

Practice for the Big Game

Repräsentationen jugendlicher, männlicher Sexualität

in *American Pie* (USA 1999)

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

„Mag.^a art.“ (Magistra artium)

in den Studienrichtungen

Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung und

Unterrichtsfach Textiles Gestalten

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften,

Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei Ao. Univ.-Prof. Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Gabriele Jutz

vorgelegt von Doris Bonitz

Wien, November 2014

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Kurzfassung

Die vorliegende filmanalytische Arbeit untersucht Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität in acht Produktionen von *American Pie*. Bei diesen Hollywoodproduktionen handelt es sich um typische *Teen Sex Quest*-Filme, die in einer Zeitspanne von zwölf Jahren entstanden sind. Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt bei dem ersten Film der Reihe, *American Pie* (Chris und Paul Weitz, 1999), der tonangebend für die Nachfolgeproduktionen ist; darin schließen vier Freunde einen Pakt, der darin besteht, bis zum High-School-Abschlussball ihre Jungfräulichkeit verlieren zu wollen.

Die Erforschung filmischer Darstellungen von jugendlicher männlicher Sexualität stellt eine Leerstelle im gegenwärtigen medientheoretischen Diskurs dar. Die daraus resultierenden Forschungsfragen lauten: Mit welchen filmischen Mitteln wird jugendliche männliche Sexualität in *American Pie* inszeniert? Welches Bild des sich sexuell entwickelnden jungen Mannes resultiert daraus?

Die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass der Weg der jungen Männer implizit mit den Phasen eines Baseballspiels verglichen wird, woraus sich ein Bezug zur US-amerikanischen Populärkultur ablesen lässt. Weiters ist die zweimalige Darstellung der Hauptfigur augenfällig, in der diese in autoerotischen Aktionen inszeniert wird. Die Masturbationsszenen, die, neben anderen, dem Genre der sogenannten *Gross-Out Comedy* (William Paul, 1994) zurechenbar sind, tragen zur Normierung des Sexualverhaltens der männlichen Figuren bei. Die Betonung der homosozialen Männergruppe sowie die Inszenierung der Vater-Sohn-Beziehung lassen weiters eine Parallele zu US-amerikanischen Aufklärungsfilmen der 1950-er Jahre erkennen, deren Ziel eine sexuelle Normierung der Zuschauerschaft ist. Insgesamt wird am Beispiel von *American Pie* deutlich, dass Männlichkeit mit einer gelebten heteronormativen Sexualität gleichgesetzt wird, was die wertkonservative Tendenz in Hollywood-Produktionen der späten 1990-er Jahre sichtbar macht.

Abstract

This thesis uses the methods of film analysis to explore the representation of young male sexuality in eight productions of the *American Pie* series (1999-2012, various directors). The main focus of this analysis is the first episode of the series, *American Pie* (Chris and Paul Weitz, 1999), that sets the tone for the later productions of these typical *Teen Sex Quest* films. In this narrative, four friends make a pact to lose their virginity by the time of their high-school prom.

Current cultural theoretical discourse neglects the representation of young masculine sexuality. This thesis contributes to the closing of this gap by answering the following research questions: Which images and film techniques are used to represent male sexuality in *American Pie*? What overall image of the sexually developing young American male do these images and techniques express?

This analysis will show that the journey of the young men shown in the film is implicitly compared to the stages of a baseball game, thus forming a link to American popular culture. Moreover, two scenes showing the main character performing autoerotic acts stand out. These masturbation scenes demonstrate the normalization of male sexuality and are, among others, typical of the sub-genre of *Gross-Out* comedy (William Paul, 1994). Too, the important role of both the homosocial peer group and the relationship between father and son further establishes a connection to 1950s sex education films, which aimed at the normalization of the spectators' sexuality. All things considered, by showing how masculinity is equated to living a heteronormal sexuality, *American Pie* reflects the rise of conservative values in 1990s Hollywood productions.

Danksagung

Danke an Christoph, dessen beständige Rückendeckung (ungeachtet jedweder Umstände) mir auf so vielen Ebenen ermöglicht hat, diese Arbeit zu schreiben.

Danke an meine Mutter, die immer an mich geglaubt und mich während meines gesamten Studiums unter anderem mit ihrem unbeugsamen Optimismus unterstützt hat.

Danke an Eva, die, als ich noch vor einem Stapel loser Blätter mit unzusammenhängenden Ideen saß, bereits Konturen einer Diplomarbeit ausmachen konnte.

Danke an Moni, die gefühlte hundert Mal immer wieder neue, spannende Aspekte in meinem Diplomarbeits-Prozess entdecken konnte.

Danke an Peter, dessen fachfremde Neugierde als Mathematiker und Vater erfrischenden Antrieb in letzter Minute entfacht hat.

Danke an Hadsch, dessen metaphorischer Panzer sich als ungemein schlaue Strategie entpuppt hat.

Mein großer Dank gilt Frau Univ.-Prof. Mag.^a art. Barbara Putz-Plecko, deren wertschätzende Betrachtung meiner Kunstproduktion während meines Studiums mich künstlerisch und menschlich wachsen ließ.

Ganz besonders jedoch bedanke ich mich bei Frau Ao. Univ.-Prof. Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Gabriele Jutz für ihre engagierte Betreuung und ihre wertvollen fachlichen Expertisen und Korrekturen bei der Erstellung dieser Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

Erklärung	2
Kurzfassung	3
Abstract	4
Danksagung	5
Inhaltsverzeichnis	6
0 Vorwort	7
1 Baseball	13
2 Gegner	20
3 Team	32
4 Practice	45
5 Coach	57
6 Third Base	73
7 Strike Out	81
8 Homerun/Conclusio	91
Bibliographie	96
Filmcredits	100
Filmographie	108
Abbildungsverzeichnis	109
Anhang	111

0 Vorwort

Jim und seine drei Freunde, alle 17, hatten noch nie Sex. Also schließen sie einen Pakt: Sie wollen bis zum High-School-Ball ihre Jungfräulichkeit verlieren, was ihnen nach einigen Abenteuern auch gelingt. Soweit der Inhalt von *American Pie* (Chris und Paul Weitz, 1999), einem Mainstream-Hollywoodfilm aus den späten 1990er Jahren. Für mich war dies ursprünglich ein Film, den ich mir nebenbei im Fernsehen ansah und über den ich nicht weiter nachdachte. Jim, die Hauptfigur von *American Pie*, wächst in einem – aus dererlei Hollywood-Produktionen vertrauten – politisch äußerst korrekten Umfeld auf. Er sucht verzweifelt nach einem Weg, endlich sein „erstes Mal“ zu erleben. Ungelenk, hormongetränkt und Mädchen gegenüber sprachlos, stolpert er bis zum Ende des Films – respektive seiner Entjungferung – durch die Welt; viele für ihn peinliche und für die Zuseher unter Umständen lustige Missgeschicke inklusive. Mein erstes, weit zurückliegendes, uninteressiertes Urteil: *American Pie* ist eine unkomplizierte, flache, freundliche, US-amerikanische Komödie – und ich widmete dem Film nach dem ersten Kontakt keinerlei Gedanken mehr.

Warum aus allen Filmen der Welt ich ausgerechnet *American Pie* für eine intensive Auseinandersetzung ausgewählt habe? Eine Frage, mit der ich häufig konfrontiert war und die ich mir zugegebenermaßen auch selbst während des Arbeitens immer wieder gestellt habe. Schließlich verbringt man mit seinem Diplomarbeitsthema viel Zeit. Und im Grunde bin ich kein wirklicher Fan von flachen, vorrangig an Teenager adressierten Hollywoodproduktionen. Die Erklärung benötigt einen gedanklichen Umweg, der nun folgt:

Als Kunstpädagogik-Studentin habe ich im Rahmen des pädagogischen Teils der Ausbildung zwei sexualpädagogische Seminare besucht. Sexualpädagogik hat mich seither fasziniert. Als Kind der 1980-er Jahre war ich selbst gefühlt hundert Male mit Aids-Aufklärung sowohl in Schule, Internat als auch bei Freizeitaktivitäten konfrontiert. Man hat uns Jugendliche damals überhäuft mit Materialien der Aidshilfe. Also war mir die Facette der *Gesundheitserziehung* innerhalb des Aufklärungsunterrichts vertraut und bekannt. In meiner Generation ließ sich *das erste Mal* ausschließlich in einem Atemzug mit *Kondomen* nennen, zumindest ich habe das als selbstverständlich erlebt. Neben den bunten symbolhaft chiffrierten Zeichnungen männlicher und weiblicher

Geschlechtsorgane im Biologieunterricht kann ich mich an wenig andere sexuallerzieherische Inhalte erinnern. Auf der anderen Seite schließlich – als auszubildende Lehrende – war ich in diesen erwähnten Seminaren jedoch mit ganz anderen inhaltlichen Ebenen in Kontakt. Es ging beispielsweise um Körperübungen, um unterschiedliche und alternative Beziehungsformen, um Gruppenspiele über Nähe und Abgrenzung und dergleichen. In dem mir vermittelten, als heute zeitgemäß erachteten Sexualpädagogik-Unterricht geht es inhaltlich auch um Liebe, um Freundschaft, um „Mädchen sein“, „Junge sein“, um „Nein-Sagen“, um eine „realistische Erwartung“ in Bezug auf das erste Mal, um „verantwortlichen Umgang miteinander“, und so fort.

Anfangs standen in einem der beiden Seminare Fragen im Raum, wie etwa „Wie und auf welche Art ist Sexualunterricht in der Zeit des Internetpornos möglich und sinnvoll?“. Doch wesentlich interessanter erschien mir die Frage nach dem Konglomerat aus meinem persönlichen Werte-Interesse (bzw. dem der zukünftig zu unterrichtenden Jugendlichen) und dem der Gesellschaft, in der ich lebe.

Selten war für mich so klar ersichtlich, dass und wie der Staat auf ein komplexes, im Unterricht zu vermittelndes Thema sich Zugriff wünscht und nimmt. Im Fall der Sexualpädagogik handelt es sich überdies um einen sehr privaten Teil der Lebensgestaltung. Und das ist es, was an Faszination an der Sexualpädagogik unter dem Strich übrig blieb: In keinem anderen Unterrichtsfach zeichnet sich die geschichtliche und gesellschaftliche Entwicklung des Wertewandels – die Sicht auf den Körper des oder der einzelnen, seinen Gebrauch und die persönlichen Beziehungsstrukturen – so klar und unmittelbar ab wie in der Sexualpädagogik. Das hat mich nicht mehr losgelassen.

Sexualunterricht schließt und schloss je nach Kultur, Zeit und geografischem Ort nicht nur Wissen über den eigenen und „fremden“ Körper mit ein, sondern zum Beispiel auch Handlungsanweisungen für das anzustrebende Eheleben. Andere, alternative Lebensentwürfe hatten lange Zeit keinen, heute – in unseren Breitengraden – zumindest einen geringfügigen Platz: „Normativ-Heterosexuell“ war lange Zeit das einzige *Vorbild*, das vermittelt und gezeigt wurde. Ein weiteres Thema war Schwangerschaftsverhütung. Einen großen Raum nahmen speziell zu Kriegszeiten Hygienemaßnahmen ein, um sexuell übertragbare Krankheiten zu vermeiden.

Dermaßen sensibilisiert und fasziniert stieß ich bei der Recherche für die Seminararbeit eines Sexualpädagogik-Seminars in einem Internetforum auf *American Pie 7* als Insidertipp von Jugendlichen über „Aufklärungsmaterial“. Sieben Fortsetzungen?! Konnte das tatsächlich wahr sein? Das brachte in mir etwas zum Klingen, denn *American Pie*, der klarerweise *kein* Aufklärungsfilm ist, hat mich vom ersten Moment an an einen Aufklärungsfilm erinnert. Mir war nur nicht klar, wodurch oder anhand welcher filmischer Mittel das passiert war. Dies ist wahrscheinlich der Hauptantrieb für die vorliegende filmwissenschaftliche Analyse des Films.

Nach einer ersten Sichtung des gesamten Materials war ich überrascht, ein gewisses Maß an Entsetzen stellte sich ein. Dies resultierte aus einer Sensibilisierung für Gender-Fragen, mit der ich auf die komödienhafte Herabsetzung der jungen Männer im *American Pie*-Universum reagierte. In Kombination mit der Absatzstärke dieser Filme (offensichtlich identifizierte sich ein Teil des – jungen? – männlichen Publikums mit Jim – und stieß sich nicht an dem repräsentierten Stereotyp) war für mich an dieser Stelle klar, dass ich mir alle diese acht Filme (allesamt Billigproduktionen) aus einer filmanalytischen Sicht näher anschauen möchte. Bereits am Beginn meiner Arbeit kristallisierte sich heraus, dass die Erforschung der Repräsentationen *jugendlicher männlicher Sexualität* in der gegenwärtigen Forschung eine Art Leerstelle darstellt.

