



Stimulation vs. Security

Weibliche Yuppies und das Entweder/Oder von Karriere und Familie in US-Filmen der 1980er-Jahre

Willem Strank, Kiel

„Yuppie“ ist womöglich das erfolgreichste und einflussreichste Akronym der 1980er-Jahre neben *MTV*. Als Bezeichnung einer spezifischen Gesellschaftsschicht entstanden, ergab sich bald eine Bedeutungserweiterung, die deckungsgleich mit etlichen Leitidealen des Neoliberalismus erscheint. Von der relativ wertneutralen Bezeichnung einer Person als „young urban professional“ hat sich der Sprachgebrauch dementsprechend weit fortentwickelt, sodass beispielsweise das *Online Etymology Dictionary* bereits seit 1985 eine Verwendung als Schimpfwort konstatiert.¹ Ein Artikel von Dan Rottenberg im *Chicago Magazine* vom 1. Mai 1980 gilt üblicherweise als etymologischer „Yuppie“-Urtext.² Darin geht es um die Regentrifizierung verfallener Stadtzentren durch junge, gut verdienende Familien – ein Akt der Rebellion dieser „Yuppies“ gegen ihre im Vorstadtleben verwurzelten Eltern. „The Yuppies seek neither comfort nor security, but stimulation“, postuliert Rottenberg, „and they can find that only in the densest sections of the city“.³ Der Autor zweifelt an, dass es sich bei der von manchen postulierten „urban renaissance“ um etwas Anderes handelt als eine geringfügige Migration und keine Rückverschiebung von den Suburbs ins Stadtzentrum. Die Yuppies entsprächen zudem nicht dem außenwirksamen Idealtypus der US-amerikanischen Kernfamilie, im Gegenteil hätten viele gar keine Kinder im Schulalter. Auch wenn es bei Rottenberg um ein sehr spezifisches Phänomen geht, das Ausdruck einer größeren sozialen Verschiebung ist, fällt auf, dass der Begriff „Yuppie“ quasi als bekannt vorausgesetzt wird und hier lediglich erstmals im Druck Verwendung findet, was darauf hindeutet, dass der Diskurs möglicherweise um einiges älter ist.

¹ Vgl. <https://www.etymonline.com/word/yuppie> (1.7.2018).

² Vgl. zu beidem Wayne 2015.

³ Rottenberg 1980.

Ein medialer Reflex auf den Yuppie ist seine Darstellung als neuer „character type“⁴ im US-Kino der 1980er-Jahre. William Joe Palmer beschreibt ein Sub-Korpus der neoliberal gefärbten Filmproduktion jener Dekade als „yuppie texts“ und macht eine kausale Relation zwischen Reagans Wirtschaftspolitik und dem Aufstieg dieser neuen oberen Mittelklasse aus:

Residing at the opposite end of the spectrum from the Mid-American, rural, feminism of the farm crisis films, the text of urban yuppie materialism also exhibited a neoconservative style fostered by Reaganomics. The yuppie drives to make large amounts of money quickly, to succeed in a ruthless competitive world, to acquire the most expensive material goods, to spend rather than save, to party extremely hard as a reward for working extremely hard, to sacrifice (especially human relationships) for one's job, mirrored the Reagan administration's deficit spending policies and hi-tech defense system acquisitions.⁵

Palmer macht anhand eines mittelgroßen Korpus die Tendenz aus, über die Figur des Yuppies soziale Probleme der 1980er-Jahre auszuhandeln. In der Konfrontation mit dem *American Dream* – beziehungsweise allgemeiner: traditionellen US-amerikanischen Werten – zeigen sich Konflikte mit dem neuen Lebenswandel des Yuppies, die idealerweise über die Dauer eines Filmplots gelöst werden (können). Als zentrale Themen macht Palmer dabei folgende Aspekte aus: (1.) den Verlust des Idealismus und des sozialen Gewissens im Angesicht von Materialismus und Egoismus; (2.) die Fragilität und Oberflächlichkeit sexueller Beziehungen im Angesicht der Belastungen, die der Lebenswandel mit sich bringt; und (3.) die Neudefinition der Familie in Anpassung an ebenjenen Lebenswandel.⁶

Die soziale Isolation des Yuppies durch überlange Arbeitstage und der äußere Druck durch das Mantra der ständigen Selbstopтимierung werden in etlichen der von Palmer erwähnten sowie einigen weiteren Filmen in der Tat ausgiebig verhandelt.⁷ In der Regel kann man den filmischen Yuppie durch folgende Eigenschaften und Oppositionen von seinem fiktiven Umfeld abgrenzen: Er setzt sich von der traditionellen Mittelklasse ab; er ist urban, nicht ländlich; er ist pragmatisch, nicht idealistisch; er folgt dem kapitalistischen Versprechen der Selbstopтимierung und -kontrolle und achtet im Zuge dessen insbesondere auf seine körperliche Fitness.⁸ Der Yuppie sieht sich selbst als Vorzeigeprotagonist des *American Dream* an.⁹ Er sieht das befreite Wirtschaftswesen als Prätext zu einer Befreiung der Moral. Er setzt sich insbesondere vom filmischen Hippie ab – seine Droge ist das aufputschende Kokain im Gegensatz zum beruhigenden Cannabis; er ist Workaholic, nicht Arbeitsverweigerer; er steht zumindest nach außen für das System ein und ist nicht dessen expliziter Kritiker, wenn er auch dessen Schlupflöcher zu nutzen versteht. Als Neureicher steht er im Gegensatz zum

⁴ Palmer 1999: 298.

