Erfolgsmenschen zeigt, der kurz vor der Verwirklichung seiner beruflichen Träume steht. Sein Handicap ist, daß er seine private Umwelt überhaupt nicht wahrnimmt. Ted glaubt, daß ihm nur noch die Durchsetzung der Teilhaberschaft fehlt, um glücklich zu sein. Im Laufe des Films wird er jedoch erkennen, daß dieses Ziel unbedeutend ist. Statt Erfolg braucht Kramer Liebe.

Die Diskrepanz zwischen dem Verhalten einer Figur und ihren (wahren) Bedürfnissen bezeichnet der Drehbuchautor Waldo Salt mit dem Konflikt zwischen *need* und *mode*. Salt, der unter anderem die Bücher zu *Asphalt Cowboy* und *Coming Home* schrieb, kontrastiert die (verborgenen) Wünsche seiner Helden mit der Art und Weise, wie sie glauben, diese Wünsche befriedigen zu können. Die Diskrepanz treibe die Geschichte voran und sei somit eine Art Rückgrat der Erzählung:

*In discussing this with Waldo Salt, he said what he likes to do is find the spine by contrasting the need of the character with the mode in which the character goes about gaining that need. Take 'Midnight Cowboy' [deutscher Verleihstitel: 'Asphalt Cowboy', MKJ] as an example: As a young boy the main character Joe Buck, was abandoned by his mother and left at his grandmother's doorstep. But we see through flashbacks that he was really taking care of his grandmother, instead of her taking care of him. He was watching the house, massaging her shoulders, and so on. So his universal need [...] is the need to be loved. The mode in which he goes about getting this need is exactly antithetical to it, in that he becomes a male prostitute. He is getting paid to touch people, rather than being touched.<sup>16</sup>*

Die Dramaturgen Thomas Schlesinger und Keith Cunningham haben Salts Idee in den neunziger Jahren aufgegriffen und verallgemeinert:

*The character's mode, how he or she goes about trying to get things done, is at odds with his universal need. The universal need is the character's destiny, what he needs to become fully human. It may be need for love, for individuation, to express oneself, to see things as they really are.<sup>17</sup>*

Dieses Konzept kann auf *Krieg der Sterne* übertragen werden: Luke glaubt zunächst, daß er die schöne Leia retten muß. Doch die Abenteuer, die er besteht, führen ihn zu

der Erkenntnis, daß Darth Vader sein Vater ist. Luke Skywalker muß im Laufe des Films das Rätsel seiner Herkunft lösen und herausfinden, wer er wirklich ist - das ist sein wahres Bedürfnis.

Da die Figur ihre wahren Bedürfnisse (*need*) mit einer falschen Strategie zu befriedigen versucht (*mode*), ist der Status Quo einer Hauptfigur nur nach außen hin stabil. Somit führt es in die Irre, den ersten Akt einer Erzählung, dessen Anfang die Einführung des Status Quo ist, als Equilibrium zu bezeichnen, wie Tzvetan Todorov vorgeschlagen hat<sup>18</sup>. Ted Kramers Situation ist nicht im Gleichgewicht. Er ist ein egoistischer Mensch, der das Leiden seiner Frau nicht wahrgenommen hat und auch jetzt nicht sehen will. Joannas Flucht nimmt er als Störung seines Lebens wahr; Sie hat ihm nach eigenem Bekunden einen der schönsten fünf Tage seines Lebens ruiniert. Offenbar ist er so mit sich selbst beschäftigt, daß er Buch über seine Erfolge führt, eine Art Hitliste des persönlichen Glücks.

Teds Selbstbezogenheit wird von Joanna noch unterstützt, die ihm beim Abschied keine Vorwürfe macht: *Du hast einfach die falsche Frau geheiratet*. Sie nimmt alle Schuld auf sich, eine Haltung, die Ted nur allzu gerne übernimmt. Im Unterschied zu der Nachbarin Margaret, die sich Sorgen um ihre Freundin Joanna macht, sieht er nur sich und seine Probleme. Warum seine Frau ihn verlassen hat, fragt Ted sich nicht, und obschon Joanna von Selbstmord sprach, macht er sich keine Sorgen, sondern beklagt sich nur über ihre Rücksichtslosigkeit. Er hat sich nichts vorzuwerfen. Würde Joanna jetzt an seine Tür klopfen, wäre die Welt für ihn wieder in Ordnung.

Doch Joanna kommt nicht zurück. Damit ist aus der kurzfristigen Störung der **Auslöser** für eine tiefgreifende Veränderung geworden. Der Held wird mit einem *Ruf zum Abenteuer* konfrontiert, wie Campbell diesen Moment umschreibt<sup>19</sup>. Dem Modell von der *Reise des Helden* entsprechend wurde die Ausgangssituation in *Kramer gegen Kramer* durch ein Ereignis gestört, das die Instabilität der Situation offenbart. Der Auslöser kann eine Herausforderung sein, ein Zufall oder aber eine regelrechte Auftragserteilung. In *Krieg der Sterne* erhält Luke eine Holographie von Prinzessin Leia, die um Hilfe bittet. Bei *Kramer gegen Kramer* ist es die Abreise der Ehefrau, die Ted Kramer aus seinem gewohnten Alltag reißt.

In der Regel reagiert die Hauptfigur mit **Ambivalenz** auf den Auslöser; oftmals weigert sie sich sogar, das Abenteuer zu wagen. Sogar ein Held wie Luke Skywalker findet Ausflüchte: Nein, er könne nicht mitfliegen nach Alderaan, weil er noch auf der Farm seines Onkels helfen müsse. In einer frühen Drehbuchfassung heißt es sogar: *I am not a warrior. It's not in me.*<sup>20</sup> Ted Kramer sucht keine Ausflüchte, sondern ignoriert einfach seine neue Situation. Er verhält sich, als sei Joanna nur für einen Tag in Urlaub gefahren. Er hofft, daß sich das Problem schon irgendwie von alleine lösen wird.

Als sein Sohn ihn am nächsten Morgen weckt, mimt Ted den gutgelaunten Hausmann. Betont freudig beginnt er mit den Frühstücksvorbereitungen. Seine Betriebsamkeit wird von seinem Sohn Billy argwöhnisch beobachtet, der durchschaut, daß ihm der Vater sowohl seine Begeisterung für Küchenarbeit, als auch seine Professionalität nur vorspielt. Ted verschüttet Eier und Milch und verbrennt sich an der heißen Pfanne die Hand. Noch nicht mal einen Kaffee kann er kochen. Der Mitdreißiger schüttet viel zu

viel Pulver in die Kanne und erzeugt ein untrinkbares Gebräu. Wahrscheinlich hat ihm diese Arbeit zunächst seine Mutter und dann seine Ehefrau abgenommen. Seine Unfähigkeit ist unüberschbar. Ted Kramer hat wohl noch nie in seinem Leben ein Frühstück zubereitet.

Die nächste Sequenz offenbart, daß Joanna ihm nicht nur die Hausarbeit, sondern auch Billys Erziehung vollständig abgenommen hat. Ted weiß gerade mal, daß er den Jungen rechtzeitig zum Unterricht bringen muß. Hektisch liefert er ihn vor dem Schultor ab: *In welche Klasse gehst du eigentlich?* Billys Antwort macht das bisherige Desinteresse des Vaters überdeutlich: Der Junge geht ins erste Schuljahr. Seine Einschulung liegt demnach nur wenige Monate zurück. Ted hat sich diesen für ein Kind so wichtigen Termin anscheinend nicht gemerkt. Was hat er überhaupt vom Leben seines Sohnes mitbekommen?