Das Hauptinteresse meiner Arbeit liegt in der filmwissenschaftlichen Untersuchung der **Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität**. Mit welchen filmischen Mitteln wird diese inszeniert, welche Elemente kommen vor? Wie tragen diese zum Bild des sich sexuell entwickelnden jungen Mannes bei? Baseballmetaphern und Sportbezüge kommen immer wieder vor: Kann man dann davon sprechen, dass *sich entwickelnde männliche Sexualität* mit einem *Spiel* gleichgesetzt wird, das bestimmten Regeln folgt, einen Sieg verspricht? Und, da mich der Film an einen Aufklärungsfilm erinnert hat, die Frage: Gibt es Darstellungen in *American Pie*, die sich durch einen Vergleich mit filmischem Material der US-amerikanischen *Sex Education Films* erklären lassen? Wenn sich *American Pie* mit diesen *Filmen* ähnliche Bilder teilt, was bedeutet das für Darstellungen von jugendlicher männlicher Sexualität in *American Pie*? Kann man davon sprechen, dass in *American Pie* (ähnlich einem Aufklärungsfilm) sexuelle Normierung auf der Bildebene stattfindet? Kann man in *American Pie* eine *sexuelle Identitätsfindung* der Figuren sehen?

Das gesamte Material von *American Pie* umfasst viele Fortsetzungen: inzwischen sind es vier Kinoproduktionen und vier weitere sogenannte Direct-to-DVD-Produktionen (die, wie die Bezeichnung schon suggeriert, von Beginn an gar nicht für ein Kinopublikum, sondern unmittelbar für den hinsichtlich Produktion und Distribution billigeren DVD-Markt konzipiert sind). Ein fünfter Film mit Originalbesetzung ist derzeit in Planung. Als Untersuchungsmaterial ziehe ich hauptsächlich den ersten Film der Reihe heran, beziehe ich mich aber von Fall zu Fall auf die unten aufgelisteten Fortsetzungen. Außerdem untersuche ich filmische und bildhafte Zitate von *American Pie* in anderen medialen Produkten.



Abbildung 1 – DVD-Pack aus dem Jahr 2010 mit allen sieben bis dahin entstandenen Produktionen.

Die Titel der untersuchten Filme lauten:

American Pie (Chris und Paul Weitz, 1999),

American Pie 2 (J. B. Rogers, 2001),

American Wedding (Jesse Dylan, 2003),

American Reunion (Jon Hurwitz und Hayden Schlossberg, 2012).

Die Titel der untersuchten Direct-to-DVD-Produktionen lauten:

American Pie presents: Band Camp (Steve Rash, 2005),

American Pie presents: The Naked Mile (Joe Nussbaum, 2006),

American Pie presents: Beta House (Andrew Waller, 2007),

American Pie presents: The Book of Love (John Putch, 2009).

In jedem Kapitel beleuchte ich jeweils ein Element aus *American Pie*, das mir für die Analyse wichtig erscheint.

In Kapitel 1: „Baseball“ gehe ich auf Baseball- und Sport-Elemente im Film ein und verdeutliche, wie diese die US-amerikanische Kultur abbilden. Außerdem zeige ich,

warum die Baseballmetaphern sowohl für den Film als auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind.

In Kapitel 2: „Gegner“ geht es um „fertige“ und „unfertige“ Männer in *American Pie* und den „Übermann“ in filmischen Produkten, die *American Pie* zitiert. Weiters untersuche ich, wie Körperinszenierung, Blick und Sprache die Verteilung von Macht reflektieren und Potenz suggerieren.

In Kapitel 3: „Team“ betrachte ich eine Szene näher, die deutlich macht, dass stereotype Bilder von Männlichkeit in *American Pie* verwendet werden. Anschließend nähere ich mich *American Pie* unter genrespezifischen Aspekten: Wie hat sich die Darstellung jugendlicher männlicher Sexualität in dem Genre des *Teen Sex Quest*-Film entwickelt?

In Kapitel 4: „Practice“ widme ich mich der Interpretation und Darstellung von Masturbationsszenen in *American Pie*. Aspekte der so genannten *Gross-Out Comedy*¹ werden besprochen.

In Kapitel 5: „Coach“ ziehe ich Parallelen zwischen Elementen im US-amerikanischen *Sex Education Film* der 1950er Jahre und *American Pie* und bespreche Fragen der *Normierung*. Ich behandle die Frage, ob und wie das Konzept der „sexuellen Identitätsfindung“ auf die Figur Jim anwendbar ist und was dies im Forschungsinteresse der *Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität* bedeutet.

Im Kapitel 6: „Third Base“ gilt das Augenmerk der Inszenierung von sexuellen Fantasien und der Frage, wie Vision und Wirklichkeit in *American Pie* aufeinandertreffen.

¹ William Paul sieht in der *Gross-Out Comedy* (und im *Gross-Out Horror movie*) eine Hinwendung zum niederen Vergnügen, und zwar durch Darstellungen, die Ekel – und in weiterer Folge – Lachen auslösen. „However complex any individual work may be, the aesthetic aims of all are fairly simple: make the audience laugh, make the audience scream, make it scream in laughter, make it laugh in terror, create a ‚laff riot‘ or a ‚screamfest‘, to stir up the pleasure of pandemonium.“ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 65.

In Kapitel 7: „Strike Out“ geht es um die Inszenierung von Lachen und Scham in Zusammenhang mit Sexualität und um weitere Aspekte des *Gross-Out* in *American Pie*.

In Kapitel 8: „Homerun/Conclusio“ stelle ich das Closing des Filmes in den Mittelpunkt und reflektiere den erreichten Wissensstand in der Arbeit.

1 Baseball

Ich habe diese Arbeit in Kapitel eingeteilt, die nach Spielständen im Baseball oder Elementen aus dem Sportbereich benannt sind. Warum diese Arbeit über *American Pie* in Inhaltsverzeichnis und Titel Sportbezüge prominent platziert, ist nicht selbsterklärend. In diesem Kapitel folgt – vor der eigentlichen Analyse – eine detaillierte Erklärung zum Aufbau, soweit dies für das Verständnis der Arbeit notwendig ist.

Baseball ist einer, wenn nicht *der* US-amerikanische Volkssport; sowohl im Schulsport als auch im privaten Bereich ein beliebter Zeitvertreib. Professionelles Baseball ist für die US-amerikanische Kultur prägend: Jeweils im Frühling beginnt die neue Baseball Saison; im Herbst geht sie mit Ausscheidungsspielen zu Ende. An traditionellen Feiertagen, wie dem Unabhängigkeitstag am vierten Juli, finden Live-Übertragungen großer, wichtiger Spiele statt. Die Baseballsaison rahmt das Jahr des US-Amerikaners, und viele der großen Spieler und Spiele sind, auch als Marker größerer Zeiträume, ins kulturelle Volksgedächtnis eingebrannt. In US-Film- und Fernsehproduktionen sind Sport und Spiel ein beliebtes Sujet. Szenen, die auf Zuschauertribünen stattfinden, in der Figuren Baseballkarten tauschen oder jemand zum Baseballschläger oder Baseballhandschuh greift, sind bekannt und üblich. Im Genre des Sportfilmes – Box-, Football- und Baseball-Filme sind die häufigst produzierten – werden Elemente wie Spielfeld, Mannschaft und Wettkampf verwendet, um Geschichten zu inszenieren: Mannschaften kämpfen gegen gegnerische Mannschaften, Individuen gegen gegnerische Individuen; dabei geht es seltener um den Sieg per se als darum, anhand des Sports den sozialen Aufstieg der Sieger am Ende des Filmes zu zeichnen. Bereits in den 1920-er bis 1930-er Jahren entstehen in Sport-Filmen gewisse Mythen – Figuren und Geschichten – derer sich das Genre selbst sowie Filme anderer Genres immer wieder bedienen. Eine dieser Figurentypen sind beispielsweise der Coach und die Sportler, deren Interaktion sich als eine Vater-Sohn-Beziehung verstehen lässt. Man kann durchaus von einer kulturellen Wechselwirkung zwischen der Verankerung des Sports im US-amerikanischen Alltag und medialen Produkten sprechen. Einerseits transportiert der Sportfilm gerne direkt Bezüge zur Realität, indem er zum Beispiel bekannte Spielerpersönlichkeiten portraitiert oder auch auf große, stattgefundene

Sportereignisse Bezug nimmt. Im Sportfilm werden Geschichten erzählt und Mythen geformt, die anhand von Sportarten und Elementen, die diesen Sportarten angehören, erzählen. Diese Mythen schwappen in die reale Welt. Kai Marcel Sicks und Markus Stauff sprechen von einem Einzug dieser Zuschreibungen in die kulturelle Wirklichkeit: Baseball ist beispielsweise „das Spiel der Träume“.² Dieser Zusammenhang wird im Kapitel „Third Base“, in dem es um Vision und Wirklichkeit geht, genauer besprochen.

Die Verweise in *American Pie* auf Baseball sind nicht explizit, zum Beispiel ist der in *American Pie* portraitierte Schulsport nicht Baseball, sondern Lacrosse; ein bei uns kaum bekanntes, aber in den Staaten sehr beliebtes Mannschaftsspiel, das mit Hockey-ähnlichen Schlägern gespielt wird. Doch dem Genre des Sportfilms kann *American Pie* nicht zugerechnet werden. Die Sportfilm- und Baseballbezüge im Film ergeben sich aus *impliziten* Verweisen, die nicht überproportional, dafür an wichtigen Stellen eingeflochten sind. Beispielsweise ist der Vater-Sohn-Beziehung in *American Pie* ein nicht unwesentlicher Raum gewidmet und erinnert an das Sportler-Coach-Verhältnis aus dem Sportfilm; diesem Detail wird im Kapitel „Coach“ nachgegangen. Der wichtigste der Sportbezüge, der auch für den Aufbau der Kapitel verantwortlich ist, betrifft die sogenannten *Bases*, ein Begriff aus dem Regelwerk des Spieles.

Die detaillierten Regeln eines Baseballspieles sind relativ komplex, schwierig in Kürze zu umreißen und für die vorliegende Arbeit auch nicht wesentlich. Wichtig zu wissen hingegen ist, dass die vier *Bases* in einem Rechteck auf dem Spielfeld in deutlicher Entfernung angelegt sind und zu einem bestimmten Zeitpunkt diese von einem Spieler passiert werden müssen. Dies geschieht in der Regel *schnell*: der Spieler läuft. Erreicht dieser Spieler jeweils die *First*, *Second* oder *Third Base*, markieren diese Ausdrücke auch gleichzeitig Phasen im Spielverlauf. Kann der Spieler in einer gewissen Zeit alle vier dieser *Bases* überlaufen, bezeichnet man dies als *Homerun*. Für diesen werden Punkte vergeben. Scheitert ein Spieler dabei, so heißt das *Strike Out*.

In *American Pie* taucht einer dieser Begriffe, nämlich die *Third Base* auf text-sprachlicher Ebene³ in Minute fünf, also bereits am Beginn des Filmes auf: Die vier

² Vgl. Sicks/Stauff, *Filmgenres: Sportfilm*, 2010, S. 9-31.

³ Die fünf Ausdrucksinstanzen des Films sind: Auf visueller Ebene Bewegtbild (1) und abgebildeter Text (2), auf auditiver Ebene gesprochener Text (3), Geräusch (4) und Musik (5).