⁵ Ebd.: 298.

⁶ Ebd.: 304.

⁷ Dem Artikel liegt ein ‚stilles Korpus‘ von etwa 30 Filmen zugrunde, die mit etlichen weiteren Filmen der 1980er-Jahre im Rahmen einer größeren Studie kontextualisiert werden, von der die hier präsentierten Ergebnisse einen Seitengedanken darstellen.

⁸ Jordan (2003: 125) versteht dies als Aneignung eines Ideals der Arbeiterklasse durch die obere Mittelklasse bei gleichzeitiger Abgrenzung gegenüber den „idle rich“ und den „slothful poor“.

⁹ Vgl. Palmer 1999; Jordan 2003.

„alten Geld“. Er ist kinderlos oder ohne gesteigerten Bezug zum Nachwuchs; tendenziell ist er vielmehr promisk. Arbeit verspricht für ihn Selbstverwirklichung. In etlichen Filmen – insbesondere komischen (etwa *THE SECRET OF MY SUCCE\$\$*, 1987; *THE ASSOCIATE*, 1996) – überwindet der Yuppie diese Prädispositionen und findet Kompromisse, wird familien-, mithin bürgertumskompatibel (etwa *RAIN MAN*, 1988; *THE GAME*, 1997).

Die Überwindung der Oppositionen zwischen selbstoptimiertem, ichzentriertem Lebenswandel und sozialer Kompatibilität wird in Filmen mit Yuppie-Protagonisten auf vielfältige Weise verhandelt. Chris Jordan schlägt eine erste Typologie vor und unterscheidet zwischen Horatio-Alger-Parodien,¹⁰ „corporate-suburban narrative[s]“, Yuppie-Horror und Yuppies-mit-Kindern-Geschichten.¹¹ Neben dieser eher allgemeinen Einteilung unterscheidet Jordan in seinem Kapitel zum Yuppie-Film zwischen verschiedenen Diskurskonstellationen, die häufig im erwähnten Widerspruch von (neo-)konservativen Wertesystemen und neoliberalen Egoismus stehen. Im Rahmen des vorliegenden Artikels soll auf eine dieser Konstellationen Bezug genommen werden, indem die Filme *MR. MOM* (1983) und *BABY BOOM* (1987) daraufhin untersucht werden, welche möglichen Lebensentwürfe den arbeitenden (Yuppie-)Frauen zugewiesen werden und wie die Dichotomie zwischen der konventionellen Mutterrolle und der Arbeitnehmerin mit familieninkompatiblen Bürozeiten aufgelöst wird.

Dabei ist der Yuppie selbst bereits ein Symptom der angedeuteten Janusköpfigkeit der Reagan-Dekade: Die in den Reden durchscheinende neokonservative Moral verweist auf ein Mythengeflecht, das sich maßgeblich auf die Prä-Kennedy-Ära der 1950er Jahre bezieht und damit althergebrachte Konzepte von *race*, *class* und insbesondere *gender* neu validiert. Staatliche Autorität, *Law & Order*, Patriotismus, nationale Einheit, die Werte der konservativen Kernfamilie und die (im Sinne der *Grand Old Party*) individuelle Freiheit werden dem Aufbegehren der Gewerkschaften (*trade unions*), der Freizügigkeit und der Frauenrechtsbewegung lautstark gegenübergestellt. Die soziale Ungleichheit wird als gottgegeben und natürlich legitimiert, wodurch die althergebrachten oppositionellen Hierarchien von reich vs. arm, ‚weiß‘ vs. ‚schwarz‘, männlich vs. weiblich re-etabliert und als unverrückbar deklariert werden.¹²

Gleichzeitig führt die neoliberale Wirtschaftspolitik der „Reaganomics“ zu einer Aufkündigung eines sozial geerdeten Kapitalismus, wie sie sich in den audiovisuellen Diskursen spiegelt: Der filmische Yuppie hält sich in seiner extremen Ausprägung, wie er uns zum Beispiel in *WALL STREET* (1987) begegnet, nicht an nationalistische Narrative, widerspricht dem Ideal der Kernfamilie, unterläuft den ‚war on drugs‘ und zieht Vorteile aus der mangelhaften Korruptions- und Steuerkontrolle des staatlichen Systems. Reagans wirtschaftspolitisch gesehen wertvollster Frontkämpfer unterläuft gleichzeitig seine konservativen Moralvorstellungen,

¹⁰ Horatio Alger (1832–1899) war als Schriftsteller besonders für seine Aufstiegsnarrationen bekannt, die junge Männer bei ihrem Weg aus der Armut in die Sicherheit eines Mittelklasselebens porträtieren.

¹¹ Jordan 2003: 124.