Wenn Kramer mit seinem Jungen zusammenleben will, dann wird er viel dazulernen müssen. In diesem Sinne wird Billy zum **Berater** seines Vaters. Ein Berater, wie Campbell so eine Figur nennt, unterstützt die Hauptfigur bei ihrer emotionalen Entwicklung.<sup>21</sup> Luke Skywalker wird durch Obi Wan Kenobi in das Abenteuer geführt, das ihm innere Kraft verleihen wird. Obi Wan lehrt ihn einerseits mit dem Lichtschwert zu kämpfen, schult also seine körperlichen Fähigkeiten. Andererseits unterweist er ihn darin, ein Jedi-Ritter zu werden und seiner *inneren Stimme* zu folgen. Eine vergleichbare Funktion erfüllt Billy in Teds Leben: Als Berater wird er nicht nur den Tagesablauf seines Vaters, sondern auch seinen Charakter verändern.

Eingeklagt wird diese Veränderung vor allem von Margaret, Joannas Freundin. Ted sieht sie zunächst als seine Feindin, doch im Verlauf des Films wird sie zu seiner zweiten Beraterin. In der neunten Minute des Films unterstellt er Margaret, sie habe Joannas Abreise provoziert. Kurzerhand setzt er sie vor die Tür: *Mir fällt gerade ein, daß Joanna und ich nie Probleme hatten, bevor Charlie und du auseinandergegangen seid. Der ganze Emanzenkram habe seine Frau verwirrt*, erklärt Ted rund zehn Filmminuten später. In der Freundin seiner Frau hat er einen Sündenbock gefunden. Im Gegenzug ist Margaret die erste Figur im Film, die Ted für die Trennung verantwortlich macht. Ted wird im Laufe des Film erkennen, daß ihre Einschätzung richtig ist.

Margarets Gegenpart ist Teds Chef, dem an einer Veränderung seines besten Mitarbeiters nicht gelegen sein kann. Dementsprechend schlägt er vor, Billy zu Verwandten zu geben. Diese Idee ist nicht abwegig, denn Ted hat ja an seinem ersten Morgen als Alleinerziehender bewiesen, daß er der Situation nicht gewachsen ist. Im Sinne Campbells fungiert sein Chef als **Warner**, als *Schwellenwärter* oder *Torhüter*. Eine vergleichbare Funktion erfüllt in *Krieg der Sterne* Lukes Onkel, der seinen Neffen zum Farmer erzieht und ihm die Ausbildung zum Soldaten ausreden will. In *Kramer gegen Kramer* möchte der Vorgesetzte Ted davon abhalten, eine ihm unbekannte Welt zu betreten<sup>22</sup>. Ted setzt seine Karriere aufs Spiel, wenn er versuchen sollte, für Billy zu sorgen.

Der Werbefachmann trifft eine folgenreiche Entscheidung: Billy soll bei ihm bleiben. Er wird von nun an sowohl seinen Beruf als auch die Pflichten eines Alleinerziehenden bewältigen. Dieser Entschluß ist ein Wendepunkt der Handlung, der erste *plot point*:

Ein plot point ist ein Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung eingreift und sie in eine andere Richtung dreht. Richtung meint Entwicklungslinie.<sup>25</sup> Nach dem plot point, der Entscheidung für Billy, die in der 19. Minute des Films fällt, betritt Ted eine andere Welt. Von der ihm vertrauten Welt - der Tagwelt, wie Campbell es nennt - steigt der Held hinab in eine andere Wirklichkeit, die Nachtwelt. Bei *Krieg der Sterne* ist es die (schon sprichwörtlich gewordene) *dunkle Seite der Macht*, auf die Luke Skywalker sich einläßt. Wie Ted entscheidet auch er sich für eine unbekannte Zukunft: *Ich möchte mitkommen nach Alderan. [...] Ich will mich mit der Macht vertraut machen und ein Jedi wie mein Vater werden.* Luke will seinem Vater nachzueifern, Ted möchte ein verantwortungsbewußter Vater werden.

Mit diesem Entschluß endet die Phase der Trennung und die Veränderung der Hauptfigur beginnt. Dies verdeutlicht noch einmal, daß die *Reise des Helden* nicht nur als eine Reise in eine äußere, unbekannte Welt zu verstehen ist. Sie ist eine Reise in das eigene Ich, deren Höhepunkt die Initiation der Hauptfigur im zweiten Akt ist, und die mit einer Rückkehr endet.

### 3. Initiation: Ted Kramers Läuterung

In der zweiten Phase der Erzählung bewährt sich der Held eines Films. Er muß verschiedene Aufgaben bewältigen und lernen, sich in einer ihm fremden Welt zurechtzufinden. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung erlebt er einen Moment der Selbsterkenntnis. Luke Skywalker erfährt im Kampf, was es heißt, ein Jedi-Ritter zu sein, und Ted Kramer begreift, wie sehr er seinen Sohn liebt. Diesen Moment bezeichnet Joseph Campbell in seiner Analyse von Mythen als Initiation. Ihm folgt eine schrittweise Rückkehr in die gewohnte Welt, die der Held mit einem neuen Bewußtsein erreicht.

Auch auf diesem Teil der Reise können Stationen differenziert werden. An Campbells Entwurf anknüpfend, lassen sich im Hollywoodkino zwei Staffeln von immer schwieriger werdenden Prüfungen ausmachen. Die **Prüfungen** der ersten Hälfte erscheinen oftmals als intellektuelle oder körperliche Leistung, die mit dem Seelenleben der Hauptfigur nichts zu tun haben. Luke Skywalker muß auf Alderan einen Piloten anwerben und dabei den Truppen von Darth Vader entkommen. Dabei beweist er wenig Talent: Einem Kampf entkommt er nur mit Hilfe von Obi Wan Kenobi, der sein Leben retten muß.

Auch Ted Kramer zeigt wenig Geschick. Seine Prüfung ist zunächst die Organisation des Alltags. Das Debakel der ersten Frühstückszubereitung setzt sich fort. Ted findet sich im Supermarkt nicht zurecht und muß Billy fragen, welche Produkte Joanna für gewöhnlich eingekauft hat. Stunden nach der verabredeten Zeit holt er seinen enttäuschten Sohn von einem Kindergeburtstag ab und als Abendbrot kann er ihm gerade mal ein Fertiggericht aufwärmen. Außerdem gerät Ted bei seiner Arbeit unter Druck, denn er kommt häufig zu spät und muß abends früher als seine Kollegen gehen. Sein Chef redet ihm ins Gewissen, als er einen wichtigen Abgabetermin nicht einhält: *Ich werde immer nervöser.* Zusammengefaßt läßt sich sagen, daß Ted in der ersten Hälfte des zweiten Akts Schwächen im Berufsleben zeigt und im Privatleben, als Hausmann und als Erziehungsberechtigter, versagt.