Freunde Jim, Kevin, Finch und Oz treffen sich in einem Lokal. Diese Zusammenkunft geht der Party von Stifler voraus, der nebst Partygeber ein sexuell erfolgreich aktiver Schulkollege ist, dessen selbstbewusstes, „männliches“ Auftreten sich einerseits in Körpersprache, andererseits in der Verwendung derber Sprache äußert. Sein Vorschlag für die kommende Party ist, dass die vier ihre „dicks“ (umgangssprachlich für Penis) von der Einschweißfolie („shrink wrap“) befreien und diese endlich benützen. Die vier sind also, wie wir dank dem höhnisch lachenden Stifler und seinem bildhaften Hinweis erfahren, im Gegensatz zu ihm noch Jungfrauen. Die etwas beschämten Reaktionen der Freunde machen klar, dass sich aus ihrer Sicht das möglichst bald ändern sollte. Mit diesem Sit-in der vier Freunde wird das Sujet der männlichen Freundesgruppe bereits zum zweiten Mal strapaziert und sollte im Verlauf des Filmes noch einige Male wiederholt werden, was im Kaptitel „Team“ reflektiert wird. Und in diesem Manneskreis taucht, auf der Ebene der Dialoge, eine Baseballmetapher auf:

Jim möchte gerne wissen, wie sich die Penetration einer Frau anfühlt und befragt dazu seine besten Freunde, die zumindest mit den Fingern in das für ihn noch unbekannte Gebiet vorgedrungen sind: „How does Third Base feel like?“. Oz lehnt sich mit ausgestecktem Zeige- und Mittelfinger zu ihm nach vorne und untermauert nach ein

paar Momenten erwartungsvoller Stille seine Geste schlicht mit den Worten: „Like warm Apple Pie!“

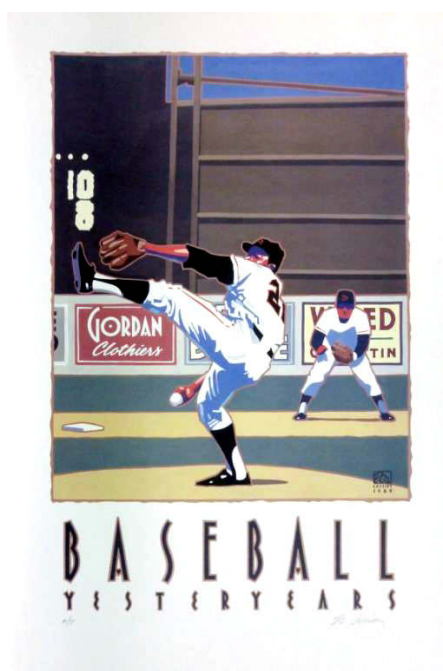


Abbildung 2 – Dieses Poster hängt über Jims Bett; links unten kann man die *Third Base* erkennen.

Diese Aussage wird zum Motivator für Jim werden, etwas eigenwillige Wege seiner Entjungferung zu beschreiten, was im Kapitel „Practice“ besprochen wird. Doch wesentlicher für das vorliegende Kapitel ist, dass es unterschiedliche Ebenen der (vor)sexuellen Erfahrungen gibt, und dass diese durch Metaphern beschrieben werden, die den Regeln des Baseballs entnommen sind. *First*, *Second* und *Third Base*, *Strike Out* und *Homerun* werden in dieser Szene als Metaphern gleichbedeutend für Phasen in einer sexuellen Annäherung verwendet.

Wichtig zu erwähnen ist, dass diese Metaphern umgangssprachlich (und in weiterer Folge auch in diversen anderen medialen Produkten) dermaßen üblich sind, dass für den US-amerikanischen Zuseher dies keiner weiteren Erklärung bedarf. Dazu ein kurzer Exkurs: Dieses gemeinsame Verständnis unter den US-amerikanischen Zusehern (das den durchschnittlichen europäischen Zuseher unter Umständen beim Entziffern und Übertragen der Bedeutung der Baseballmetaphern ausschließt) kann man als *shared meanings* bezeichnen. Dieser Begriff entstammt den *Cultural Studies* und ist mit dem Konzept des sogenannten *cultural circuit*⁴ eng verwoben. Stuart Hall beschreibt Kultur als ein komplexes Konzept; die Art, wie über Kultur gesprochen und gearbeitet wird, hat sich insbesondere im Zuge des „cultural turn“⁵ entscheidend verändert: Es wird nicht mehr in Begriffen von *high* und *low culture* argumentiert, da dieser Unterteilung immer eine Bewertung innewohnt:

High culture versus popular culture was, for many years, the classic way of framing the debate about culture – the terms carrying a powerfully evaluative charge (roughly, high = good; popular = debased).⁶

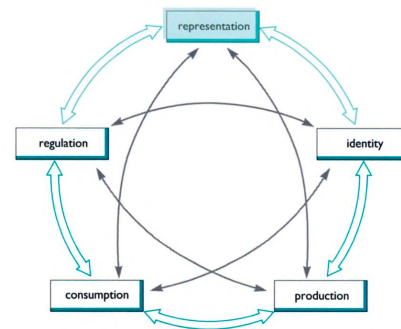


Abbildung 3 – *Cultural circuit*.

Heute stellt sich die Diskussionsgrundlage über Kultur anders dar, wie Hall vereinfacht zusammenfasst:

Culture, it is argued, is not so much a set of *things* – novels and paintings or TV programmes and comics – as a process, a set of *practices*. Primarily, culture is concerned with the production and the exchange of meanings – the ‚giving and taking of meaning‘ – between the members of a society or group⁷.

⁴ Du Gay/Hall, *Doing Cultural Studies*, 1997, zit. nach: Hall, *Representation*, 2009, S. 1.

⁵ Der „cultural turn“ ist mit den frühen 1970-er Jahren zu datieren, als in den Human- und Sozialwissenschaften der Kulturbegriff, insbesondere im anglo-amerikanischen Raum, diskutiert wurde.

⁶ Hall, *Representation*, 2009, S. 2.

⁷ Ebd.

Kultur ist demnach, laut Hall, ein „Austausch“ von *meaning*. Dies ist ein komplexer Prozess, den Stuart im *cultural circuit* verbildlicht⁸. Hall bettet den Begriff der „Repräsentation“ in den *cultural circuit*: „Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things.“⁹. Dies zeigt, inwiefern der Begriff der *shared meanings* für die vorliegende Arbeit, die *Repräsentationen* in einem filmischen Produkt untersucht, wichtig ist (wobei anzumerken ist, dass Halls Zitat den Terminus „Repräsentation“ selbstredend sehr vereinfacht). *Meanings* bleiben nicht statisch, kontinuierlich verändern sie sich, gänzlich neue entstehen: „In part, we give things meanings by how we *represent* them – the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them.“ Untersuche ich die Repräsentationen (jugendlicher männlicher Sexualität in *American Pie*), so kann ich erforschen, welche Bewertungen, Klassifikationen und Werte mithilfe bestimmter Bewegtbilder dargestellt werden.

Doch zurück zu den Baseballmetaphern: Die einzelnen Begriffe aus dem Baseball sind gleichbedeutend mit intimen körperlichen Kontakten zweier Menschen:

- Die *First Base* steht für einen Zungenkuss.
- *Second Base* meint die Berührung der erogenen Zonen im *bekleideten* Zustand.
- Die *Third Base* betitelt sexuelle Handlungen ohne sexuellen Interkurs der Beteiligten, also zum Beispiel Petting oder Oralverkehr.
- *Strikeout* steht für das *Nicht-Zustandbringen*, also für ein Scheitern einer wie auch immer gearteten sexuellen Interaktion.
- Der *Home Run* steht schließlich für das erreichte Ziel des sexuellen Interkurses.

In der eben beschriebenen, kurzen Szene zeigen sich einige für die weitere Analyse wichtige Punkte: Erstens wird klar, dass diverse sexuelle Aktivitäten ausschließlich als Zwischenstopp auf dem Weg hin zu einem klaren Ziel hin fungieren: „Punkten“ kann

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Hall, *Representation*, 2009, S. 15.

man erst ab dem sexuellen Interkurs. Deutlich entsteht eine Art abzuhakender Liste, eine Reihung sexueller Handlungen, die vor dem sexuellen Interkurs abzuarbeiten ist. Die Homebase zu erreichen ohne zuerst die *Bases* abgelaufen zu haben ist ein unmögliches Ziel. Der Sportfilm grenzt sich von anderen Genres laut Sicks und Stauff folgendermaßen ab:

Ein Sportfilm nutzt die spezifischen Aspekte des Sports (und meistens eben einer bestimmten Sportart), um seiner Geschichte einen bestimmten Verlauf, um seinen Bildern eine besondere Auffälligkeit zu verleihen. Der organisierte Wettkampfsport mit seiner seriellen Abfolge von Wettkämpfen, der klaren Definition von Sieg und Niederlage sowie dem institutionellen Gefüge von Trainer, Manager, Spieler und Zuschauer hat hier ein sehr viel stärker strukturierendes Potential [...].¹⁰

Die metaphorische Verwendung der Regeln eines Baseballspieles in *American Pie* macht den Fortschritt der einzelnen Figuren in sexuellen Belangen deutlich sichtbar: entweder handelt es sich um einen Sieg oder um eine Niederlage.

Die Metaphern entblättern das US-amerikanische kulturelle Verständnis von Sexualität. Für einen Europäer selten ad hoc klar, zählen bestimmte sexuelle Betätigungen (vor dem *Homerun*) nicht als *Sex*. (Man denke an den Clinton-Levinsky-Skandal, in dem Bill Clinton sich in gewisser Weise nicht selbst widersprach, wenn er *Oralsex* mit seiner Praktikantin als *Nicht-Sex* einfach auszublenden bereit war). Das *Amerikanische* in *American Pie* nimmt mit dem Verständnis über die *Bases* bereits erste Konturen an und wird an geeigneten Stellen der Arbeit vertieft.

Der Plot entwickelt sich durch die Nennung der Baseballmetaphern dermaßen, dass im Zuschauer eine Erwartungshaltung geweckt wird: Nicht nur dem *Homerun* wird Platz in der Geschichte eingeräumt, nein, auch die *Third Base*, also eine Phase vor der eigentlichen Entjungferung des Akteurs wird im Filmverlauf wichtig sein.

Zurück zur Verwendung der Metaphern als Überschriften für das Inhaltsverzeichnis der vorliegenden Arbeit. Der Sportfilm als Bezugspunkt für eine tiefgehende Analyse der *Repräsentation von jugendlicher, männlicher Sexualität* in *American Pie* wäre allein für sich genommen selbstredend zu eindimensional. Auch wenn ich immer wieder auf

¹⁰ Sicks/Stauff, *Filmgenres: Sportfilm*, 2010, S. 14.

Sportbezüge verweisen werde, so sind die Rückgriffe auf Baseball, Baseballmetaphern und Elemente aus dem Genre des Sportfilmes als ein Rahmen für die Analyse zu begreifen, der sich am Film zwar orientiert, im Verlauf der Arbeit aber um weitere Aspekte bereichert wird. Einige der Kapitel sind nach Baseball-*Bases* benannt, die anderen Kapitel, „Practice“, „Coach“, „Gegner“, „Team“ an generelle Begriffe aus dem Sport angelehnt und ergänzen die ersteren keineswegs willkürlich, sondern sind vielmehr für den Aufbau der Arbeit sinnvolle Ergänzungen.

2 Gegner

Während Jim, Kevin, Oz und Finch sich auf unterschiedlichen *Bases* wiederfinden und erst beim Happy End der Geschichte alle ihren *Homerun* hinlegen werden, gibt es bereits zu Beginn des Filmes in deren Umfeld männliche Kollegen, die sich ihnen und dem Zuschauer als erfolgreicher auf sexuellem Gebiet präsentieren. Hierbei geht es jedoch nicht um eine Vorbildwirkung dieser Figuren. Es handelt sich vielmehr um Gegnerschaft, obwohl kein Kampf im eigentlichen Sinne stattfindet. Das Kapitel „Gegner“ ist diesen beiden gegnerischen Figuren, Steve Stifler und Chuck Sherman, gewidmet. Ich beleuchte, wie sie aus filmtechnischer Sicht zu Gegnern avancieren und was dies über die repräsentierte Männlichkeit in *American Pie* aussagt. Die Handlung der Figuren im narrativen Film wird kontinuierlich vorangetrieben; dies gelingt durch Platzierung von bestimmten, wiederkehrenden Elementen. Ein Konflikt entsteht, Scheinlösungen folgen, bis am Ende des Filmes schließlich eine Lösung des Konflikts das Closing der Geschichte ermöglicht. Im Sportfilm, so argumentieren Sicks und Stauff, ist eines der hauptsächlich motivierenden Elemente für die sich entfaltende Handlung in der Narration der Gegner oder die gegnerische Mannschaft. Die vordergründige Geschichte von hartem Practice, Kampf, Niederlage und Sieg handelt – wie bereits oben erwähnt – implizit oftmals davon, dass die Protagonisten im Sieg über die Antagonisten auf der sozialen Ebene im Gefüge der Gesellschaft aufsteigen.¹¹ Ich möchte diskutieren, ob dies auch auf *American Pie* anwendbar ist: Erfolgt ein sozialer Aufstieg durch den *Homerun* der Figuren Jim, Kevin, Oz und Finch? Als erster Puzzlestein stellt sich in diesem Kapitel die Frage nach dem Gegenspieler der vier männlichen Jungfrauen.

Sucht man in *American Pie* nach der Rolle des Antagonisten, so drängt sich unmittelbar die Figur Steve Stifler auf. Stifler spielt im Lacrosse-Team der Schule und seine Macht besteht nicht nur im Wissen um die Jungfräulichkeit der Freunde Jim, Oz, Kevin und Finch, wie bereits oben geschildert. Er ist derjenige, der die großen, wilden Schulparties in seinem Elternhaus organisiert, auf denen alles (alles in Bezug auf körperlich-sexuelle Interaktion zwischen den Geschlechtern) möglich zu sein scheint („Welcome in Stiflers

¹¹ Vgl. ebd., S. 19.