¹² Vgl. MacKinnon 1992: 18–31.

was maßgeblich für ein Verständnis der filmischen Inszenierung des betreffenden Konfliktes ist. Der Hollywood-Film verschreibt sich ähnlichen konservativen Normen und umgekehrt, denn der dominante US-Präsident der 1980er-Jahre ist in ebenjenem System sozialisiert worden, wodurch die Inszenierung des Yuppies auch immer den Gestus einer fiktionalen Normalisierung beinhaltet.

Im Sinne der Stoßrichtung der vorliegenden Stichprobe stellt auch Chris Jordan folgerichtig fest:

While appealing to neoconservative anxieties over women abandoning their traditional roles of wife and mother, these movies also suggest that sensitive fathers who are actively engaged in childraising are the solution. [...] Inherent in the formula's recurrent motif of abandonment is the question of who handles the task of childraising in a two-income household and the fear that no one will. The neoconservative view of men as breadwinners and indifferent nurturers was complemented by the conviction that women who left the home in ever-rising numbers were abandoning the family and hastening its breakdown.¹³

Jordan postuliert, dass in den von ihm ausgewählten Filmen – unter anderem ebenfalls MR. MOM und BABY BOOM – die Lösung in geteilter Aufsicht („shared parenting“) besteht, was jedoch nur die halbe Wahrheit ist, wie sich im Folgenden zeigen wird.

MR. MOM – Rollentausch als komische Groteske

MR. MOM spielt in den frühen 1980er-Jahren und handelt davon, dass der Familienvater und *breadwinner* Jack Butler (Michael Keaton) unerwartet arbeitslos wird. Während seine Versuche, eine neue Stelle zu finden, von Misserfolg geprägt sind, erhält seine Ehefrau Caroline (Teri Garr) das lukrative Angebot, bei einer Werbeagentur trotz einer Phase langer Berufsuntätigkeit direkt ins mittlere Management einzusteigen. Das Ehepaar beschließt, diese Konstellation auszuprobieren, und Jack muss sich fortan als Familienvater versuchen. Dies führt nicht nur aufgrund seiner Inkompetenz zu komischen Situationen („a series of sitcom clichés“¹⁴), sondern zur allmählichen Entfremdung der Eheleute voneinander. Caroline ist als arbeitende Frau den Avancen ihres machistischen Chefs Ron Richardson (Martin Mull) ausgesetzt, während Jack von der alleinstehenden Hausfrau Joan (Ann Jillian) umgarnt wird – ein erstes Anzeichen dafür, dass die Konstellation zu einer Bedrohung der Stabilität der Kernfamilie führt.

Der Hintergrund des Films ist der Beginn von Reagans erster Legislaturperiode (1981–1985), eine Zeit vor der globalen Adaption neoliberaler Politik, die mit einer seit 1979 andauernden Rezession in den OECD-Ländern einhergeht. Diese hat insbesondere die Mittelschicht getroffen, was sich im Film durch die Entlassungswelle, den schwierigen Arbeitsmarkt sowie die Phänomene der Inflation und der damit einhergehenden Preiserhöhung niederschlägt.

¹³ Jordan 2003: 133.

¹⁴ Ebd.: 134.

Das Nationale wird mit dem Regionalen argumentativ fortwährend verzahnt, da beispielsweise Caroline in der Werbebranche besonders erfolgreich ist, weil sie aus eigener Erfahrung die Sorgen und Bedürfnisse einer Hausfrau nachvollziehen kann und damit die Zielgruppe geradezu idealtypisch erreicht. Die Entlassung Jacks zu Beginn der Erzählung hat außerdem dadurch einen metonymischen Anklang, dass sein Arbeitgeber einer der US-amerikanischen Kernbetriebe, nämlich die *Ford Motor Company* in Detroit, ist. Wenn es einem solchen Unternehmen schon schlecht geht, so die Logik des Films, dann sind die nationale Wirtschaft und die monetäre Sicherheit der Mittelschicht in Gefahr. Da das Drehbuch des Films von John Hughes stammt, ist es nicht überraschend, dass Zielgruppe und Fokalisierung des Films bei ebenjener Mittelklasse¹⁵ liegen und die Yuppie-Figur Ron als Bedrohung des familiären Zusammenhalts fungiert. In MR. MOM wird die Ehefrau zum *upwardly mobile executive*, bereist die gesamten USA, hat fordernde Arbeitszeiten und muss sich selbst optimieren, um im schnelllebigen Geschäft zu bestehen.