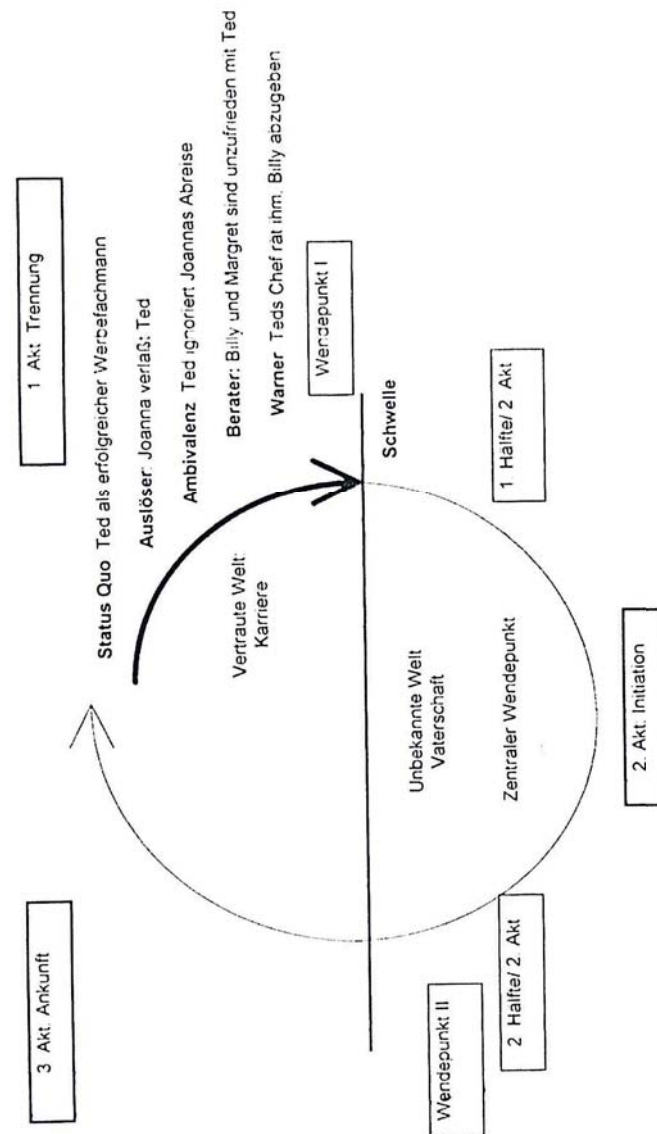


Abbildung 3: Die Phase der Trennung im Überblick

Wichtiger jedoch als seine organisatorische Unzulänglichkeit, die er auf dem äußeren Weg seiner Reise überwinden wird, ist sein zwischenmenschliches Unvermögen. Ted hat keine Vorstellung davon, wie er mit Billy umgehen soll. Er versucht zunächst, das Kind wie einen Erwachsenen zu behandeln und reagiert über, als der Junge versehentlich ein Glas Saft auf seine Werbeentwürfe schüttet. Ted hat noch nicht verstanden, daß Vater sein nicht nur bedeutet, ein Kind mit Mahlzeiten zu versorgen.

Eine erste fürsorgliche Handlung läßt jedoch ahnen, daß Ted die ihm gestellte Aufgabe erfüllen könnte. In der dreißigsten Minute des Films entdeckt er, daß Billy heimlich ein Foto seiner Mutter aus einer Kiste geholt und in einer Schublade versteckt hat. Ted zögert, dann stellt er das Bild Joannas auf den Nachttisch seines schlafenden Jungen. Auch wenn er selbst voller Wut auf seine Ehefrau ist, kann er diese Gefühle um Billys Willen unterdrücken. Ted Kramer, der Egoist, stellt hier die Bedürfnisse seines Sohnes über seine eigenen.

Schrittweise verbessert sich von nun an seine emotionale Beziehung zu Billy. Aus einem Streit entwickelt sich das erste aufrichtige Gespräch zwischen Vater und Sohn. Billy will sein Abendessen noch nicht einmal probieren und holt sich statt dessen ein Eis aus dem Gefrierfach. Er provoziert Ted, der ihn mehrfach auffordert, das Eis zurückzustellen. Doch Billy bleibt stur und Ted schüttelt ihn voller Wut, wirft ihn in sein Zimmer. Erst am Abend lenkt der Vater ein und spricht mit dem verstörten Jungen. Billy glaubt, seine Mutter habe ihn verlassen, weil er nicht brav genug gewesen sei. Daraufhin setzt Ted zu einer langen Erklärung an:

*Ich denke, der Grund, warum Mami uns verlassen hat, war, weil ich sie von Anfang an nicht so genommen habe, wie sie nun mal ist. Ich wollte unbedingt eine andere aus ihr machen, Billy. So eine besondere Art Mutter und Frau. Aber man kann aus ihr keine andere machen. Sie ist, wie sie ist. Heute weiß ich, daß sie es trotz meiner Fehler ewig lange mit mir versucht hat. Sie wollte mich glücklich machen. Als das fehlschlug, wollte sie darüber mit mir reden. Aber ich habe nicht zugehört. Ich war zu beschäftigt. Ich war zu beschäftigt mit meinem Beruf und mit mir selbst. Und wenn ich glücklich war, dachte ich immer, sie wäre es auch, sie wäre auch glücklich. Sie war es nicht, weißt du. Sie war sehr, sehr traurig.*

In diesem Gespräch räumt Ted erstmals seine Fehler ein. Bislang hat er immer nur zugegeben, daß er sich möglicherweise zu wenig um Joanna gekümmert hat. Jetzt sieht er, daß die Trennung einen weitaus triftigeren Grund gehabt haben muß. Seine Ehe ist nicht nur an Zeitmangel gescheitert, sondern vor allem an fehlender Zuwendung: *Der Grund Billy, warum sie weggegangen ist, liegt bei mir. Sie konnte nicht mehr mit mir leben. Sie hat uns nicht deinetwegen verlassen, sondern meinetwegen.*

In dieser Situation sagt Ted seinem Sohn, daß er ihn liebt - nach rund 40 Filmminuten. Von diesem Moment an steigert sich seine Beteiligung am Leben seines Kindes. Ted besteht die Prüfungen, die er als Vater ablegen muß. An einem Nachmittag bringt er Billy das Radfahren bei und freut sich aus tiefstem Herzen über dessen Erfolg. Begeistert reißt der hochdotierte Werbefachmann die Arme hoch, als der Junge schließlich ohne Hilfe fahren kann. Ted schaut bei einer Schulaufführung zu und

spricht jeden Satz mit, den Billy sagen muß, so engagiert verfolgt er das Geschehen. Als Billy von einem Klettergerüst fällt, rast er voller Verzweiflung ins Krankenhaus und ist kaum zu beruhigen, obschon es nur eine kleine Platzwunde ist. Faßt man diese Sequenzen zusammen, so läßt sich sagen, daß sich Ted Kramer in der ersten Hälfte des zweiten Akts vom unfähigen Erziehungsberechtigten zum liebevollen Vater wandelt.

Mit dieser Entwicklung wäre die Geschichte bereits zu einem befriedigenden Abschluß gekommen, wären nicht zwei Bedrohungen eingeführt worden. Zum einen ist abzusehen, daß Ted seinen Job nicht behalten wird. Zum anderen beobachtet Joanna ihren Sohn aus der Ferne. Daß sie dies heimlich tut, weckt den Verdacht, sie werde die seit wenigen Monaten bestehende Harmonie (zer-)stören. In der 49. Minute des Films, etwa in der Hälfte der Spielzeit, ruft sie ihren Ex-Mann an und bittet um ein Treffen. Dieses Treffen wird Teds Zusammenleben mit Billy, das fast schon idyllisch zu nennen ist, in Frage stellen.

#### 4. Rückkehr: Ted Kramers Kampf

Mit der Rückkehr der Mutter beginnt ein Prozeß, der - im übertragenen Sinne - zur Rückkehr des Helden, das heißt des Vaters, führen wird. Insofern kommt dem zweiten Gespräch zwischen Kramer und Kramer, das in der 51. Filmminute beginnt, eine richtungsändernde Bedeutung zu. Was genau darunter zu verstehen ist, zeigt eine Analyse des Dialogs zwischen den ehemaligen Eheleuten.