Palace of Love“). Als er auf der ersten Party durch die Räume schreitet, begrüßt er Anwesende im Vorbeigehen; nie ist er um einen (derben) Spruch verlegen, der auch gleichzeitig die Hackordnung und Rangfolge der jeweiligen Figuren klarmacht: In Bezug auf weibliche Figuren äussert sich das in Stiflers Blick, einem *Over Shoulder Shot*, auf ihre im Türrahmen gerahmte weibliche Erscheinung oder durch einen Klaps auf das Hinterteil; bei männlichen Figuren scheidet er Männer, mit denen er trinkt, „männlich“ gestikuliert und „männliche“ Geräusche macht, von Männern, mit denen er nicht interagiert.

Auch seine Sprache ist zweigeteilt, je nach männlichen oder weiblichen Adressaten. William Paul, auf dessen Werk *Laughing Screaming* ich noch wiederholt im Lauf der Arbeit verweisen werde, thematisiert im Zusammenhang mit Hollywoodproduktionen (der als „Code period“¹² bezeichneten Ära) das Phänomen der „höflichen Konversation“:

„Polite conversation‘ is a key phrase because it implicitly acknowledges there are other forms of conversation, other forms of public discourse. How men by themselves talk in groups has, at least in the past, been radically different from how they talk in the presence of women and children. During the Code period, Hollywood films held to that most restricted form of public discourse [...]“¹³

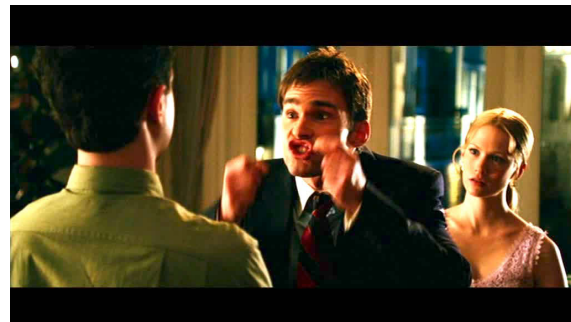


Abbildung 4 – Filmstill aus *American Wedding*, in dem Stifler schmatzend vorführt, wie seiner Meinung nach das Mädchen bald auf ihn reagieren wird: „Suck on my nipples, like drinking a cow!“

In den letzten Dekaden hat sich die verwendete Sprache auch in Hollywoodproduktionen verändert. Derbe Sprache darf im Film (und im öffentlichen Diskurs) verwendet werden. Wobei hier zu bemerken ist, dass, was erlaubt, berechtigt oder angepasst erscheint, einem stetigen Wandel unterworfen ist:

¹² (Auch „Hays Code Period“ genannte) Zeitspanne zwischen 1930 und 1968.

¹³ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 39.

„[...] Our notion of license has itself changed as we constantly redraw the boundaries of the permissible.“¹⁴ Hier, in *American Pie*, sprechen alle Figuren eine politisch korrekte Sprache – außer Stifler. Stiflers Figur zeichnet aus, dass sie es ist, die die „schlimmen“ Worte („Fuckface“, „Fuck“, „Bitch“,...) ausspricht.¹⁵ Im Verlauf der Filmfortsetzungen steigert sich dieser Wortoutput, immer Stifler vorbehalten, auf ein schier unerträgliches Maß. Für besorgte Eltern jugendlicher *American Pie*-Fans hat die International Movie Database Listen veröffentlicht, die die Häufigkeit der „bösen“ Worte in Zahlen illustriert.¹⁶ *American Pie* ist mit einem „R“ für „Restricted“ versehen, was soviel bedeutet, dass Jugendliche unter siebzehn Jahren den Film nicht ohne Begleitung eines Erwachsenen oder der Eltern ansehen dürfen.¹⁷ Das Rating System, das 1968 eingeführt wurde¹⁸, streicht Paul als Indikator hervor, dass sich in der Gesellschaft die Wahrnehmung verschiebt, welche Bilder und Worte akzeptierbar sind.



Abbildung 5 – Der Drehbuchautor schwärmt von der Freiheit die er empfindet, wenn er sich die Sprachgewandtheit seiner Figur Stifler persönlich aneignet.

As these Shifts indicate, there is no eternal and objective process of valuation

¹⁴ Ebd. S. 36.

¹⁵ *Stifler Speak*, ein einige Minuten langes Zusatzmaterial einer der vielen unterschiedlichen DVD-Ausgaben von *American Wedding*, dem dritten Film der Reihe, spricht der etwas schüchterne wirkende, nicht sonderlich attraktive Drehbuchautor Adam Herz über die von ihm geschaffene Figur Stifler. Er gesteht, dass er die Figur Steve Stifler als sein eigenes Alter Ego begreift. Er selbst empfinde es als befreiend, nicht politisch korrekt agieren zu müssen, sondern einfach alles sagen und tun zu können, wonach ihm der Sinn stehe. Man könne nicht anders, so Herz, als diese Figur und ihre Sprache zu bewundern.

¹⁶ Vgl. Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title/tt0163651/parentalguide?ref_=tt_stry_pg (Zugriffsdatum: 20.10.2014)

¹⁷ „R – Restricted. Children Under 17 Require Accompanying Parent or Adult Guardian. An R-rated motion picture, in the view of the Rating Board, contains some adult material. An R-rated motion picture may include adult themes, adult activity, hard language, intense or persistent violence, sexually-oriented nudity, drug abuse or other elements, so that parents are counseled to take this rating very seriously. Children under 17 are not allowed to attend R-rated motion pictures unaccompanied by a parent or adult guardian. Parents are strongly urged to find out more about R-rated motion pictures in determining their suitability for their children. Generally, it is not appropriate for parents to bring their young children with them to R-rated motion pictures.“ In: „Classification and Rating Rules“, 2010, http://www.filmratings.com/downloads/rating_rules.pdf (Zugriffsdatum: 20.10.2014).

¹⁸ Vgl. Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 42.

that automatically dictates what words call for what ratings, or what parts of the body may be unveiled for which category. The categories change as the social context changes.¹⁹

Diese „Shifts“, die kontinuierlich von statten gehen, werden auch in den Produktionen von *American Pie* im Laufe der Fortsetzungen deutlich. Da die acht Produktionen einen Zeitraum von 13 Jahren abdecken (der erste Film, *American Pie* erschien im Jahr 1999, der bislang letzte Film, *American Reunion*, im Jahr 2012), kann man eine Entwicklung im Grad der Toleranz gegenüber Darstellungen und Wortgebrauch über diesen Zeitraum



Abbildung 6 – Jims verhüllter Penis im Jahr 1999.



Abbildung 7 – Jims unverhüllter Penis im Jahr 2012.

hinweg sichtbar machen. Auf der Bildebene wirkt sich dies beispielweise in der Abbildung des Penis aus. Ist in Film eins der Penis von Jim nur verhüllt zu sehen, wird in Film 2 (2001) bereits sein Hinterteil entblößt wenige Sekunden abgebildet. Im Jahr 2012 wird bereits der Penis des Schauspielers selbst gezeigt. (Mehr zu diesen Darstellungen im Kapitel „Practice“.) Auf Sprachebene kann man eine deutliche Steigerung an „schlimmen“ Worten verzeichnen. Das Rating jedoch bleibt für alle Produktionen bei „R“. Auf die Veränderungen der Bilderwelt werde ich noch einige Male zu sprechen kommen, beispielsweise im Kapitel „Team“, in dem ich früher entstandene Filme desselben Genres wie *American Pie* beleuchte.

Doch nicht nur, dass diese „bösen“ Worte sich im Verlauf der Produktionen steigern, es ist auch wichtig zu bemerken, dass sie ausschließlich dem Mund männlicher Protagonisten vorbehalten sind. Weist dies auf männliche sexuelle Macht hin, indem sie im Dialog eine derbe Wortgewalt entfalten? Zusätzlich zur Sprachebene entfaltet Stifler körpersprachlich ein unglaubliches Potpourri an Gestik und Mimik – und somit wird ein Teil seiner männlichen Sprachgewalt auch auf der Bildebene sichtbar; seine Mimik ist im ersten der Filme weniger ausdrucksstark, doch wird diese in den Filmfortsetzungen (speziell in *American Wedding*, in dem Stifler in der zweiten Hälfte des Filmes zur

¹⁹ Ebd., S. 43.

Hauptfigur avanciert) ins Überproportionale gesteigert. Richard Dyer leitet seine Analyse „Unstimmigkeit des männlichen Pin-up“ mit Verweisen auf die Arbeiten von Nancy M. Henley und Dale Spencer ein, die auf den Ebenen der Körpersprache und der Sprache männlich konstruierte Macht im Filmbild reflektieren:

Szenen dieser Art sind so geläufig, daß wir sie wahrscheinlich kaum registrieren. Und doch sind sie im Kern Modelle jener grundlegenden Strukturen, auf denen das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern beruht, und verstärken sie auf das Wirkungsvollste. In ihrem Buch *Body Politics* untersucht Nancy M. Henley die vielen verschiedenen nonverbalen Möglichkeiten, mit denen Geschlechterrollen und männliche Macht sich beständig erneuern und festigen. Henley behandelt auf dem Gebiet der Geste, der Körperhaltung, der Mimik usw. dasselbe wie Dale Spender auf dem Gebiet der Sprache, und sie zeigt, wie die nonverbale Kommunikation zugleich einen Ausdruck männlich-weiblicher Beziehungen darstellt und ein Mittel, diese Beziehungen in ihrer bestehenden Form zu erhalten. In unserem Zusammenhang ist besonders die Untersuchung des Blickkontakts von Interesse.²⁰

Die Gestik und Mimik sowie die Worte von Stiflers Figur schaffen es, eine soziale Rangordnung sichtbar zu machen, die männlich konstruierte Macht abbildet. Damit wird angedeutet, dass erfolgreich gelebte Sexualität im Universum von *American Pie* bedeuten könnte, sozial ganz oben mitzuschwimmen. Oder, anders formuliert: Sexuelle und soziale Potenz scheinen gleichgestellt zu werden. Doch Stifler wird nie in sexuell eindeutiger Interaktion gezeigt. Auch andere Bilder, die beispielsweise Stifler umringt von schönen Frauen zeigen würden, fehlen. Auch die „bösen“ Worte, die (beinahe) exklusiv seinen Mund verlassen, scheinen vordergründig Bilder zu ersetzen, in denen er eindeutig in (sexueller Inter-)Aktion zu sehen wäre. Wie erklärt sich daher seine Machtposition?

Stiflers Machtposition lässt sich anhand zweier ineinander übergreifender filmtheoretischer Positionen erhellen, nämlich jener von Laura Mulvey und von Steve Neale, der sich in seinem Artikel auf erstere²¹ bezieht. Da Mulvey eine wichtige

²⁰ Dyer, „Don't look now!“, 1986, S. 13.

²¹ Neale bezieht sich auf Mulveys Artikel „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*“. Vgl. Mulvey, „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘“, 1975, zit. nach: Neale, „Masculinity as Spectacle“, 2004.

Position im Rahmen der frühen feministischen Filmforschung einnimmt, folgt hier ein kurzer Exkurs in die Geschichte der feministischen Filmtheorie.

Im Jahr 1975 beginnt Mulvey, sich mit der psychoanalytischen Arbeit von Jacques Lacan, einem Nachfolger Sigmund Freuds, zu beschäftigen. Sie „analysiert mit den Instrumentarien der Psychoanalyse narrative Aspekte, geschlechterspezifische Blickstrukturen und die ideologischen Implikationen bestimmter Filme oder Filmgenres.“²² (Die vorangegangenen, ersten feministisch-filmtheoretischen Arbeiten, die mit Beginn des Jahres 1972 datiert werden können, sind hingegen „inhaltsanalytisch orientiert“²³). Dabei arbeitet Mulvey aus einem feministischen Blickwinkel: „Das Hollywood-Kino, so ihr zentraler Kritikpunkt, sei eine Maschine der Konstitution und Reproduktion einer repressiven, bürgerlich-patriarchalen Subjektivität.“²⁴ In ihrem Key-Article „Visuelle Lust und narratives Kino“ erarbeitet Mulvey eine Methodik, der viele weitere Arbeiten feministisch arbeitender Kollegenschaft folgen. Trotz aller Verdienste der frühen feministischen Arbeiten, führen diese häufig zu einem relativ flachen, eintönigen und stereotypen Bild des Mannes. Mulvey erweitert im Jahr 1981 ihre Theorien. Sie „[...] behauptete nun nicht mehr die Unterwerfung des weiblichen Objekts unter den männlichen Blick, sondern, die narrative Struktur selbst sei männlich präformiert.“²⁵ Die Autoren stützen sich in ihren Arbeiten weiterhin auf Mulveys Theoreme und Methodiken, erweitern diese aber. Im weiteren Verlauf, im Rahmen der *queer studies* und anschließend auch der *masculinities studies*, wird das Bild des Mannes (oder nun richtiger: der Männer) darin differenzierter gezeichnet. Vertreter dieser etwas vielschichtigeren Männerstudien sind beispielsweise Richard Dyer oder auch Steve Neale.