Dabei wird zu Beginn gerade die Verschiebung der Leistungsgrenze ironisch von der Arbeit in den Privatbereich verlegt: Das kompetitive Carpool-Gespräch von Jack und seinen Kollegen könnte sich auf überlange Arbeitszeiten beziehen, als sie in einen verbalen Wettbewerb einsteigen, wer aus der Gruppe den Rekord für den wenigsten Schlaf halte – es handelt sich jedoch tatsächlich um eine Bewertung der familiären Situation, welche die arbeitenden Väter den Schlaf kostet; die Unvereinbarkeit von Familie und Karriere wird damit bereits angedeutet, denn wenngleich die Männer sich als arbeitsfähig erachten, könnten sie aufgrund der ‚hausgemachten‘ Schlaflosigkeit wohl nicht den Lebenswandel eines Workaholics verfolgen. Als Jack seine Arbeit verliert, ist es für ihn zunächst gar keine Option, dass Caroline ihre Rolle als Hausfrau aufgibt. Er nimmt ihre Bestrebungen nicht ernst und reagiert damit, dass er die Situation in ein kompetitives Spiel umwandelt, in dem es darum geht, als erste(r) einen neuen Job zu finden. Caroline nimmt dabei eine Abkürzung, und es wird impliziert, dass es anders nicht ginge: Aufgrund ihrer langen Berufsuntätigkeit muss sie auf alte Verbindungen zurückgreifen und erhält zwar einen hochdotierten und prestigereichen Job, jedoch von einem ehemaligen Verehrer. Die Frau wird *als Frau* eingestellt und nicht (nur) aufgrund ihrer Qualifikationen; wie bereits erwähnt sind zudem die Fähigkeiten, die sie auf der Arbeit auszeichnen, diejenigen, die sie *als Hausfrau* erworben hat. Aufgrund der mittelschichtfeindlichen Arbeitsmarktsituation führen hingegen Jacks ‚ehrliche‘ Versuche, sich über die gängigen Kanäle als Arbeitskraft anzubieten, zu nichts – MR. MOM ist in der Bewertung, wie die Rollenverteilung eigentlich sein sollte, nicht so neutral, wie es auf den ersten Blick erscheint.¹⁶ Zwar wird die Opposition zwischen Carolines Kompetenz am ersten Arbeitstag und Jacks Inkompetenz am ersten Tag als Stay-at-home-Dad geradezu radikal überspitzt, jedoch wird dies

¹⁵ Dies zeigt sich auch in der Abgrenzung nach unten, von der Arbeiterklasse der *Ford Motor Company*. Als ein Arbeitsgespräch zwischen Ingenieuren und Mechanikern abgehalten wird, findet es eindeutig auf zwei distinkten Kommunikationsebenen statt.

¹⁶ Auch Jordan (2003: 134) weist darauf hin, dass dem Film das Verständnis inhärent sei, „that familial stability depends on men and women’s adoption of appropriate gender roles.“

immer von den gesellschaftlichen Umständen relativiert. Während Jack sich zum Modellvater entwickelt, stagniert Caroline überdies zunehmend: Das Luftschloss des möglichen Rollentausches war in der Logik des Films schon immer auf Sand gebaut. Schließlich erhält Jack seinen Job aufgrund von äußeren Umständen zurück, die wiederum metonymisch für den als ‚korrekt‘ bewerteten Umgang mit der Rezession stehen: Die Firma besinnt sich auf neoliberale Kerntugenden und sucht ihr Heil in Ausgaben statt in Kürzungen. Eine langfristige Investition – wengleich in Personal, was der neoliberalen Praxis seit den 1980er-Jahren eher weniger entspricht – wird einer kurzfristigen Einsparung dann doch vorgezogen. Der Markt hat sich erholt und die angestammten Rollen können wieder angenommen werden.

Die Naturalisierung des Arbeitsmarktes korrespondiert dabei disproportional mit der Artificialität des Rollentausches: Wengleich die Klischees von Maskulinität bisweilen gebrochen werden – als eine Horde sexuell befreiter Hausfrauen gemeinsam mit Jack einen Strip-Club aufsucht oder Jacks „221-Volt-Upgrade“¹⁷ von Ron als bloße Handwerkspose durchschaut wird¹⁸ –, kehrt der Film im Kleinen immer wieder zu üblichen Rollenkompetenzen zurück. Als unter Jacks Aufsicht der Haushalt auf allen Ebenen außer Kontrolle gerät, werden drei Handwerker/innen gerufen: Die beiden Männer, ein Kammerjäger und ein Klempner, monieren sofort die handwerklichen Missstände, während die Fernsichttechnikerin Jack zur Rede stellt, warum er seinem Baby Chili zu essen gebe. Und trotz aller Kompromisslösungen, die Jack sich zur Instandhaltung des Haushalts nach und nach aneignet, erreicht er doch nie das Sitcom-Ideal des perfekten Familienbildes, das ihn am Tag seiner Entlassung – inszeniert von Caroline – zu Hause erwartet. Jack selbst mag moderner sein als die gesellschaftlichen Umstände, wie auch Caroline gegenüber Ron beteuert: „as a woman, in my career, as an executive he supports me.“ Umso konservativer scheint die übergeordnete Prämisse des Films hervor, die den *status quo ante* als einzig mögliche Konsequenz wiederherstellt. Naturgemäß argumentiert auch der übrige Film mit komplementären Gender-Räumen, deren Anpassung möglich, aber eben nicht ‚natürlich‘ ist. Den gesamten Film über wird die Erzählung als narrative Parallelsituation inszeniert, die Räume sind getrennt und somit unvereinbar, und ihre Figuren begegnen einander nur sehr sporadisch in Momenten der Transition, wenn etwa Ron Caroline zur Arbeit eskortiert. Während Carolines Hauptkonflikt darin besteht, dass sie die Zeit mit ihrer Familie zu vermissen beginnt, durchlebt Jack eine zeichenhafte – und damit auf Stereotypen gegründete – Phase der Geschlechterverwirrung. Er beginnt ‚Bügelfernsehen‘ zu konsumieren und sich mit einer Diskussionsgruppe darüber auszutauschen, außerdem formiert er die ansässige Bridge-Gruppe (weiblich) als eine Poker-Gruppe (männlich) neu. Zwischenzeitlich kostet ihn das sogar seinen Sexualtrieb, und erst als er sich die Durchhalteparolen von Rocky zum (intertextuellen) Vorbild nimmt, arrangiert er sich mit seiner

¹⁷ Zu Beginn der 1980er-Jahre erneuerten viele US-amerikanische Haushalte ihre Stromleitungen und erhöhten dabei die Spannung von 208 auf 220 Volt. 221 Volt war mithin keine Option und parodiert hier lediglich Jacks Hang zu Kompetitivität.