Das Gespräch verdeutlicht zunächst, daß sich der Film auf die Belange des Vaters konzentriert, auch wenn die Mutter hier noch einmal zu Wort kommt. Bezeichnenderweise wird Joannas innere Wandlung, die sie in der Zeit seit ihrer Abreise durchgemacht hat, bei dieser Unterhaltung in wenigen Sätzen zusammengefaßt: Sie habe erkannt, daß sie immer nur als die Tochter, Ehefrau oder Mutter eines anderen gesehen wurde. Diese Fremdbestimmtheit sei nicht mehr zu ertragen gewesen: *In Kalifornien habe ich, glaube ich, zu mir selbst gefunden.*

Was diese Selbstfindung bedeutet und in welcher Weise Joanna durch sie verändert wurde, führt sie nicht aus. Das eingeschobene *glaube ich* läßt Zweifel an ihrer Darstellung zu, ohne daß diese konkretisiert würden. Joanna ist auf eine Reise gegangen, deren Darstellung ausgespart wurde. Thema des Films ist ja gerade die Abwesenheit der Mutter. Wäre sie anwesend, gäbe es keine Geschichte zu erzählen. Schließlich verfügt Joanna Kramer schon zu Beginn des Films über all die Fähigkeiten, die Ted Kramer sich erst mühsam aneignen mußte. So trägt *Kramer gegen Kramer* zwar die Namen beider Ehepartner im Titel, erzählt aber ausschließlich die Entwicklung des Mannes.

Damit schreibt das Melodrama eine filmgeschichtliche Traditionslinie fort, nämlich *die völlige Absenz der Mutter als dramatis persona*.<sup>21</sup> Zwar kommt die Mutter vor, doch spielt sie nur eine Rolle als auslösendes Moment im Leben des Helden - und damit im Handlungsverlauf des Films. Die Figur Joanna verursacht gewissermaßen einen notwendigen Störfall, der eine ganz bestimmte narrative Funktion erfüllt. Es ist bezeichnenderweise ihre Abreise, die die *Reise des Helden* verursacht. Ihre Rückkehr wird ihn zum zweiten Mal fordern: Joanna eröffnet ihrem Ex-Mann, daß sie das

Sorgerecht für Billy beanspruchen wird. Diese Entscheidung gibt Teds Leben eine neue Richtung.

Der nun folgende Streit zwischen den Geschiedenen findet in der Mitte der Filmzeit statt, kann aber nicht nur deshalb als *midpoint* klassifiziert werden.<sup>26</sup> Syd Field hat diesen Begriff eingeführt, bietet aber keine Definition an. Er bezeichnet ihn an einer Stelle als eine Art Neuanfang<sup>26</sup>, an anderer als *Verbindungsstück*<sup>27</sup>, und beschreibt ausführlich, welche Probleme er bei der Bestimmung des *midpoints* in *Chinatown* hatte. Immer wieder las er das Buch und bestimmte von Mal zu Mal unterschiedliche *midpoints*: *Ich wußte nicht, ob das der Zentrale Punkt war oder nicht, und, wenn er es sein sollte, warum.*<sup>28</sup>

Diese Unsicherheit hängt mit der fehlenden Perspektive in Fields Einteilung zusammen. Versteht man den *midpoint* als zentralen Wendepunkt in der Entwicklung der Hauptfigur, dann kann er in Präzisierung von Fields Gedanken als der Zeitpunkt beschrieben werden, in dem sich die Bewegungsrichtung der Figur im Hinblick auf ihre Umgebung ändert. Bei *Kramer gegen Kramer* ändert sich Teds Verhältnis zu Billy. Während er zunächst nur versuchte, sich mit seiner Rolle als Vater zu arrangieren, wird er von nun an alles daran setzen, den Ausnahmezustand zur dauerhaften Lösung zu machen. In der ersten Hälfte des zweiten Akts hat Ted die Liebe seines Sohnes errungen, in der zweiten Hälfte wird er um ihn kämpfen.

Dieser Wendepunkt ist die Konsequenz der Initiation der Hauptfigur, des vorhergegangenen Moments der Selbsterkenntnis. Ted hat in seinem langen Monolog erklärt, was er in seiner Ehe falsch gemacht hat. Er erkennt jetzt, daß die Vaterschaft seine Bestimmung ist, weiß also, was seine wahren Bedürfnisse sind. Er hat den Konflikt zwischen *need* und *mode* damit zwar noch nicht gelöst, aber durchschaut.

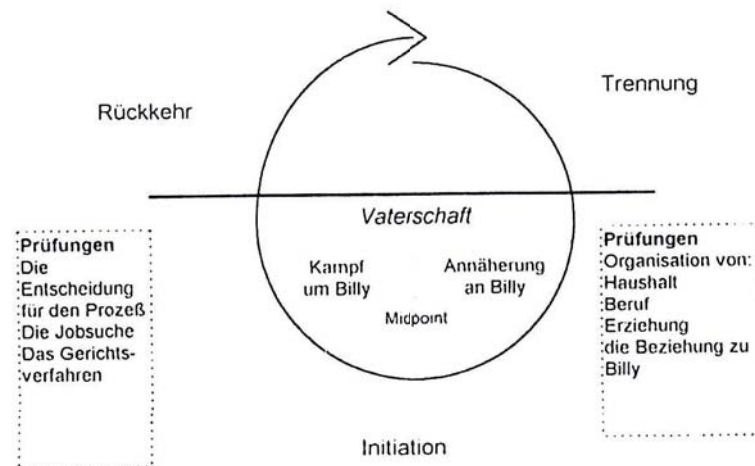


Abbildung 4: Der Midpoint

Teds Entschluß folgt der Kampf um Billy, der einer zweiten Gruppe von Prüfungen entspricht. Wie in den meisten Filmen des Hollywoodkinos üblich, sind die Anforderungen an den Helden im zweiten Teil des zweiten Akts höher als in der ersten Hälfte. Auch zeigt sich die Hauptfigur den Aufgaben in zunehmendem Maße gewachsen. Luke Skywalker erschleicht sich Zutritt zum Todesstern und befreit Prinzessin Leia aus der Gefangenschaft. Ted Kramers Prüfungen sind zwar nicht lebensbedrohlich, aber dennoch existentiell. Er muß sich zunächst entscheiden, ob er sein gesamtes Geld, also seine finanzielle Absicherung, in den Sorgerechtsprozeß stecken will. Dem Rat seines Anwalts entsprechend, schreibt er auf, was für und was gegen das Zusammenleben mit seinem Sohn spricht. Obschon die Liste der Nachteile lang ist und die Spalte mit den Vorteilen leer bleibt, entscheidet sich Ted für das Gerichtsverfahren.

Dieser Entschluß führt zu einer zweiten Prüfung, denn kurz nach Prozeßbeginn verliert der Werbefachmann wegen der Doppelbelastung seinen Job und damit jegliche Aussicht auf das Sorgerecht. Teds Reaktion auf diesen Tiefschlag zeigt, daß er tatsächlich zu allem entschlossen ist. Er bittet und fleht um eine Anstellung, setzt sogar ein Vorstellungsgespräch während einer Weihnachtsfeier durch. Wie ein Büßer hockt er auf einem Stuhl in der Ecke und wartet auf eine Entscheidung. Daß er schließlich einen unterbezahlten Posten angeboten bekommt, erscheint ihm wie ein Sieg: Ted hat sich beruflich verschlechtert, aber er hat seine Chance im Kampf um Billy gewahrt. Seine Jobsuche war die bislang schwerste Prüfung, und er hat sie um den Preis einer Demütigung bestanden. Ohne zu zögern, hat Ted aufgegeben, was zu Beginn des Films das wichtigste Ziel in seinem Leben war, den beruflichen Erfolg.