Mulvey hat in ihrem oben erwähnten Key-Article „Visuelle Lust und narratives Kino“ die Konstruktion von Macht und Blick im Kino anhand psychoanalytischer Grundlagen dargelegt. Sie identifiziert drei unterschiedliche Blicke, die im narrativen Film eine Rolle spielen: Den Blick der Kamera, den Blick des Zusehers auf das Kinobild und den

²² Hediger, „Gefühlte Distanz“, 2006, S. 55.

²³ Vgl. Braidt/Jutz, „Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie“, 2002, S. 293.

²⁴ Hediger, „Gefühlte Distanz“, 2006, S. 55.

²⁵ Mulvey, Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, 1981 zit. nach: Knops, „Theorien des Films“, 1999, S. 172.

Blick der Figuren im Film untereinander.²⁶ Diesem Blick, „den die Figuren innerhalb der Leinwandillusion miteinander wechseln“,²⁷ konstatiert Mulvey die größte Macht der drei identifizierten Blicke, da diese „die störende Präsenz der Kamera [...] eliminieren und ein Bewusstsein von Distanz beim Publikum verhindern.“²⁸ Stiflers Potenz lässt sich anhand von Mulveys Theorie verdeutlichen. Stifler hat den kontrollierenden Blick – er hat die Macht. Männer und Frauen werden im Filmraum häufig – speziell im klassischen Hollywoodfilm – unterschiedlich inszeniert. Durch Inszenierungsstrategien stehen sich männliche Aktivität und Potenz und weibliche Passivität und Exhibitionismus gegenüber. Frauen werden oft als „gerahmt“, „passiv“ in Szene gesetzt, der Mann „agierend“, den filmischen Raum sich aneignend, sei es körperlich oder durch seinen Blick. „Im Gegensatz zu der Frau als Abbild verlangt die aktive männliche Figur (das Ichideal des Identifikationsprozesses) einen dreidimensionalen Raum [...]“.²⁹ Und weiter: „Der männliche Protagonist hat die Bühne zur freien Verfügung, eine Bühne von räumlicher Illusion, in der er den Blick artikuliert und Schöpfer der Handlung ist.“³⁰ Stifler bewegt sich durch die Räume der Party und ihm folgt mit einem *Steady Shot* über seine Schulter die Kamera; sein Blick wird zu dem der Kamera, der durch die Räumlichkeiten führt. Stifler ist in Bewegung, er nimmt den Raum durch seine Bewegung ein. Er ist der, der Macht hat.

Neale weist darauf hin, dass Mulveys erweitertes Theorem auch für Interaktionen zwischen (nur) männlichen Figuren im Film herangezogen werden kann, um Unterschiede zwischen den Figuren herauszuarbeiten. Mulvey benutzt bestimmte Phrasen, die Machthierarchien zwischen männlichen und weiblichen Figuren verdeutlichen sollen. Diese könnten unmittelbar auch auf „männliche“ Genres umgemünzt werden:

[...] if we take some of the terms used in her description – ‚making something happen‘, ‚forcing a change in another person‘, ‚a battle of will and strength‘, ‚victory and defeat‘ – that can immediately be applied to ‚male‘ genres, to films

²⁶ Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, 2012, S. 307.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 302.

³⁰ Ebd.

concerned largely or solely with the depiction of realations between men, to any film, for example, in which there is a struggle between a hero and a male villain.³¹

Daraus folgt: Stifler hat den kontrollierenden Blick – er hat die Macht. Über die Mädchen, aber *auch* über die anderen Burschen. Neals Erweiterung von Mulveys Ausführungen macht deutlich, dass und warum Stiflers Macht nicht nur die Mädchen, sondern auch die Burschen betrifft.

Als ein noch größerer Gegner als Stifler entpuppt sich bei eben dieser Party ein wenig wortgewandter, objektiv wenig attraktiver, in Stiflers Hierarchie weit unten rangierender Schulkollege: Sherman. Sherman wird erst zum Gegner, als er trotz (!) fehlender männlicher Attribute den *Homerun* hinlegen kann. Er steigt am frühen Morgen nach der Party die Treppe in Stiflers „Palace of Love“ herab und verabschiedet ein Mädchen. Dieses versichert vor seinem Abgang – gut für die beobachtenden vier Freunde Jim, Kevin, Finch und Oz hörbar –, die letzte Nacht niemals zu vergessen. Nachdem das Mädchen verschwunden ist, spricht Sherman für die Storyentwicklung markante Worte: „Fellas, say goodbye to Chuck Sherman, the boy. I am now a man.“. (An der wenig markanten Inszenierung eventuell bereits abzulesen, entspricht diese Aussage Shermans keineswegs der Wahrheit; die Lüge wird gegen Ende der Geschichte deutlich fulminanter entlarvt, als seine scheinbare Mannwerdung inszeniert wird. Mehr dazu im Kapitel „Homerun/Conclusio“.)

Chuck Sherman könnte optisch als etwas dünnlich geratener Chuck Norris durchgehen. Chuck Norris ist in den 1980-er Jahren einer der allpräsenten männlichen Helden des Hollywoodfilmes. (Die heute sehr bekannten Chuck-Norris-Witze entstanden wesentlich später, sie tauchen ab 2005 erstmals im Internet auf, also deutlich nach der Entstehung von *American Pie* im Jahr 1999.³²) Sherman spricht von sich selbst in der dritten Person als „Sherminator“, angelehnt an sein Idol, den „Terminator“. Der Terminator, die Mann-Maschine aus der Zukunft, wird im gleichnamigen Film (James Cameron, 1984) von Arnold Schwarzenegger verkörpert. Norris und Schwarzenegger, beides muskelbepackte „Übermänner“, vereint in der dünnlichen Figur von Sherman?

³¹ Neale, „Masculinity as Spectacle“, 2004, S. 260-261.

³² Vgl. Spector, *The Truth about Chuck Norris*, 2007, S. 7-11.

Der Kontrast lässt einen Widerspruch entstehen, und dieser Widerspruch ist komisch, ein Witz. Sherman, tatsächlich abgebildet in seiner hageren Gestalt, zusätzlich Körperdemodellierend in übergroße Skater-Klamotten gesteckt, prallt auf das Bild im Kopf des Zusehers, den Terminator, groß, stark, mächtig, nicht zuletzt muskulös und zumindest zeitweise unbekleidet. Aufgezählte Attribute und Ausstattungsmerkmale des Terminators stehen für Männlichkeit und Potenz, die vom Zuseher problemlos entschlüsselt werden können; Sherman hingegen steht nicht für diese Potenz, und auch das ist ohne einen Moment des Nachdenkens sofort entlarvt. Sherman scheitert in einer Nachahmung eines klischeehaften Männerbildes. Deutlicher gesprochen bedeutet das, dass diese Repräsentation des (jugendlichen) Mannes ein Scheitern einer Nachahmung (sprich Mimesis) in sich trägt. Dazu Britta Herrmann und Walter Erhart:

Die verfehlte oder gelungene mimetische Aneignung bedient sich [...] verschiedener Strategien, aber nur im Falle des Mißlingens werden sie meist auch offenbar. Wenn Männlichkeit zur Zeit [Anmerkung: Aufsatz erschien im Jahr 2002] nicht zuletzt in der Unterhaltungsindustrie verstärkt als eine solch mißlingende Form der Mimesis vorgeführt wird [...], so mag dies einerseits darauf hinweisen, daß die Repräsentation von Männlichkeit nur (noch) bedingt funktioniert, daß aber genau diese Reibung zwischen geschlechtlicher Erwartungshaltung und ihrer Enttäuschung [sic!] sowohl Frauen als auch Männern ein gewisses Vergnügen bereitet – ein ökonomisch durchaus erträgliches.³³

American Pie spielt demgemäß (zeitgemäß) mit der „geschlechtlichen Erwartungshaltung und ihrer Enttäuschung“, um Witze zu generieren.

Richard Dyer bringt ähnlich witzige Bilder, die er in US-Comedies aus den 1950-er und 1960-er Jahren untersucht, in Zusammenhang mit „seemingly natural ideas of human sexuality“³⁴. Er stellt fest, dass an Stellen, an denen besonders gelacht werde, Mythen

³³ Herrmann/Erhardt, „XY Ungelöst“, 2002, S. 36.

³⁴ Dyer, *The Matter of Images*, 2002, S. 89.

männlicher Sexualität gesprengt werden.³⁵ In der Komödie sieht er ein Feld, das diese Ideen in besonderer Weise sichtbar werden lässt: Da sich diese Bilder von Männlichkeit als so deutliche darstellen, ja, den Witz erst ermöglichen, weist dies auf selbstverständliche Bilder von Männlichkeit hin.³⁶ Auch *American Pie* erzeugt Lacher an Stellen, die Ideen einer „natürlichen Sexualität sprengen“³⁷.

Das am offensichtlichsten differenzierende Merkmal zwischen Sherman und dem Terminator liegt in deren jeweiliger äusserlichen Erscheinung, ihrer Körperlichkeit – und der filmischen Inszenierung dieser Körper. Dabei geht es weniger um das Thema „Schönheit“ der Körper per se. Wobei „Schönheit“ ohnehin ein „historisch determiniertes“ Konzept ist, das „im Auge des Betrachters“ liegt, oder, wie Birgit Görtler fasst: „Vieles deutet darauf hin, dass jene körperlichen Merkmale und Inszenierungen des Körpers, die als schön interpretiert werden, je nach gesellschaftlichem Kontext, zeitlicher Epoche und selbstverständlich individuellem Geschmack variieren.“³⁸ In Bezug auf männliche Attraktivität unterstreicht Görtler, dass hier fehlende physische Schönheit ausgeglichen werden kann: „Durch Status und Charisma bietet sich Männern die Möglichkeit, mangelnde Schönheit zu kompensieren und so Attraktivität sowie deren Vorteile zu erlangen.“³⁹ An dieser Stelle möchte ich jedoch den Blick darauf lenken, was diese Körper-Darstellungen transportieren. Die deutsche Filmwissenschaftlerin Annette Brauerhoch schildert ihre „erste Konfrontation“ mit dem Terminator bildreich: „[...] ein nackter Mann im aufblitzenden Lichtkegel [...] steht dann strotzend, nackt, schwer und muskelbepackt vor der Kamera“⁴⁰. Später wird sich der hier noch nackte Körper in ein um die Spur zu enges Biker-Leder-Outfit zwängen, was die Überdimensionierung – muskel- und körpergrößenmäßig – der Mannmaschine unterstreicht. Die filmische Inszenierung Schwarzeneggers in dieser Szene ist archetypisch für die „Muskelmänner“ der 1980-er Jahre. Wenn Brauerhoch in ihrem Essay „Glanz und Elend der Muskelmänner“ die in den 1980-er Jahren

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Görtler, „Schönheit und Weiblichkeit“, 2012, S. 13.

³⁹ Ebd., S. 27.

⁴⁰ Brauerhoch, „Glanz und Elend der Muskelmänner“, 1986, S. 20.

abgebildeten Helden wie den Terminator, aber auch Conan⁴¹, Rocky⁴² oder Rambo⁴³ untersucht, dann unter dem Blickwinkel besonderer Inszenierungsstrategien der männlichen Körper. Sie beschreibt, dass die Körper dieser „Übermänner“ nichts vorrangig Erotisches transportieren sollen (wobei die Abbildung der männlichen Körper durchaus auch erotisch von Frauen und Männern gelesen werden kann). Vielmehr bilden sie durch Überbetonung der als männlich zugeordneten Eigenschaften eine Form „narzisstischer Identifikation“⁴⁴ für den (männlichen) Zuschauer. Wesentlich für diese Helden ist, dass sie ihren Körper vollkommen beherrschen.⁴⁵ Mulvey, auf deren wichtigen, vielzitierten Artikel „Visuelle Lust und narratives Kino“ Brauerhochs Ausführungen basieren, spricht von einem im Zuschauer entstehenden Omnipotenzgefühl: „Die glanzvollen Eigenschaften des männlichen Filmstars sind [...] die des perfekteren, vollständigeren, mächtigeren, idealen Ich [...]“.⁴⁶ Man könnte davon sprechen, dass diese Helden zwar omnipotent inszeniert, mit männlichen Attributen versehen, doch nicht erotisiert dargestellt werden. Der Terminator schafft diese „narzisstische Identifikationsfläche“ spielend, der „Sherminator“ hingegen steht auf selber Ebene mit den anderen Burschen, kein Lichtkegel fällt auf ihn, sein Körperkontur durch Bekleidung unklar, geschweige denn nackte Muskeln würden sichtbar, es gibt also keinerlei Anlass, ihn als Gegner zu sehen, und, wie im Vergleich mit dem Terminator erkennbar wird, auch nicht als „narzisstische Identifikationsfläche“⁴⁷; seine Selbstbeschreibung in dritter Person, dem Sherminator, wirken lediglich als irritierende, unzutreffende Anmaßung. Sherman ist nicht nur normal, er ist beinahe schmerzhaft normal. Zu bemerken ist: Shermans erster Auftritt erfolgt durch einen subjektivierenden *Over Shoulder Shot*.