¹⁸ Auch hier wird der erwähnte Graben zur Arbeiterklasse betont; die Komik resultiert daraus, dass Jack sich nicht ohne Weiteres in die Domänen des Handwerks einarbeiten kann – die Grenzen verlaufen also nicht nur entlang von *gender*-, sondern auch entlang von *class*-Grenzen.

Rolle, kocht das perfekte Dinner und gewinnt durch diese schöpferische Tätigkeit seine Sexualität zurück.

BABY BOOM – Der Duft des Landes

BABY BOOM erschien, als schon sehr viel deutlicher war, in welche Richtung sich die neoliberale Politik der Reagan-Administration entwickeln würde. Entsprechend handelt es sich um einen deutlich ironischer angelegten Weltentwurf, was auch mit dem Casting von Diane Keaton als Karrierefrau J. C. Wiatt korrespondiert. Nancy Meyers schrieb das Drehbuch zum Film – jene Autorin, die 13 Jahre später die Yuppie-Erziehungskomödie WHAT WOMEN WANT (2000) mit Mel Gibson zu verantworten hatte und daher für traditionelle Rollenzuweisungen auch im späteren Œuvre bekannt war. BABY BOOM wurde zudem für das Fernsehen adaptiert, erwies sich jedoch in serieller Form als großer Flop.

J. C. Wiatt kennt zu Beginn des Films nichts außer Arbeit – die Beziehung zu ihrem Freund Steven (Harold Ramis) ist eher pragmatisch, und Kinder spielen in ihrem Leben keine Rolle. Entsprechend folgerichtig ist ihre Beförderung zur Partnerin in ihrer Firma, die jedoch plötzlich auf Eis gelegt wird, als J. C. die Vormundschaft für ihre Nichte zweiten Grades Elizabeth (Kristina bzw. Michelle Kennedy) zugewiesen wird. Anfangs möchte J. C. diese Verantwortung schnell wieder loswerden, entscheidet sich aber schließlich für das Kind, auch wenn es sie im Beruf ihre Konkurrenzfähigkeit kostet. Sie kauft sich ein Haus im ländlichen Vermont, aber schon bald wird ihr die Langeweile zu viel, und sie entwickelt ein Geschäftsmodell für den landesweiten Vertrieb des in der ländlichen Idylle hergestellten Apfelmuses „Country Baby“, das ein riesiger Erfolg ist – ein abschließendes Arbeitsangebot lehnt sie jedoch ab und entscheidet sich endgültig für ihre Mutterrolle.

Der Plot von BABY BOOM ist nicht besonders ungewöhnlich, da die Vervollständigung einer fragmentierten Familie zum absoluten Basisrepertoire von Hollywood-Drehbuchautorinnen und -autoren gehört. Interessant ist aber, wie die Mutterrolle in diesem Fall gegen die Berufstätigkeit ausgespielt wird und wie sich J. C.s Entwicklung vom urbanen weiblichen Yuppie zur ländlichen, entschleunigten Ersatzmutter vollzieht. Wie etliche Yuppie-Filme der 1980er-Jahre, etwa THE SECRET OF MY SUCCE\$\$ oder WORKING GIRL, beginnt BABY BOOM mit einer schon konventionalisierten urbanen Eröffnungsmontage, bei der sich aus einer anfangs gesichtslosen Masse an Arbeitsdrohnen die Protagonistin schrittweise herauskristallisiert. Der Fokus des Voice-Overs liegt in diesem Fall jedoch auf den Karrieremöglichkeiten arbeitender Frauen, und J. C. Wiatt wird als Exempel für die erfolgreiche New Yorker Geschäftsfrau hervorgehoben. Die emanzipatorische Fallhöhe ist damit hoch angesetzt, und die finale Domestizierung erscheint im Vergleich von Anfang und Ende umso drastischer. J. C. arbeitet 70 bis 80 Stunden die Woche, ist aber bereit, das Pensum sogar noch zu erhöhen, wenn sie in der Firma zur Partnerin gemacht wird. Arbeit ist für sie Selbstzweck und Lebenserfüllung, sie bekundet freimütig: „I love work.“ Ihr Freund Steven wird als eine Kreu-

zung aus Mitbewohner und Liebhaber dargestellt, auch wenn der Sex trotz gegenteiliger Bekundung („that was incredible“) offensichtlich vollkommen gelangweilt und routiniert vollzogen wird. Dass die urbanen Männer nur noch zur Fassade geronnen sind und nicht mehr ‚natürlichen‘ Maskulinitätsidealen entsprechen, wird noch dadurch betont, dass der fade Steven mit Gesichtsmasken seiner Hautalterung entgegenwirkt. Sein stereotyper Opponent ist der Tierarzt Dr. Jeff Cooper (Sam Shepard), den J. C. später in Vermont kennenlernt und dessen rustikales Weltbild von einer Infragestellung oder gar Auflösung traditioneller Geschlechtermodelle noch weitgehend unberührt ist. J. C.s Transformation in eine Landbewohnerin ist also auch eine Rückkehr zum symbolischen ‚Ursprung‘ als einer Phase vor der urbanen Wohn- und Arbeitssituation, für die der Mensch, so die These des Films, biologisch nicht gemacht ist.