Die nun folgende Gerichtsverhandlung - Kramer gegen Kramer - ist die dritte und wichtigste Prüfung des Helden nach dem *midpoint*. Wie bei dem Gefecht zwischen Luke Skywalker und dem Imperium sind die Kräfte ungleich verteilt. Der Held ist seinem Gegner unterlegen, der Kampf erscheint als von vornherein unfair. So stellt Ted fest, daß Joanna aufgrund ihres Geschlechts im Vorteil sei: *In welchem Gesetz steht, daß eine Frau der bessere Elternteil ist, nur weil sie eine Frau ist?* Im Kontext dieser Frage läßt sich *Kramer gegen Kramer* als Beweisführung verstehen, daß Männer grundsätzlich der bessere Elternteil sein können. Schließlich hat Ted seine Qualifikation in den vorausgegangenen siebzig Minuten demonstriert, während Joanna abwesend war. Im Unterschied zum Vater hat die Mutter ihre Liebe nicht unter Beweis stellen können.

Eine weitere Ungerechtigkeit ergibt sich aus der Tatsache, daß Joanna mittlerweile mehr als ihr Ex-Mann verdient. Dies kann im Kontext des Films nicht als Beweis für ihre Tüchtigkeit verstanden werden, da Ted seinen hochdotierten Job ja gerade wegen Billy verloren hat. Daß ihm die Entlassung jetzt zum Nachteil im Streit um den Jungen gereicht, erscheint nun sozusagen doppelt ungerecht: Joannas Anwalt zieht Nutzen aus der Tatsache, daß Ted sich voll und ganz auf seinen Sohn konzentriert hat. Früh deutet sich an, daß er genau deshalb den Kampf nicht für sich entscheiden wird.

Dabei macht der Film deutlich, daß Ted weitaus besser für Billy sorgen könnte als Joanna. Zweifel an ihren Qualitäten als Mutter werden mehrfach geäußert. So stellt Teds Anwalt während des Prozesses ihre Eignung explizit in Frage und zwingt sie, ihr Versagen zuzugeben. Tatsächlich wirkt Joanna wankelmütig. Erst läßt sie Billy zurück, dann will sie doch wieder mit ihm zusammenleben. Was hat ihren Sinneswandel



bewirkt? Kann sie tatsächlich garantieren, daß sie sich nicht noch einmal umentscheiden wird? Joannas Handlungen erscheinen unüberlegt, und sie wirkt fast hysterisch: Warum wehrt sie jede Berührung ihres Mannes ab, droht sogar aus dem Fenster zu springen? Weshalb reagiert Joanna auf Probleme mit Tränen, statt sie in aller Ruhe zu diskutieren?

Meryl Streeps Aussehen und ihr Spiel, für das sie mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, unterstreichen den Eindruck, daß Joanna ihre Probleme auch nach der Zeit in Kalifornien nicht im Griff hat. In der Rolle ist sie schmal und blaß, bewegt sich fahrig und muß mehrfach Tränen unterdrücken. Auch Ted ist aufgewühlt, aber er reagiert zornig auf eine Ungerechtigkeit, die im Film ausführlich hergeleitet wird. Dustin Hoffman, der für seine Arbeit ebenfalls einen Oscar erhielt, spielt Ted als einen kontrollierten Mann, der seine Wut bezwingen kann. Der Vater wirkt kraftvoll, während die Mutter - obschon größer als er - zerbrechlich erscheint.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Elternteilen ist, daß Joannas seelische Not im Unterschied zu Teds Leid nur behauptet, aber nicht ausgeführt wird. Die Gründe für ihre Verhaltensweise werden nicht gezeigt. Eine bezeichnende Leerstelle: *Kramer gegen Kramer* räumt der Entwicklung der Mutter keine Filmzeit ein. Ihr wird keine einzige Sequenz ohne ihren Ehemann oder ihren Sohn zugestanden. Damit bestätigt der Film indirekt Joannas Erkenntnis, daß sie immer nur in Bezug zu anderen gesehen wird und genau darunter leidet. Die Inszenierung Joannas schreibt fort, was die Figur selbst verbal als Form der Unterdrückung aufgedeckt hat: Das Fehlen einer eigenen Identität.

Diese Einseitigkeit in der Figurenzeichnung hat Folgen: Da Joanna kein Raum gewährt wird, erscheint es von vornherein als Fehlurteil, daß ihr das Sorgerecht zugesprochen wird. *Kramer gegen Kramer* zeigt nicht, daß die Mutter ihr Kind (zurück-) gewinnt, sondern daß der Vater seinen Sohn verliert. Um Billy eine Aussage und die Entscheidung zwischen den Eltern zu ersparen, verzichtet Ted auf eine Revision. Erneut stellt er das Wohl des Kindes über seine eigenen Bedürfnisse - ein weiterer Beweis seiner Befähigung für die Vaterrolle.

Teds Entschluß ist der *plot point II* im Sinne Syd Fields, der Wendepunkt zum dritten Akt<sup>20</sup>. Ted muß sich von seinem Sohn verabschieden und wird wieder sein altes Leben aufnehmen können, gänzlich unbelastet von der Erziehung eines Siebenjährigen. Damit steht für ihn tatsächlich eine Art *Rückkehr* an, wie Campbell diese Erzählphase nennen würde. Doch eine Besonderheit von *Kramer gegen Kramer* ist es, daß Teds Opfer belohnt wird: Zwar erhält Joanna das Sorgerecht, aber in letzter Sekunde verzichtet sie auf das Kind. Billy darf bei Ted bleiben - das einzig mögliche Happy End, so stellt es *Kramer gegen Kramer* dar. Der durch seine Vaterschaft geläuterte Mann wird weiterhin mit seinem Kind zusammenleben können.

Mit dem Erreichen dieser Erzählstation, die Campbell als *Neues Königreich* oder *Auferstehung* bezeichnet<sup>21</sup>, ist die Reise des Helden abgeschlossen. Der Held steht am Ende an einem neuen Punkt seiner Entwicklung - er hat den Konflikt von *need* und *mode* bewältigt und wird ein neues Leben beginnen. Luke Skywalker ist ein Ritter geworden und Ted Kramer ist in die Vaterrolle hineingewachsen.

Der Vergleich beider Reise verdeutlicht: Grundsätzlich unterscheidet sich der Kampf um ein Kind nicht von dem um das Universum. Der Krieger und der Vater sind zwei Ausprägungen eines Helden, eines *Heros in tausend Gestalten*, und die Veränderung durch ein Kind ist nur eine Variante der *Reise des Helden*. Zusammenfassend läßt sich also sagen: Das Erzählmuster - die *Reise des Helden* - geht der besonderen Ausprägung der Figur - der Vaterschaft - voraus. Väter können unter einer bestimmten Vorbedingung die Funktion des Helden im Hollywoodkino übernehmen: Es muß nur plausibel erzählt werden können, daß die Erziehung eines Kindes zur inneren Wandlung einer männlichen Figur beitragen kann, die positiv zu bewerten ist.

Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für genau diese Erzählung bestehen offenbar in den achtziger Jahren<sup>22</sup>. Dies zeigt die Analyse anderer Filme des Hollywoodkinos aus dieser Zeit, in denen Männer zu Vätern werden. Das Thema findet sich in Melodramen, Actionfilmen und Komödien. Das bekannteste Beispiel für die unfreiwillige Übernahme einer Vaterrolle dürfte die Komödie *Noch drei Männer, noch ein Baby* sein, das amerikanische Remake des französischen Kinoerfolgs *Drei Männer und ein Baby*.<sup>23</sup>

## 5. Väter wider Willen: Drei Jungesellen und ein Muskelmann

*Noch drei Männer, noch ein Baby* erzählt von einem dreifachen Neubeginn. Die Jungesellen Peter, Michael und Jack teilen sich ein luxuriöses Appartement. Sie feiern rauschende Feste und haben ständig wechselnde Freundinnen: *So viele Frauen, so wenig Zeit* lautet ihre Devise. Doch die Dauerparty endet jäh, als sie ein Baby vor ihrer Haustür finden, das ihnen Sylvie, die überforderte Mutter, überlassen hat. *Ich schaffe es zur Zeit nicht*, lautet die auf einen Zettel geschriebene Erklärung. Dieser Auslöser - die Flucht der verzweifelten Mutter - entspricht dem in *Kramer gegen Kramer*. Auch diese drei Männer gehen auf eine Reise in die unbekannte Welt der Vaterschaft, die mit der Phase der Trennung beginnt.

Die lebenslustigen Jungesellen müssen sich von ihrem bisherigen Leben, das eine Mischung aus Beruf und Vergnügen war, verabschieden. Wie Ted Kramer müssen sie den Umgang mit einem Kind erst lernen. Im Unterschied zu dem Melodrama wird die Unfähigkeit der Männer in diesem Film jedoch als Ausgangspunkt für komische Situationen gewählt. Für das Wickeln brauchen sie Stunden, da sie das Prinzip der Wegwerfwindeln nicht begreifen. Das Füttern des Babies wird zur Dauerbeschäftigung und der Einkauf von Babynahrung gerät zum Spießrutenlaufen: *Sie wissen nicht, wie alt das Kind ist?*

Nach mehreren Mißerfolgen will Jack, der leibliche Vater, das Kind seiner Mutter überlassen. *Mom, ich bin nur ein Stümper*: Doch diese lehnt ab: *Du warst ein Stümper, aber jetzt bist du ein Vater*. Und tatsächlich erweisen sich die drei Männer in der zweiten Hälfte des zweiten Akts als musterhafte Eltern für das kleine Mädchen. Sie übernehmen Verantwortung und geben ihr Leben als Frauenhelden auf. Eine Montagesequenz zeigt, wie sehr sie in ihrer neuen Aufgabe aufgehen. Ted Kramer brachte seinem Jungen das Radfahren bei, sie fahren mit dem Baby im Park spazieren. Da sie das Kind lieben lernen, ist es für die drei - genau wie für Ted Kramer - eine Bedrohung, als plötzlich die bis dahin abwesende Sylvie erscheint und das Baby abholen will.



Abbildung 5:  
Peter (Tom Selleck), Michael (Steve Guttenberg) und Jack (Ted Danson) in *Noch drei Männer, noch ein Baby*

Wie Kramer müssen auch diese drei Väter ihr Kind zunächst der Mutter überlassen. Traurig sitzen sie in ihrer Wohnung, obschon sie eigentlich ihr vorheriges Leben jetzt problemlos wieder aufnehmen könnten. Im Grunde sei jetzt alles wieder beim alten, sinniert Jack, nur warum er sich so mies fühlt, ist ihm unerklärlich. Aber auch in diesem Film wird die Aufopferung der Väter, die bei einer Mutter vorausgesetzt wird, belohnt: Sylvie kommt mit dem Kind zurück.

Das Happy End ist der deutlichste Unterschied zwischen der Komödie und dem Melodrama. 1987 handeln die Väter mit der Mutter eine gemeinsame Lösung aus: Sylvie und das Baby ziehen bei den Männern ein. Diese arbeitsteilige Regelung, die der Mutter die Ausübung eines Berufes ermöglicht, wurde 1979 in *Kramer gegen Kramer* noch nicht diskutiert. Joanna konnte nur auf ihren Sohn verzichten, während Sylvie in den drei Männern Partner für eine gemeinsame Erziehung gefunden hat.

Eine Wohngemeinschaft ist entstanden, deren Fortbestand in dem 1990 entstandenen Sequel *Drei Männer und eine kleine Lady* erzählt wird." Voraussetzung für eine derartige Konstellation ist, daß die biologische Vaterschaft als nebensächlich gilt. Für die *Reise der Helden* ist nicht von Bedeutung, daß nur einer der drei Männer das Kind gezeugt haben kann. Peter und Michael sind sogar stärker involviert als der leibliche Vater Jack, und bezeichnenderweise ist es Peter, der im zweiten Teil Sylvie heiratet und damit zum Stiefvater des Mädchens wird. Verallgemeinert läßt sich daher sagen, daß die Pflege-, Stief- oder Ersatzväter im Rahmen des Erzählmusters von der *Reise des Helden* die gleiche Wandlung wie die biologischen Erzeuger durchleben können.

Ein Pflegevater wider Willen ist auch der hartgesottene Undercover-Polizist John Kimble - dargestellt von Arnold Schwarzenegger. In der Komödie *Kindergarten Cop* muß Kimble inkognito in einem Kindergarten ermitteln. Ein ungewohnter Job für den Agenten. Zu Beginn des 1990 produzierten Films stürmt Kimble im Alleingang ein finsternes Lokal, die Pumpgun im Anschlag. Er trägt eine Sonnenbrille und einen Vollbart; er ist groß und seine Muskeln sind gewaltig. Damit ist er eine für Schwarzenegger in den achtziger Jahren typische Figur: Ein hartgesottener Kämpfer, der einen Verbrecher zur Strecke bringen wird."

Doch dieser Fall erfordert andere Qualitäten und der Action-Film entpuppt sich als Komödie: Als Kindergärtner ist Kimble völlig überfordert und läßt sich zunächst von einer Gruppe Vierjähriger terrorisieren. Mit militärischem Drill, der positiv dargestellt wird, erzieht er die Kinder, die wiederum ihn zu einem guten Kindergärtner machen. Kimble singt und spielt mit den Kindern, die im Verhältnis zu seinen Körpermaßen winzig wirken. Er wird schließlich sogar zur Vertrauensperson des kleinen Dominic, den er vor einem Verbrecher beschützen soll - seinem leiblichen Vater. Im Gegenzug entwickelt sich Dominic für Kimble zum Ersatz für den eigenen Sohn, der bei seiner Exfrau lebt und mittlerweile einen Stiefvater hat - einen *netten Kerl*, wie Kimble erklärt. Durch Dominics Gegenwart wandelt sich der Kinderhasser, der zu Beginn des Films noch drohte, einem kleinen Jungen die Arme zu brechen, zum liebevollen Pflegevater.