Obwohl die in den 1980-er Jahren präsenten Männerbilder, die Brauerhoch so treffend beschrieben und analysiert hat, in ihrer Präsenz und Häufigkeit in den späten 1990-er Jahren deutlich abgenommen haben, funktioniert der Witz, der durch Shermans Körper

⁴¹ *Conan the Barbarian* (John Milius, USA 1982).

⁴² *Rocky* (John G. Avildsen, USA 1976).

⁴³ *First Blood* (Ted Kotcheff, USA 1983).

⁴⁴ Brauerhoch, „Glanz und Elend der Muskelmänner“, 1986, S. 23.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 26.

⁴⁶ Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, 2012, S. 302.

⁴⁷ Brauerhoch, „Glanz und Elend der Muskelmänner“, 1986, S. 23.

transportiert wird, zu diesem Zeitpunkt noch immer. Wenn Sherman später einen Moment lang durch das Wort „Sherminator“ zur Identifikationsfigur für den Zuseher wird, so führt dies eventuell zu der Art des Lachens, das Julian Hanich in seinem Aufsatz über die „Typologie des Lachens im Kino“ als „das befreiende Distanzierungs-lachen“⁴⁸ bezeichnet hat. Hanich versteht darunter ein Lachen, das es dem Zuseher ermöglicht, sich von etwas zu distanzieren, das er als unangenehm erlebt.⁴⁹

Stifler und Sherman kann man als Gegenspieler begreifen, und dies, obwohl sie nicht nach demselben Mädchen streben, wie die vier Freunde. Beinahe das Gegenteil ist der Fall: Die Mädchen der beiden sind bedingt austauschbar, dienen lediglich als männlich gewählte Möglichkeiten, oder, im Fall Shermans, als Beweise sexueller Betätigung. Meine Fragestellung am Beginn des Kapitels, ob der (sexuelle) *Homerun* einen sozialen Aufstieg für die Figuren bedeutet, wird vor allem durch die Inszenierung von Stiflers Auftritt positiv beantwortet. Sherman hingegen bringt die wesentlichen Worte „boy“ und „man“ ins Spiel und damit in Minute 17 den Konflikt auf den Punkt. Seine Aussage motiviert die nachfolgende Handlung, die im nachfolgenden Kapitel „Team“ besprochen wird. Klar ist spätestens nach Shermans Aussage über seine Mannwerdung, dass der Konflikt der vier Burschen darin liegt, die „boyhood“ hinter sich zu lassen, „men“ zu werden. Das Spielfeld ist die Party. Der *Homerun*, wenn sogar für Sherman zu meistern, ist jetzt in Sichtweite.

⁴⁸ Hanich, Julian: „Laugh is in the Air“. In: Nach dem Film, <http://www.nachdemfilm.de/content/laugh-air> (Zugriffsdatum: 29.10.2014).

⁴⁹ Vgl. ebd.

3 Team

Im vorliegenden Kapitel möchte ich jene Szene in den Mittelpunkt rücken, die direkt an die (vermeintliche) Mannwerdung Shermans anschließt. Diese Szene ist von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit, denn sie bildet den *Wendepunkt* nach der Konfrontation mit dem Gegenspieler, und die *Motivation* der Figuren wird klar. Die vier Freunde Jim, Kevin, Finch und Oz werden als Gruppe gemeinsam ins Bild gesetzt; ich werde zeigen, dass eine Teambildung stattfindet, was einerseits den Titel des Kapitels erklärt und andererseits die männliche Gruppenbildung als Sujet aufwirft – genauer gesagt, die homosoziale Männergruppe⁵⁰. In der besprochenen Szene fällt das Wort *manhood*, das mit „Männlichkeit“ übersetzt werden kann. Für mich ist von Interesse: Welche Bilder begleiten dieses bedeutungsschwere Wort? Wie wird die (anzustrebende) *Männlichkeit* abgebildet? Im weiteren Verlauf des Kapitels bespreche ich die Veränderung in den Darstellungen homosozialer Männergruppen aus den 1980-er Jahren und den späten 1990-ern.

Die im folgenden beschriebene Szene markiert den Wendepunkt im Plot von *American Pie*, unmittelbar nach der Party von Stifler.

Schlapp und deprimiert von der – für die vier in sexuellen Belangen leider wenig wilden – Party in der Nacht zuvor, lungern die vier Freunde Jim, Kevin, Oz und Finch im Wohnzimmer Stiflers herum. Sie sind frustriert vom Auftritt Shermans, dessen *Homerun* von keinem der vier in Frage gestellt wird. Kevin hat eine Idee: Die Jungs sollten einen Pakt eingehen: Sex und somit Entjungferung bis zur High-School-Abschlussparty („Prom“) in drei Wochen! Zur Untermauerung seiner Worte springt Kevin von seiner Idee selbst erquickt auf den rotsamtenen, goldgerandeten Stuhl, auf dem er gerade noch lümmelte. Langsam richtet sich Kevin auf seinem Podest zu voller Größe auf. Begleitet von einer dezenten, nach oben und hinten gleitenden Kamerabewegung, spricht Kevin eine engagierte Rede. Eine Rede, in denen nicht nur das Wort „Manhood“, sondern auch das Wort „Penis“ fallen (Worte, die sich beide in der gesamten Dauer des Films nicht wiederholen werden!). Gleichzeitig beginnt die

⁵⁰ Martschukat/Stieglitz, *Geschichte der Männlichkeiten*, 2008, S. 113.

Kamera ihre Bewegung: sie fängt Kevin schräg von unten ein und bleibt während der inzwischen mitreißenden Ansprache ununterbrochen in Bewegung, den jungen Mann immer im Mittelpunkt des Filmbildes. Auch in Finch, Oz und Jim kommt Bewegung. Ihre Körperspannung nimmt zu, wenn sie sich in ihren Sofas aufsetzen und Kevin sie überzeugen kann, dass man in dieser Angelegenheit gemeinsam stärker ist: „Separately, we are flawed and vulnerable, but together, we are the masters of our sexual destiny!“, sodass sie schlussendlich jubeln: „We gonna get laid!“

Augenfällig ist die Bewegung im Filmbild. Bereits das fünfte Mal (erst bei Filmminute 19 angekommen!) wiederholt sich die Zusammenkunft der Freunde. Fanden die anderen Meetings in unterschiedlicher, aber immer rein männlicher Konstellation sitzend statt und wurden statisch inszeniert, so kontrastiert die Bewegung hier in dieser Szene – hervorgerufen durch die Kamera- und Körperbewegungen – signifikant. Es kommt Bewegung in die Körper und in die Geschichte. Im letzten Kapitel habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass der sozial (und implizit sexuell) potente Stifler durch raumgreifende Bewegung inszeniert wird. Hier greift die machtvolle Bewegung auf die vier Freunde über. Ein Bruch in der bisherigen Inszenierung unterstreicht die Wichtigkeit der Szene für den Plot. Zusätzlich passiert hier etwas durch die Kameraführung, durch den optisch nach oben hin strebenden Bildraum, in dem sich alle männliche Körper ebenfalls nach oben hin ausrichten. Speziell Kevins Körper in der Mitte ragt wie eine Säule in das Filmbild hinein, und wirkt dadurch phallisch. Zusätzlich bewirken der Stuhl, die dunkelroten Wände hinter dem Körper eine festliche Stimmung, das Thema Macht schwingt in leisen Untertönen mit. Richard Dyer hat in seiner Arbeit „Male Sexuality in the Media“ beschrieben, wie die Symbolik eines Phallus immer wieder im Film abgebildet wird. Zum Teil lässt sich das mit Zensur begründen; selten wird der Penis selbst im Spielfilm abgebildet.⁵¹ Klassische Bilder aus der Filmgeschichte für den verklausulierten Penis sind beispielsweise explodierende Vulkane, startende Flieger, von unten sich nach oben hin verjüngende Säulen, und ähnliches. Filmemacher, so Dyer, haben immer wieder Variationen für die implizite Darstellung eines Penis gefunden und werden immer neue finden.⁵² Man kann

⁵¹ Vgl. Dyer, *The Matter of Images*, 2002, S. 90.

⁵² Vgl. ebd.

feststellen, dass eine weitere der unzähligen Varianten eines Phallussymbolos in der Filmgeschichte mit der Pakt-Szene aus *American Pie* vorliegt. Dyer arbeitet heraus, dass diese Symbolik wiederholt mit männlicher Sexualität gleichgesetzt wird. Auf *American Pie* bezogen kann man Dyers Gedanken weiterführen und daraus schließen, dass erneut und wenig überraschend ein Penis-Symbol für männliche Sexualität erhalten muss. In *American Pie* wird die Entwicklung männlicher Sexualität anhand eines Phallussymbolos⁵³ inszeniert. Ihre Männlichkeit, die die vier Jungs entfalten möchten, scheint in deren Penissen zu liegen, damit zu stehen oder zu fallen. (Ich werde in folgenden Kapiteln vereinzelt auf weitere Phallus-Symbole und Darstellungen im Filmuniversum von *American Pie* aufmerksam machen.)

In der Pakt-Szene fällt auf, dass sich die Figuren gemeinsam aufrichten. Kevin spricht von Männlichkeit und Penis, und die um ihn gruppierten jungen Männer Oz, Jim und Finch beginnen, sich mit ihm gemeinsam aufzurichten – beinahe, als wäre eine Art Flächenbrand der Männlichkeitsentfaltung ausgelöst, eine Potenzierung männlicher Potenz. Vielleicht schwingt in diesem Bild sogar eine Art homoerotisch gefärbte Stimmung mit? Männliche Gruppierungen in unterschiedlichsten Ausformungen und gesellschaftlichen Kontexten waren und sind wiederholt Gegenstand der *Masculinities Studies*. Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz erörtern die Formen der männlichen Gruppierungen, die innerhalb unterschiedlicher Disziplinen analysiert wurden. Sie nennen „[...] Bruderschaften und Geheimbünde, Gewerkschaftsvereine und Sportclubs, Banden und Cliques, Kampfgemeinschaften und Korps, aber auch [...] politisch verfasste Gemeinwesen“⁵⁴. Der abgebildete Pakt, die Gruppierung der jungen Männer im Film ist demnach ein Sujet, das in der Geschichte von Männlichkeit wiederholt eine Rolle spielte und spielt. Verschiedenartige Männergruppierungen erfüllen soziale Funktionen, sie wirken in der Regel identitätsstiftend.⁵⁵ Auch das spiegelt sich im Filmbild, zumindest auf gesprochener Ebene: Bevor Kevin seine brillante Idee mit dem Pakt verkaufen kann, äussert Jim seine Sorge, als Jungfrau ins College wechseln zu müssen: „I mean, they probably have special dorms for people like us.“ In dieser Aussage steckt das Bild der räumlichen Ausgrenzung durch Andersartigkeit. Es geht um

⁵³ Auf die Differenzierung zwischen Penis und Phallus gehe ich im Kapitel „Practice“ genauer ein.