Vom ‚Ursprung‘, also den unteren Stufen der Bedürfnispyramide, war J. C. jedoch schon immer weit entfernt – sie kommt aus reichen Verhältnissen, und in ihrem arbeitsfixierten Leben spielt Familie eine untergeordnete Rolle. Soziale Kontakte sind rein funktional, aber das alles ändert sich durch Elizabeth, die dem System nicht anzupassen ist, ja ihm sogar konträr gegenübersteht. Als das Kind den Verteidigungsminister im Reagan-Kabinett, Caspar Weinberger, im Fernsehen sieht, muss es weinen. Weinberger war zu der Zeit aufgrund seiner Involvierung in die Iran-Kontra-Affäre unpopulär, jedoch widerspricht die von seiner Regierung verkörperte Arbeits- und Wirtschaftspolitik insbesondere der ‚natürlichen‘ Unmittelbarkeit der Wahrnehmung des Kindes. Die Bedürfnisse von Elizabeth lassen sich nicht regulieren, nicht wegmoderieren, sie wird von J. C. und Steven gleichermaßen als Erwachsene behandelt, aber alle Appelle an ihre Vernunft schlagen vorhersehbarerweise fehl. Ihre Bedürfnisse können vom Kapitalismus (noch) nicht befriedigt werden, und eben hier setzt J. C.s Lernprozess ein: Als sie Elizabeth zur Adoption freigibt, kauft sie ihr aus schlechtem Gewissen Geschenke im Wert von 1800 Dollar. Und als ihre Nichte zu kränkeln droht, besorgt J. C. exzessiv und konsumblind Medikamente, obschon die Bedürfnisse des Kindes wesentlich basaler sind. Konsum nimmt jedoch in J. C.s Wertesystem anfangs noch die Position von Zuneigung ein, sodass ihre in die Narration eingebettete Lernkurve die Überwindung des ‚unnatürlichen‘ Neoliberalismus zum Ziel hat.

Immer wieder argumentiert BABY BOOM also mit Kategorien der Abgrenzung: Als Elizabeth von einem religiösen Paar aus Duluth adoptiert werden soll, entschließt sich J. C. dann doch, sie zu behalten. Die plumpe Karikatur des dämlichen *bible belt*-Bewohners indiziert eindeutig die urbane Mittelschicht als Zielgruppe des Films. Der einerseits wertkonservative, andererseits an der ‚aufgeklärten‘ urbanen Mittelklasse orientierte Tonfall von Meyers’ Skript wird auch an anderer Stelle spürbar: Auf der Suche nach einer geeigneten Nanny wird eine Teenagerin vor allem aufgrund ihrer Promiskuität entlassen, während die zunächst als dem Stereotyp gemäß zu strenge Deutsche Helga als zweite und garantiert nicht durch amouröse Abenteuer korrumpierbare Option nachrückt. Der Vergleich mit anderen urbanen Müttern ist ebenfalls aufschlussreich: Diese werden als veritabler Alptraum für ihre Kinder inszeniert,

sodass die Nachahmung hier keine Option ist. In einem Spielplatzgespräch wird deutlich, dass die Optimierung der Kinder für sie eine Extension der Selbstoptimierung darstellt – die Kinder haben keine andere Wahl, als mit neoliberalen Idealen sozialisiert zu werden.

Als J. C. für die anstehende Beförderung ein kinderloser Kollege vorgezogen wird, kündigt sie und kauft sich ein Haus auf dem Land, was eine radikale Veränderung ihres Lebenswandels nach sich zieht. Auf eine komisch-distanziert verpackte Eingewöhnungsphase folgt jedoch die große Wende, und J. C.s Qualifikation aus Harvard und Yale kommt wieder zum Vorschein, indem sie erkennt, dass in dem nur regional verkauften Apfelmus ein potentes Geschäftsmodell steckt. Dadurch verbindet sie beide Welten: Sie ernährt im Privaten ihre Tochter als Mutter und füttert im übertragenen Sinne die Babys der Nation mit der natürlichen Landnahrung „Country Baby“. Damit naturalisiert sie den vom Land entfremdeten Stadtmarkt und nimmt den *organic food*-Boom quasi eigenhändig vorweg. Dies erregt Aufmerksamkeit, und J. C. wird für die nationale Verbreitung des Produktes angefragt – stand jedoch bisher in der Schwebelage, ob die Protagonistin die „Country Baby“-Vermarktung als Möglichkeit der erfolgreichen Rückkehr ins urbane Geschäft wahrnimmt oder bloß als Beschäftigung gegen die ländliche Langeweile, verkündet sie in ihrer großen Entscheidungsrede, dass sie sich Elizabeth widmen wolle und nicht mehr dem zeitraubenden Beruf, den sie zu Beginn der Handlung noch so geliebt hat. Die Rhetorik des Films ist dabei besonders bemerkenswert, da alle Zeichen zuvor auf Erfüllung poetischer Gerechtigkeit gestanden haben: The Food Chain, der Klient, der „Country Baby“ übernehmen möchte, ist ebenjener, den J. C. vor ihrer Zurückstufung verloren hat, da sie sich um Elizabeth kümmern musste.