Die Entwicklungslinie von Kimble, dem muskelbepackten Polizisten, entspricht im Prinzip der von Ted Kramer, dem schwächlichen Werbefachmann. Beide gehen zu Beginn des Films in ihren Job auf und müssen dann erkennen, daß ihnen die Liebe zu



Abbildung 6:  
John Kimble (Arnold Schwarzenegger) in *Kindergarten Cop*

einem Kind wichtiger ist. Für Ted Kramer bedeutet diese Erkenntnis den Verzicht auf Karriere, für John Kimble beinhaltet sie darüberhinaus Gewaltverzicht, wie Susan Jeffords in ihrem Aufsatz *The Big Switch* betont. Sein Umdenken mache Kimble zu einer typischen männlichen Hauptfigur der Neunziger - *a cultural key to the refiguring of U.S. manhood*<sup>6</sup>. Für die achtziger Jahre seien Figuren wie Rambo, Dirty Harry oder Indiana Jones typisch - *hard-fighting, weapon-yielding, independent, muscular, and heroic men*<sup>6</sup>. Am Beispiel von *Kindergarten Cop* lasse sich zeigen, daß dieses Heldentum zu Beginn der neunziger Jahre in Frage gestellt wurde:

*One of the clearest messages to come out of Kindergarten Cop is that the tough, hard-driving, violent, and individualistic man of the eighties is not like that by choice. Kimball [sic] was [...] trying to do his job, and doing it the way the job had been defined by a social climbing, crime-conscious, techno-consumer society. The problem all these men confront in their narratives is that they did their jobs too well at the expense of their relationships with their families. [...] And, as Kindergarten Cop makes so clear, while these men were doing their jobs, they were unhappy, lonely, and often in pain.*<sup>7</sup>

Die männliche Hauptfigur lebt für ihren Beruf, aber in Wahrheit leidet sie darunter. Das bedeutet: Die Konzentration auf die Karriere, die dem Vater in *Kramer gegen Kramer* noch ausdrücklich angelastet wird, kann Männern wie John Kimble nicht zum Vorwurf gemacht werden. Auch den drei Bonvivants in *Noch drei Männer; noch ein Baby* kann nicht vorgehalten werden, daß sie sich nicht schon früher um das Mädchen gekümmert haben. Schließlich hat noch nicht einmal der leibliche Vater Jack gewußt, daß er eine Tochter hat. Die Jungesellen und der Muskelmann sind ohne Schuld. Damit werden sie zu perfekten Eltern. Diese Tendenz setzt sich bei den unfreiwilligen Vätern der frühen neunziger Jahre fort, was sich beispielhaft an drei weiteren Filmen mit Arnold Schwarzenegger, dem erfolgreichsten Star dieses Jahrzehnts, zeigen läßt. Nach dem *Kindergarten Cop* hat er in nur drei Jahren drei weitere Männer gespielt, die sich als geradezu ideale Väter erweisen.

#### 6. Zweierlei Maß: Väter und Mütter wider Willen

Drei Väter in drei Filmen: 1991 dreht Arnold Schwarzenegger den Actionfilm *Terminator 2*, 1993 die Action-Komödie *Der letzte Action Held* und 1994 die Komödie *Junior*. In *Terminator 2* beschützt er als Maschine in menschlicher Gestalt einen Jungen, der ermordet werden soll. Dabei erweist er sich nicht nur als der fürsorglichste aller möglichen Väter, sondern lernt auch, was Emotionen sind. *The cyborg can learn, and it seems to acquire - to earn - from its contact with humans nothing less than genuine human subjectivity*<sup>8</sup>. Ähnlich läßt sich auch die Entwicklung in *Der letzte Action Held* beschreiben, in der eine Filmfigur (Arnold Schwarzenegger) von der Leinwand ins Leben tritt. In der für ihn undurchschaubaren Wirklichkeit muß er sich als Pflegevater für einen elfjährigen Jungen bewähren. Offenbar ist das Erzählmuster - die Wandlung zum Positiven durch die Vaterschaft - so stark, daß es auch auf eine Maschine und eine virtuelle Figur übertragen werden kann. Sogar ein Cyborg und ein Avatar können auf die *Reise des Helden* gehen und können als Vater lernen, ein Kind zu lieben.

Diese Wandlungen sind bereits extrem, aber die Komödie *Junior* erzählt von einer noch stärkeren Veränderung, auch wenn die Hauptfigur diesmal ein ganz durchschnittlicher Mensch sein soll. Der ebenso ordnungsliebende wie schüchterne Wissenschaftler Alex (Schwarzenegger) arbeitet an einem Hormonpräparat, das Fehlgeburten verhindern soll. Als ihm die Forschungsmittel gestrichen werden, pflanzt er sich selbst ein mit seinem Sperma künstlich befruchtetes Ei ein und wird schwanger.<sup>9</sup> Diese wissenschaftliche Pionierleistung hat Folgen: Der Forscher lernt eine völlig neue Seite an sich kennen, seine weibliche Seite. Alex' Wandlung zur Frau vollzieht sich schließlich auch äußerlich: Getarnt als Leistungssportlerin verbirgt er sich in einer Geburtsklinik vor seinen Widersachern und bringt heimlich sein Kind zur Welt. Er ist damit Vater und Mutter zugleich geworden.

Eine deutlichere Annexion der Mutterrolle ist kaum vorstellbar. Filme wie *Junior* erzählen letztlich, daß Männer die Aufgabe der Mutter bestens erfüllen könnten, würde man ihnen nur Gelegenheit dazu geben. Die unfreiwilligen Väter erweisen sich als fürsorglich und emotional, als geradezu musterhaft. Parallel zu diesen Geschichten vom perfekten Vater wird im Hollywoodkino seit Ende der achtziger Jahre auch von berufstätigen Frauen erzählt, die Mütter wider Willen werden und nach anfänglicher Gegenwehr in dieser Rolle aufgehen. Ein frühes Beispiel für diese *Reise der Heldin* ist *Baby Boom*, eine Komödie, in der die Geschäftsfrau J.C. Wiatt (Diane Keaton) ein Kleinkind erbt und ihre hochdotierte Stelle kündigt. Jüngstes Beispiel ist der überaus erfolgreiche Film *Seite an Seite*, in der die Modefotografin Isabel (Julia Roberts) sich als Stiefmutter bewähren muß. Zu diesem Zweck gibt sie - zumindest vorübergehend - ihren Beruf auf.

Faßt man diese beiden Tendenzen zusammen, so könnte die Entwicklung der männlichen und weiblichen Hauptfiguren bei unfreiwilliger Elternschaft zunächst als durchaus vergleichbar bezeichnet werden. Zu Beginn des Films sind sie völlig ungeübt im Umgang mit Kindern, im zweiten Akt machen sie zahlreiche Fehler und stehen kurz vor der Aufgabe, bevor sie im dritten Akt endgültig die Verantwortung übernehmen, um dauerhaft mit dem Kind zusammenzuleben. Die Reise der Heldinnen unterscheidet sich also - zumindest auf den ersten Blick - kaum von der der Helden<sup>10</sup>. Woher resultiert dann das Unbehagen der Kritikerinnen, die insbesondere *Baby Boom* als reaktionär werten?

Daß die Mütter wider Willen anders eingeschätzt werden als die unfreiwilligen Väter hängt mit einer außerfilmischen Bezugsgröße zusammen, die nicht durch strukturelle Erzählanalyse erfaßt werden kann: In der Lebenswelt wird engagierte Vater- und Mutterschaft unterschiedlich bewertet. Ob eine Frau oder ein Mann den Beruf zugunsten eines Kindes aufgibt, wird mit zweierlei Maß gemessen. Was Ted Kramer und anderen Vätern als *Heldentat* angerechnet wird, erscheint bei einer Frau - je nach politischer Ausrichtung - entweder als erstrebenswerter Normalfall oder als abzulehnender Rückfall in patriarchale Strukturen. Frauen haben sich den Chefsessel, den J.C. Wiatt kurzerhand aufgibt, gerade erst erkämpft.<sup>11</sup> Muß J.C.'s Verzicht nicht genau deshalb wie ein Verrat erscheinen? Ist Isabel nicht die Personifikation des Arguments, daß Frauen letztendlich doch in der Kindererziehung aufgehen und den Beruf nur als Hobby betreiben?