⁵⁴ Martschukat/Stieglitz, *Geschichte der Männlichkeiten*, 2008, S. 113.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 115.

eine Identität, die nicht zu erreichen etwas Bedrohliches für Jim zu haben scheint, es geht um soziale Ausgrenzung. Mithilfe der sich gemeinsam aufrichtenden Penis-Symbole in dieser Szene wird transportiert, dass der Pakt und die männliche Gemeinschaft die Männlichkeit des einzelnen zu stärken in der Lage ist, ja diese vielleicht sogar erst ermöglichen. Martschukat und Stieglitz sprechen der homosozialen Männergruppe zu, dass diese Sicherheit „suggerieren [...] und [...] somit gerade in Zeiten, in denen Geschlechtersysteme prekär werden (oder von bestimmten Teilen so wahrgenommen oder beschrieben werden), eine besondere Bedeutung erlangen.“⁵⁶ „Homosoziale Gesellungsformen sind in der Forschung als Orte männlicher Selbstvergewisserung sowie als räumliche wie symbolische Strukturen zur (Re-)Produktion gesellschaftlicher Hegemonialität analysiert worden“⁵⁷ fassen Martschukat und Stieglitz die Ergebnisse einiger Studien über die Männergruppe zusammen. Auch dieser Aspekt ist in der Paktszene gespiegelt: Auf der Bildebene sorgt das Phallussymbol – realisiert durch die Bewegung der Körper und der Kamera – dafür, dass die jungen Männer sich Macht aneignen können, sich ihrer Männlichkeit vergewissern. Der sich zu seiner vollen Größe entfaltende Penis – als Symbol chiffriert – verleiht ihnen Macht: Macht über sich selbst und ihr (Liebes)leben, Macht über die begehrten Frauen, Macht im sozialen Gefüge. Durch Abschütteln ihrer Jungfräulichkeit werden sie zu Männern, sie gleichen sich der Masse an, es geht um eine Angleichung ihrer männlichen Identität. Die Hauptfiguren des Films *American Pie* eint im besonderen in dieser Pakt-Szene ein gemeinsames Verständnis für die Not der Lage, für die Dringlichkeit des Punktens in diesem Spiel. Hier geht es um die Bildung eines Teams, Sportsgeist schwingt in Kevins Rede mit. Die vier spielen das selbe Spiel, auch wenn sie sich auf unterschiedlichen Bases wiederfinden. Und alle wollen nur eines erreichen, den *Homerun*. Der Pakt soll diesen ermöglichen.

Rückt man die homosoziale Gruppierung in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses, so muss hier auch auf eine Leerstelle aufmerksam gemacht werden: das Bild von vier weißen, der Mittelschicht entstammenden jungen Männern, die sich zu einer Gemeinschaft zusammenschließen, ist in der Geschichte ein nicht unproblematisches. Denn eine Gruppierung ähnlich Gesinnter bedeutet auch eine Form von Abgrenzung

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

von anderen, was in der Geschichte von „Männerbünden“ Strukturen von Macht unterstützte: homosoziale männliche Gruppen „[...] waren [...] an Strategien der Exklusion gekoppelt, die sich nicht allein gegen Frauen, sondern auch gegen ökonomisch, sozial, „rassisch“ oder sexuell „andere“ Männer richteten.“⁵⁸ Nicht nur in diesem Bild des Paktes, sondern in der gesamten Welt von *American Pie* hat keine der Figuren einen anderen Herkunftshintergrund als den der Mittelschicht entstammenden *white people*. „Whiteness has been taken for granted as the general, abstract condition [...]“⁵⁹ Auch in *Masculinities Studies* ist auf den „weißen Mann“ als der Standard wiederholt aufmerksam gemacht worden: „Definitions of masculinity have been based upon the cultural standards of white men“.⁶⁰ Auch Homosexualität wird in *American Pie* nicht nur nicht abgebildet, es scheint keinerlei „andersartige“ sexuelle Identität in der Welt der Figuren zu existieren. Hier sei auf das Kapitel „Coach“ verwiesen, wo ich diesen Gedanken zur sexuellen Identität weiter ausführen werde.

Der Plot erreicht in dieser Szene seinen Wendepunkt, doch ist die Entwicklung der Geschichte für den Zuseher in Wahrheit wenig überraschend. Bestimmt lässt sich das vorrangig aus filmgeschichtlicher Sicht begründen, denn die Story „Freunde schließen einen Pakt, um bis zu einem bestimmten Datum ihre Unschuld zu verlieren“ ist zur Zeit des Erscheinens von *American Pie* eine vertraute. Doch vorerst möchte ich den Protagonisten aus *American Pie* einen ausgiebigeren Blick widmen. Sind auch diese Figuren und deren Entwicklungen vertraut?

Tatsächlich hat der Jugendfilm einige Archetypen hervorgebracht, die unmittelbar in den Figuren Jim, Kevin, Oz und Finch gesampelt werden. Für die Entwicklung der Figur Kevin ist typisch, dass einer durch sein ehrliches Bemühen am Ende belohnt wird (also Sex haben wird).⁶¹ Der sportliche junge Mann – in *American Pie* ist es Oz –, der erst erkennen muss, dass an einem Punkt im Leben sich zu verlieben mehr zählt als das

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 113.

⁵⁹ Robertson, „Whiteness“, 2004, Sp. 827.

⁶⁰ Ebd., Sp. 828.

⁶¹ Vgl. Seeblen, *Der pornographische Film*, 1990, S. 147-178.

Punkten beim Sex, ist ein weiterer archetypischer Plot⁶². Die beliebte Storyline, in der ein Nerd, der bei gleichaltrigen Mädchen nicht punkten kann, schlussendlich seine Unschuld an eine plötzlich auftauchende ältere Frau verliert, wird in der Figur des Finch reinszeniert⁶³. Jim ist eine Mixtur aus vielen Figuren.

Im Detail: Kevin unterhält seit einiger Zeit eine Beziehung zu Vicky. Vicky sieht das „nächste Level“ ihrer Beziehung eher darin, sich gegenseitig „I love you“ zu sagen, als die Beine für Kevin breit zu machen. Kevin bekommt die Krise bezüglich des „I-words“ und ist – politisch korrekt und als junger Mann der 1990er Jahre – nicht gewillt, von Liebe zu sprechen, um das Mädchen ins Bett zu bekommen, fair sollte es schon zugehen. Ein wichtiger Meilenstein für ihn ist dabei, Vicky per Oralsex (entspricht der



Abbildung 8 – Romantische Storyline in *American Pie*: Oz und Heather am Abend des Abschlussballs.

Third Base) den ersten Orgasmus ihres Lebens zu beschern. Hilfreich für ihn ist dabei der Fund der „bible“, einem „sex manual“, das voll von Tipps zu sexuellen Techniken ist, und von Jahr zu Jahr an einen jungen Mann weitergegeben wird.

Oz, der Lacrosse-Spieler, hat keine Freundin. Er versucht sein Glück bei einem College-Mädchen, das „post-modern feminism“ als Hauptfach belegt

hat, und lernt von diesem, dass es wichtig ist, dem begehrten Mädchen Aufmerksamkeit zu widmen. Also besucht er den Schulchor als „untapped ressource“, um eine potentielle (Sex-)Partnerin für den Abschlussball kennenzulernen. Doch entdeckt er dort nicht nur ein Mädchen, das ihm gefällt, sondern auch seine eigene, softe Seite, die er zuvor nicht kannte. Er verlässt das Abschlussspiel seiner Mannschaft, um spontan beim Chor mit seinem Mädchen zu singen⁶⁴. Schlussendlich verliebt er sich sogar in Heather.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Übrigens tut Oz das, indem er losläuft: Vom Spielfeld weg hin zur Chorthalle. Zur Erinnerung: Die *Bases* muss der Spieler im Baseballspiel ablaufen, um den *Homerun* hinzulegen.

Der dritte Freund im Bunde, Finch, steht in keinerlei Kontakt mit Mädchen, er erfreut sich an lateinischen Witzen, altem Scotch und Golf. Er schreckt vor Tricks nicht zurück und beauftragt für Geld ein cooles Mädchen in seiner Schule, über ihn Gerüchte zu verbreiten. Diese Gerüchte über seine Penislänge, seine Tätowierungen, seine Geschichten mit älteren Frauen sind alles haarsträubende Erfindungen. Sein Ziel ist es, sich auf diese Weise interessant zu machen, sodass ein Date für den Abschlussball mehr oder weniger von alleine passieren wird und er weiterhin nichts dazu tun muss. Der Plan scheint erstmal aufzugehen, die Mädchen in der Schule beginnen neugierig über ihn zu tuscheln. Doch als Stifler ihm Durchfallmittel in seinen Kaffee mischt, und Finch durch die Schulgänge rast und sich schließlich im Mädchenklo lautstark erleichtert, ist sein (fragwürdig) interessanter – männlicher – Ruf mit einem Mal dahin. Mehr dazu im Kapitel „Strike Out“. Schlussendlich verliert er sehr überraschend seine Unschuld an die Mutter von Stifler.⁶⁵

In den folgenden Kapiteln, vor allem in „Practice“ und „Strike Out“ wird wiederholt von Jim die Rede sein. Zuerst versucht er, die Austauschschülerin Nadia zu umwerben, scheitert aber, weil er nicht mit Mädchen reden kann. Als Nadia dann aber, vollkommen überraschend, auf ihn zukommt, erreicht er zwar die *Third Base* mit ihr, scheidet aber dann aus dem Spiel aus. Schließlich lädt Jim ein Mädchen namens Michelle aus der Schulkapelle zum High School Ball ein, das in der sozialen Hackordnung von Stifler sehr weit unten rangiert. Sie entpuppt sich in allerletzter Minute als Sexualpartnerin, die für Jim passender scheint als jede andere. Doch dazu und zu allen weiteren sexuellen Interaktionen der Helden im Kapitel „Homerun“. Da Jim in seiner Präsenz (z.B. durch Eröffnung und Closing des Films) die wichtigste der Figuren darstellt, die nicht nur im Film am meisten Raum bekommt, sondern dessen Entwicklung von aussagekräftigen Elementen begleitet wird, werden die hier nur kurz erwähnten Handlungsstränge dieser Figur in den folgenden Kapiteln genauer besprochen und umfassend analysiert.

Diese vier Figuren schließen nach Shermans für sie unfassbaren *Homerun* einen Pakt. Timothy Shary nennt den Pakt-Plot einen archetypischen für das Genre *Teen Sex Quest-*

⁶⁵ Diese Handlung und Figurenkonstellation ist bereits aus dem Film *The Graduate* (Regie: Mike Nichols) aus dem Jahr 1967 vertraut, in dem Dustin Hoffman in der Rolle des Benjamin von der wesentlich älteren Frau „Mrs. Robinson“ (Anne Bancroft) verführt wird. Die musikalische Untermalung der entsprechenden Szene in *American Pie* spiegelt dieses Zitat: Es handelt sich um den Song *Mrs. Robinson* von Simon & Garfunkel aus dem Jahr 1968.

Film, der als Unterkategorie des Jugendfilms verstanden werden kann⁶⁶. Die meisten Menschen der westlichen Welt haben das erste Mal Sex, wenn sie Jugendliche sind. Selbstredend ist die Thematik für den Film im allgemeinen eine wenig überraschende, sondern vielmehr eine naheliegende und beliebte. In sämtlichen Genres wird dieses Sujet in die Handlung mit eingebettet. Doch im *Teen Sex Quest*-Film wird „das erste Mal“ zum Kern der Geschichte, „Sex zu haben“ ist in diesen der für die Jugendlichen handlungsbestimmende Plot. Timothy Shary widmet in seinem Buch „Generation Multiplex“ einen Teil der Entwicklung dem Genre des *Teen Sex Quest*-Films. 1982 erscheint *Fast Times at Ridgemont High*, mit dem der *Sex Quest*-Film einen finanziell erfolgreichen Auftakt in der US-amerikanischen Filmproduktion erlebte. Es ist ein in der Story einfacher, „witziger“ Film, in dem flache Scherze etwas befremdlich mit moralisch erhobenem Zeigefinger kombiniert sind. Ähnliche Produktionen folgen, wie beispielsweise *Last American Virgin* (1982) oder *Goin' all the Way* (1982), in denen die Hauptfiguren (meistens) männlich sind, durchaus aber auch die weibliche Sicht der Dinge inszeniert wird. Shary unterscheidet die „sex-story“ von der „love-story“. Erstere wird aus einem männlichen Blickwinkel erzählt, die Hauptakteure sind männlich. Im Gegensatz dazu sind Frauen als Hauptakteurinnen öfter in „love-stories“ zu finden.⁶⁷ „[...] the division between narratives in which the attainment of love is more prominent and narratives in which the pursuit of sexual practice is the focus.“⁶⁸, wobei beide Storylines in einem Filmprodukt eingebettet sein können. Die Entjungferung, die so gut wie immer inszeniert wird, nimmt nicht immer einen guten Ausgang, und wenn doch, wird Sex generell als kein freundlich-unkompliziertes Thema dargestellt: „[...] the characters remain clearly confused and overwhelmed by sex, a condition that is typical of virtually all youth sex films“.⁶⁹ Die nackte Haut, die zu sehen ist, gehört sowohl zu weiblichen Darstellerinnen als auch zu männlichen Darstellern. Meistens soll das erste Mal bis zu einem bestimmten Datum passieren, oft ist dies der High School Ball.