Fazit

In den beiden beispielhaft behandelten Filmen stellen Familie und Karriere für die (potenzielle) Mutter eine unauflösbare Dialektik dar. Gleichwohl positionieren sich beide auf je unterschiedliche Weise zum übergeordneten systemischen Diskurs. Caroline landet ihren ersten großen beruflichen Erfolg in MR. MOM nicht nur dadurch, dass sie die Beweggründe der Hausfrauen versteht, sondern weil sie eindringlich für einen Schulterschluss zwischen den Unternehmen und ihrer Kundschaft in Zeiten der ökonomischen Rezession wirbt. „Show that you care about their problems and you’ll win their loyalty“, empfiehlt sie, um den von kapitalistischem Markenschwindel und überhöhten Preisen gebeutelten Käuferinnen und Käufern den Glauben an den Markt zurückzubringen. Carolines Klient versteht sofort, dass es hier um mehr geht als eine Marketing-Strategie: Dies ist eine moralische Regulierung des Marktes, ausgelöst von der Basis – „She’s not just selling tuna. Son, she’s selling America!“ Die Rückbesinnung auf die eigenen Erfahrungen als Hausfrau ist ein wichtiger Anstoß für den orientierungslosen, vom Kunden entfernten Produzenten – Naturalisierung und Basisbezug werden dem realitätsfern agierenden Kapitalismus entgegengesetzt. Die Tatsache, dass Caroline diesen Input geben kann, bedeutet aber nach der Logik des Films zugleich, dass sie ihre eigene Familie der ‚Familie Amerikas‘ opfert – und das, so wird impliziert, ist Aufgabe des Mannes. „Even when you’re here, you’re not here“, wirft ihr Jack gerade einmal

eine Szene später vor. Er wolle, dass Caroline Erfolg habe, aber, und das sagt er, als sei es ein Gegenargument, während die einsetzende Filmmusik markiert, dass jetzt die alles entscheidende Einlassung kommt: „It’s real easy to forget what’s important. So don’t.“

Entweder Karriere, oder Familie – ähnlich formuliert es in *BABY BOOM* Fritz, der Chef von J. C.s Firma, als ihre berufliche Performance unter ihrer neuen Mutterrolle leidet. Sie sei weich geworden, unkonzentriert, habe sich verändert. Als babyfreundlichen Kompromiss schlägt Fritz eine einfachere Aufgabe vor, die J. C. jedoch als das begreift, was sie ist: eine Rückstufung. „I told you, you can’t have it all. Nobody can. Not me, not anybody“, beschwichtigt er und fügt hinzu, er wisse nicht einmal, wie viele Enkel er habe, dafür sei er beruflich erfolgreich. Auch wenn J. C. sich als ‚Geschäftsmutter‘ der Nation wiedererfindet – überdeutlich dargestellt in der fast parodistisch anmutenden Montagesequenz, die den Erfolg von „Country Baby“ begleitet und iterativ die Babys montiert, die mit dem Mus landesweit gefüttert werden –, ist dies nur ein vorläufiger Erfolg, und die tatsächliche Rückkehr in die urbane Geschäftswelt mit mehr als 80 Arbeitsstunden pro Woche bleibt ihr verwehrt. J. C. gesteht Fritz, dass sie sich in der Tat verändert habe: „I’m not the tiger lady anymore.“ Sie geht jedoch in diesem Schlussplädoyer noch einen Schritt weiter, indem sie das System selbst kritisiert. Niemand solle solche Kompromisse eingehen müssen, das heißt: keine Frau, denn Fritz macht es schließlich nichts aus, seine Großvaterschaft nicht auszuleben. Und als J. C. private Details ihres Lebens offenbart und erzählt, dass sie 62 Morgen Land besitze, sich ihre Ziehtochter in Vermont wohlfühle und sie mit einem Tierarzt ausgehe, verstehen die anwesenden Männer – und es sind nahezu ausschließlich Männer – immer noch nicht, warum J. C. den Millionendeal tatsächlich für solch einen konservativen Lebensentwurf platzen lässt. Nur die eine Frau in der Runde reagiert vollkommen verständnisvoll und entgegnet J. C.s Lebensentwurf mit einem bewundernden Blick.