Diese Fragen können nicht im Rahmen einer narratologischen Untersuchung beantwortet werden. Die strukturelle Erzählanalyse kann ein Modell bieten, mit dessen Hilfe

die Entwicklung von Hauptfiguren in Filmen des Hollywoodkinos beschrieben werden kann. Zu diesem Zweck stellt sie sequentielle Ablaufmodelle zur Verfügung, die verdeutlichen, wie Erzählphasen ineinander greifen, einander bedingen. Mit diesem Instrumentarium läßt sich außerdem untersuchen, welche Entwicklungen einer Figur überhaupt als erzählenswert erscheinen. Gibt es zum Beispiel Filme, die eine Wandlung vom Helden zum Feigling zeigen? Was sind die bevorzugt gegeneinander gestellten Welten? Welcher Typ von *Reise* dominiert?

Auf Fragen wie diesen aufbauend, bietet die strukturelle Erzählanalyse auch Anschlußmöglichkeiten für eine historische Einordnung. Wann war die Veränderung vom zynischen Einzelgänger zum Freiheitskämpfer opportun? In welcher Epoche der Filmgeschichte wird erstmals die Wandlung vom Karrieristen zum Vater erzählt? Schließlich läßt sich darstellen, worin sich männliche von weiblichen Hauptfiguren unterscheiden. Wie verändert sich die *Reise des Helden*, wenn eine Heldin den *Aufruf zum Abenteuer* erhält?

Die Grenzen der strukturellen Erzählanalyse sind jedoch erreicht, wenn es um die Beurteilung dieser Differenzen geht, um eine Bewertung der *Reisen*. Hier ist eine Einordnung der Figuren, deren Analyse nicht mit lebensweltlichen Kategorien zu leisten ist, in die gesellschaftliche Wirklichkeit gefordert. Narratologische Untersuchungen können zeigen, von welchen Vätern wann und in welcher Weise erzählt wird. Sie können jedoch nicht erklären, warum diese Väter - und keine anderen - ins Bild gesetzt worden sind.

#### Verzeichnis der im Text erwähnten Filme

- Asphalt Cowboy (Midnight Cowboy)*/ USA 1969/ Regie: John Schlesinger/ Buch: Waldo Salt nach dem Roman von James Leo Herlihy/ Darsteller: Dustin Hoffman (Enrico Rizzo), Jon Voight (Joe Buck), Sylvia Miles (Cass)
- Baby Boom - eine schöne Bescherung (Baby Boom)*/ USA 1986/ Regie: Charles Shyer/ Buch: Nancy Myers, Charles Shyer/ Darsteller: Diane Keaton (J.C. Wiatt), Harold Ramis (Steven Buchner)
- Chinatown (Chinatown)*/ USA 1974/ Regie: Roman Polanski/ Buch: Robert Towne/ Darsteller: Jack Nicholson (J. J. Gittes), Faye Dunaway (Evelyn Mulwray), John Huston (Noah Cross)
- Coming Home (Coming Home)*/ USA 1978/ Regie: Hal Ashby/ Buch: Waldo Salt, Robert C. Jones nach einer Erzählung von Nancy Dowd/ Darsteller: Jane Fonda (Sally Hyde), Jon Voight (Luke Martin), Bruce Dern (Capt. Bob Hyde)
- Drei Männer und ein Baby (Trois Hommes et un couffin)*/ F 1985/ Regie: Coline Serreau/ Buch: Coline Serreau/ Darsteller: André Dussolier (Jacques), Michel Boujenah (Michel), Roland Giraud (Pierre)
- Drei Männer und eine kleine Lady (Three Men and a Little Lady)*/ USA 1990/ Regie: Emile Ardolino / Buch: Charlie Peters nach Charakteren von *Drei Männer und ein Baby (Trois Hommes et un couffin)*/ Darsteller: Tom Selleck (Peter Mitchell), Steve Guttenberg (Michael Kellam), Ted Danson (Jack Holden)

*Junior (Junior)*/ USA 1994/ Regie: Ivan Reitman/ Buch: Kevin Wade, Chris Conrad/  
Darsteller: Arnold Schwarzenegger (Dr. Alexander Hesse), Danny De Vito  
(Dr. Larry Arbogast), Emma Thompson (Dr. Diana Reddin)

*Kindergarten Cop (Kindergarten Cop)*/ USA 1990/ Regie: Ivan Reitman/ Buch:  
Murray Salem, Herschel Weingrod, Timothy Harris nach einer Idee von  
Murray Salem/ Darsteller: Arnold Schwarzenegger (John Kimble), Penelope  
Ann Miller (Joyce), Pamela Reed (Phoebe), Linda Hunt (Miss Scholowski)

*Kramer gegen Kramer (Kramer vs. Kramer)*/ USA 1979/ Regie: Robert Benton/ Buch:  
Robert Benton nach einem Roman von Avery Corman/ Darsteller: Dustin  
Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna Kramer), Jane Alexander  
(Margaret Phelps), Justin Henry (Billy Kramer)

*Krieg der Sterne (Star Wars)*/ USA 1977/ Regie: George Lucas/ Buch: George Lucas/  
Darsteller: Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie  
Fisher (Prinzessin Leia)

*Letzte Action Held, Der (Last Action Hero)*/ USA 1993/ Regie: John McTiernan/  
Buch: Shane Black, David Arnot/ Darsteller: Arnold Schwarzenegger (Jack  
Slater), Austin O'Brien (Danny)

*Noch drei Männer, noch ein Baby (3 Men and a Baby)*/ USA 1987/ Regie: Leonard  
Nimoy/ Buch: James Orr, Jim Cruickshank nach dem französischen Film *Drei  
Männer und ein Baby (Trois Hommes et un Couffin)* von Coline Serreau/  
Darsteller: Tom Selleck (Peter Mitchell), Steve Guttenberg (Michael Kellam),  
Ted Danson (Jack Holden)

*Over the Top (Over the Top)*/ USA 1987/ Regie: Menahem Golan/ Buch: Stirling  
Silliphant, Sylvester Stallone/ Darsteller: Sylvester Stallone (Lincoln Hawk),  
Robert Loggia (Jason Cutler), David Mendenhall (Michael Cutler)

*Terminator 2 (Terminator 2: Judgment Day)*/ USA 1991/ Regie: James Cameron/  
Buch: James Cameron, William Wisher/ Darsteller: Arnold Schwarzenegger  
(The Terminator), Linda Hamilton (Sarah Connor), Robert Patrick (T-1000),  
Edward Furlong (John Connor)

*Seite an Seite (Stepmother)*/ USA 1998/ Regie: Chris Columbus/ Buch: Gigi Levangie,  
Jessie Nelson, Steven Rogers, Karen Leigh Hopkins, Ron Bass/ Darsteller:  
Julia Roberts (Isabel), Susan Sarandon (Jackie)

*Stella Dallas (Stella Dallas)*/ USA 1937/ Regie: King Vidor/ Buch: Sarah Y. Mason,  
Victor Heerman nach dem Roman von Olive Higgins Prouty und dem  
Bühnenstück von Harry Wagstaff Cribble and Gertrude Purcell/ Darsteller:  
Barbara Stanwyck (Stella Martin Dallas), John Boles (Stephen Dallas), Anne  
Shirley (Laurel Dallas)

*Switch (Switch)*/ USA 1991/ Regie: Blake Edwards/ Buch: Blake Edwards/ Darsteller:  
Ellen Barkin (Steve "Amanda" Brooks), Jimmy Smits (Walter), JoBeth  
Williams (Margo)