Marsha Kinder sieht die Restauration der Kernfamilie in den 1980er-Jahren als Teil einer Strategie der Verstärkung des Patriarchats gegenüber emanzipatorischen Tendenzen an: „Part of the ideological project of the right in the eighties is the restoration of the family to its former status as a strong Ideological State Apparatus and the reinstatement of the father within this patriarchal stronghold. Hence the focus on fathers and sons and the further marginalization of the female.“¹⁹ Alan Nadel zitiert neben Kinders Position auch Susan Faludis Buch *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991) und analysiert unter diesem Blickwinkel weibliche Aufstiegsgeschichten der 1980er-Jahre im Film. Faludis und Kinders Gedanken passen jedoch auch zu der Inszenierung eines unüberwindbaren Konfliktes zwischen Familie und Karriere – durch die Marginalisierung der Karrierechancen der Hausfrau, deren geduldeter Nebenverdienst den häuslichen Status des Mannes als *breadwinner* nicht herausfordert, vertreten die genannten Filme eine zentrale Position der in den 1980er-Jahren

¹⁹ Kinder 1989: 4; zit. n. Nadel 1997: 88.

regierungsbildenden ‚Neuen Rechten‘. Obschon auf der Oberflächenebene der Filme ironische Brechungen solch konservativer Ideale vorzufinden sind, ist die Konsequenz der Erzählungen in beiden Fällen letztlich identisch: Unabhängig von der Figurenmotivation zeigen sie, dass weder ein familiärer Rollentausch noch die Anpassung der Geschäftsfrau an die Arbeitswelt des Mannes auf Dauer ertragreich ist. Beide Modelle werden zudem als unnatürliche Oppositionen einer biologisch determinierten und damit nach der Logik der Filme ‚korrekten‘ beziehungsweise natürlichen Disposition inszeniert.

35 Jahre nach Dan Rottenbergs kritischer Auseinandersetzung mit der städtischen Renaissance durch eine neue junge Mittelschicht ist der Yuppie ikonografisch zum verhassten Banker reduziert worden, wie Teddy Wayne in seinem Artikel *Tell-Tale Signs of the Modern-Day Yuppie* postuliert.²⁰ Die Affinität für Statussymbole (*Instagram*-Bilder und *Apple*-Spielzeug), die Gentrifizierung traditionell nicht-weißer Stadtbezirke und Kapital(ismus)hörigkeit der narzisstischen oberen Mittelschicht hätten sich jedoch erhalten und zu verschiedenen neuen Ausprägungen des zeitgenössischen Yuppies geführt. Und wenngleich sich die Diskurse jener oberen Mittelschicht möglicherweise verschoben und liberalisiert haben, ist der Sprung von der Reagan-Administration zur Trump-Administration, was die ideologische Dominanz der ‚Neuen Rechten‘ angeht, nicht besonders groß, sodass eine vergleichende Untersuchung mit dem Status quo fiktiver Arbeitnehmerinnen im US-Film der Jetztzeit ein Desiderat darstellt, um zu überprüfen, ob bei den für zeitgenössische Weltentwürfe Verantwortlichen nach wie vor gilt, was William Joe Palmer 1993 eigentlich bezogen auf die 1980er-Jahre festhielt: „In the age of Donald Trump, ‚the art of the deal‘ is the shortcut away from social engagement“.²¹

Über den Autor

Dr. Willem Strank ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Er hat 2013 seine Dissertationsschrift über Filme mit *Twist Endings* abgeschlossen. In Lehre und Forschung befasst er sich zurzeit vor allem mit Fragen der Textualität von Filmmusik, Kapitalismus im US-Film der 1980er-Jahre und ästhetischen Strategien von sogenanntem ‚Quality TV‘.

²⁰ Vgl. Wayne 2015.

²¹ Palmer 1999: 305.

Filme

BABY BOOM (BABY BOOM – EINE SCHÖNE BESCHERUNG, USA 1987, Charles Shyer)

MR. MOM (USA 1983, Stan Dragoti)

RAIN MAN (USA 1988, Barry Levinson)

THE ASSOCIATE (WER IST MR. CUTTY?, USA 1996, Donald Petrie)

THE GAME (THE GAME – DAS GESCHENK SEINES LEBENS, USA 1997, David Fincher)

THE SECRET OF MY SUCCE\$S (DAS GEHEIMNIS MEINES ERFOLGES, USA 1987, Herbert Ross)

WALL STREET (USA 1987, Oliver Stone)

WHAT WOMEN WANT (WAS FRAUEN WOLLEN, USA 2000, Nancy Meyers)

Literatur

Faludi, Susan (2006) [1991]: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Danvers: Broadway Books.

Jordan, Chris (2003): *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*. Westport/London: Praeger.

Kinder, Marsha (1989): „Back to the Future in the Eighties with Fathers and Sons, Supermen and PeeWees, Gorillas and Toons“. In: *Film Quarterly* 42:4, S. 2–11.

MacKinnon, Kenneth (1992): *The Politics of Popular Representation. Reagan, Thatcher, AIDS, and the Movies*. London/Toronto: AUP.

Nadel, Alan (1997): *Flatlining on the Field of Dreams. Cultural Narratives in the Films of President Reagan's America*. New Brunswick/London: Rutgers.

Palmer, William Joe (21999) [1993]: „The Yuppie Texts“. In: Steven Mintz/Randy Roberts (Hg.): *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. St. James: Brandywine, S. 298–308.

Rottenberg, Dan (1980): „About that Urban Renaissance...“. In: *Chicago Magazine* vom 1.5.1980.

Wayne, Teddy (2015): „Tell-Tale Signs of the Modern-Day Yuppie.“ In: *The New York Times* vom 8.4.2015.