⁶⁶ Etabliert sich ein Plot, und entwickelt sich innerhalb von diesem eine Bildersprache mit ähnlichen Elementen, kann man von einem bestimmten Genre sprechen. Es gibt *keine* eindeutigen Parameter oder klar ausmachbaren Elemente, die die Zugehörigkeit eines Filmes zu einem bestimmten Genre festmachen. Schweinitz meint, dass Filme eines Genres Ähnlichkeiten teilen, im Motiv, in der Narration oder im Thema. Diese würden sich, so Schweinitz, „im Kern eines Genres bündeln und zu den Rändern hin ausfransen.“ Vgl. Schweinitz, „Genre“ und lebendiges Genrebewusstsein, 1984, S. 116.

⁶⁷ Vgl. Shary, *Generation Multiplex*, 2002, S. 212-235.

⁶⁸ Ebd., S. 213.

⁶⁹ Ebd., S. 228.

In dem von Shary geschilderten *Teen Sex Quest*-Film erkennt man viele Gemeinsamkeiten mit *American Pie*. Allen diesen *Teen Sex Quest*-Filmproduktionen, egal ob mit männlichen oder weiblichen Hauptakteuren, ist ein ähnliches visuelles Vokabular eigen. Sie teilen sich das typisch amerikanische High-School-Umfeld und damit eine ähnliche Bilderwelt: Schulgänge mit den winzigen Einheiten von Privatsphäre in Form von Spinden, das Klassenzimmer mit den klassischen amerikanischen Schulbänken, auf denen jeder einzeln sitzt, Footballfeld und Schulkantine mit wenig gustiösem Essen, Parkplatz und Autos, Lehrer, Eltern und Trainer, Parties und Alkohol, Strand und Jugendzimmer, und ihre ähnlich jungen Allerwelts-Protagonisten (alle in etwa 17-jährig). Doch erst mit *Losin' it* (1983) wandelt sich der Plot⁷⁰ und wird zu dem, der aus *American Pie* mehr als vertraut ist, er erscheint als dessen Wiederauferstehung: Männliche Protagonisten schließen sich zusammen, um ihre Unschuld zu verlieren, egal ob untermauert von Pakt, Schwur oder Wette. Viele der sich im Genre bereits etablierten, oben aufgezählten Elemente



Abbildung 9 – Die homosoziale junge Männergruppe in *Losin' it*.

bleiben gleich. Und ja, auch diese Figuren sind von der Thematik Sex überwältigt, doch der erhobene Zeigefinger ist im Verschwinden begriffen, und obwohl die vorangegangenen Filme durchaus auch humorvoll waren, überwiegt jetzt der Witz deutlich. Sich sexuell zu beweisen, und zwar unterstützt von einer – rein männlichen – Gruppe, steht im Mittelpunkt. Moral ist quasi kein vorhandenes Thema, vor allem im direkten Vergleich mit den weiblich besetzten Vorgängerfilmen. Mädchen und Frauen werden durchgängig in die (passiveren) Nebenrollen verwiesen. Etwa bis ins Jahr 1986 ist der Pakt-Plot – Shary nennt ihn ab 1984 archetypisch – ein beliebter, danach scheint die Geschichte ihren Reiz verloren, sich selbst ins Groteske überzogen zu haben.⁷¹ Die Studios verlieren das Interesse an solchen Produktionen, und „[...] after a genre has become codified and recognized, it can be and often is parodied. In the case of the teen sex-quest film, studios may have felt, that parodies were unnecessary since the films

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 230-231.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 230.

tended to be so comical already“⁷². Was Shary bis zu einem gewissen Grad in seiner Genre-Ordnung unterschlägt, ist der Aspekt des *Gross-Out*, der in mancher dieser *Teen Sex Quest*-Filme eine größere oder kleinere Ausprägung erfährt. Im vorliegenden Kapitel, in dem ich mich bis zu dieser Stelle mehr dem Plot in *American Pie* und vergleichbaren Filmen des Genres des Jugendfilms und im besonderen seiner Unterkategorie, dem *Teen Sex Quest*-Film gewidmet habe, sei die Parallele zu *Gross-Out*, die sich mehr auf die Bilderwelt einer filmischen Produktion bezieht, nur erwähnt und auf die beiden Kapitel „Practice“ und „Strike Out“ verwiesen.

In den 1990-er Jahren stellen einige Filme den Moment der Entjungferung erneut in den Mittelpunkt, aber wenn, dann in weniger komischen, grotesken, oder expliziten Szenen als in den 1980-er Jahren, und der handlungsbestimmende Plot der *Teen Sex Quest*-Film bleibt unangetastet. Dass der *Teen Sex Quest*-Film nach seiner kurzen Hochblüte in der Versenkung verschwindet, ist für die vorliegende Arbeit bemerkenswert. Denn *American Pie* ist jener Film, der am Ende der 1990-er Jahre den Pakt-Plot wieder aufgreift und somit ein unerwartetes Comeback des Genres bzw. des Pakt-Plots feiert. *American Pie* bleibt auf der Handlungsebene seinem Genre treu, denn dieses speist sich aus Sexualität als primäre Ressource. Der Pakt ist ein wichtiges Element. Was hat sich verändert, dass diese Art von Story relativ unvermittelt wieder an Attraktivität gewinnen kann? Wie haben die Bilder sich verändert, sodass diese Wiederauferstehung möglich ist? Und, schlussendlich: hat sich die *Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität* in ihrer Darstellung gewandelt, und wenn ja, wie? Dadurch, dass das Genre das Thema „sexuelle Entwicklung“ der jungen Menschen inszeniert, wird eine Entwicklung der *Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität* innerhalb des Genres mit einem Zeitsprung von fast 15 Jahren vergleichbar. Wie werden typische Elemente eingesetzt, welche Bedeutung transportieren sie?

Dass das Genre *Teen Sex Quest*-Film ab dem Ende der 1980er Jahre eine Flaute erlebte, ist keineswegs ein Alleinstellungsmerkmal der *Teen Sex Quest*-Films. Ergänzend zu Sharys oben erwähnter These, dass die Studios das Interesse an der Produktion des *Teen Sex Quest*-Films verloren haben, kann sie mit einer umfassend gesellschaftlichen Entwicklung erklärt werden. Die in den 1980er Jahren relativ plötzlich bekannt

⁷² Ebd., S. 233.

werdende, sexuell übertragbare
 Immunerkrankung AIDS
 zeichnet unmittelbar
 verantwortlich für einen nicht zu
 unterschätzenden Einfluss auf
 das gesellschaftlich als akzeptiert
 geltende sexuelle Verhalten.
 Diese zeichnet sich deutlich in
 der Repräsentation sexuell
 konnotierter Interaktionen im



Abbildung 10 – „Dampfende“ Männlichkeit in *Top Gun*.

US-amerikanischen Film der 1990-er Jahre ab. Filmproduktionen sämtlicher Genres verzichten fortan auf sexuell explizite Darstellungen, die Bilderwelt verändert sich. Sexualität wird jetzt weniger „einfach“ inszeniert, oft zeichnet das Element Sexualität Schwierigkeiten in Beziehungen ab. Dem *Teen Sex Quest*-Film, der seinem Genre gemäß auf *eindeutige* sexuell konnotierte Inhalte angewiesen ist, entzieht dies seine bis dahin zur Verfügung stehenden *expliziten* filmischen Mittel und damit seine Grundlage.

Um die Repräsentation des Mannes, seiner Sexualität und der Männergruppe im narrativen Film zwischen den 1980-er Jahren und den späten 1990-er Jahren zu vergleichen und differenzierende Darstellungen und Inszenierungsstrategien zu untersuchen, bietet sich die Gegenüberstellung zweier ähnlicher Szenen aus diesen Jahren an. Sowohl in *Top Gun* (Tony Scott, 1986) als auch in einer Szene aus *American Pie* (1999) wird ein Umkleideraum zur Bühne, um männliche Körper zu inszenieren. Der Umkleideraum ist ein Sujet, das über den Film aus dem Sportgenre hinaus immer wieder zur Inszenierung homosozialer männlicher Gruppierungen herangezogen wird. Mit ihm wird ein Ort von Gemeinschaft und von Verletzlichkeit assoziiert. Mit *Top Gun* liegt ein Film vor, der, wie *American Pie*, für eine männliche Zielgruppe (wenn auch nicht desselben Alters) konzipiert wurde. Der Film ist dreizehn Jahre vor *American Pie* entstanden. Er erzählt die Geschichte eines Pilotens, der in einer Elite-Flugschule der US-amerikanischen Navy zu einem Kampfpiloten ausgebildet wird. In der ausgewählten Szene sind die Hauptfiguren nach einer missglückten Flugübung miteinander in Schweigen vereint. Der gesamte Raum scheint zu dampfen; der Boden glänzt; die halbnackten Männerkörper haben blütenweiße Handtücher um die Hüften geschlungen. Der Raum wird durch zwei beinahe phallisch wirkende Säulen getrennt. Das Bild wird durch diese Säulen gedrittelt, hierdurch wird eine Rahmung der einzelnen Körper

erreicht. Rohre an der Decke lassen die Mechanik der Flugzeuge in den Umkleideraum hineinreichen. Atmosphärisch erinnert das Blau der Säulen, der Tafel und der Duschwände an den Himmel aus der vorherigen Flugszene. Ein Lichtkegel außerhalb des Bildes rechts oben modelliert die Muskeln der Männer im Bild. Die fast nackten gebräunten Männerkörper wirken pulsierend, dampfend, unterschwellig erotisiert.

In *American Pie* böte ein Lacrossespiel hinreichend Gelegenheiten für die Inszenierung männlicher sportlicher muskulöser Körperpracht. Aber keiner der Spieler wird bildhaft in den Mittelpunkt gerückt, kein von Schweiß glänzender Muskel abgebildet, und vor einer möglichen Siegerpose bricht Oz das Spiel ab. Auch in der Umkleideraum-Szene von *American Pie* steckt keinerlei Hauch von Erotik. Mehrere spärlich bekleidete

objektiv attraktive junge männliche Körper sind unauffällig inszeniert: Die jungen Männer sind miteinander im Gespräch, Oz singt. Die Raumsituation wirkt willkürlich, eher verschachtelt. Durch die gelblich-weißen Kacheln und ohne Dampf in der Luft ist der Raum jenseits von jeglicher maskulin-erotisch



Abbildung 11 – Sexlessness in *American Pie*.

aufgeladender Atmosphäre. Die Kamera ist nahe an den Abgebildeten, der Zuseher eher auf Augenhöhe mit im Geschehen als außen vor. Weder wird einer der Körper in Aufsicht präsentiert, noch sind Lichteffekte, Rahmungen oder dergleichen abgebildet, Phallussymbole fehlen also. Oz's Körper glänzt, doch gelingt die Erotisierung hier dadurch nicht. Die Lichtsituation ist im Vergleich mit der Szene aus *Top Gun* flach, das Licht wird nicht zur Schattierung der Körperlichkeit eingesetzt, vielmehr liegen die Körper im Schatten des Raumes.

Aus der Gegenüberstellung wird deutlich, dass sich das Bild des Mannes, aber auch der Männergruppe gewandelt hat. Obgleich in der Szene des Paktes ein Phallussymbol inszeniert wird und damit der Penis als Machtsymbol unterstrichen wird, bleibt *American Pie* als filmisches Produkt der späten 1990-er Jahre eigenartig unerotisch, beinahe sexlos. Dies ist besonders auffällig, da es sich beim Plot von *American Pie* um

ein typisches, aus dem Genre der *Teen Sex Quest*-Filme schöpfendes Produkt handelt, dessen Bildsprache auf die Abbildung von Sexualität angewiesen ist. Durch wenige Szenen wird diese „Sexlessness“ durch Aspekte aus dem *Gross-Out* aufgebrochen, wie die Analyse einiger Szenen im Kapitel „Strike Out“ näher beleuchtet wird.

4 Practice

Das Kernstück des Kapitels „Practice“ bilden zwei Szenen aus *American Pie*, die die Figur Jim masturbierend darstellen. Im Forschungsinteresse der *Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität* untersuche ich die Inszenierungsstrategien dieser beiden Onanie-Szenen in *American Pie*. In der Geschichte der Sexualität des Mannes spielt eine gewichtige Rolle, dass Masturbation in der Gesellschaft historisch betrachtet über eine lange Zeitspanne hinweg negativ bewertet wurde. In Filmproduktionen wird männliche Masturbation wiederholt dargestellt. Im gegenwärtigen Hollywoodfilm ist es besonders die Masturbation von männlichen Jugendlichen. Die jungen Männer werden unter anderem aufgrund der Prominenz der Onanieszenen in diesen Filmproduktionen stereotyp und wenig variantenreich dargestellt, wie eine Arbeit von Stephen Jay Schneider zeigt. Weichen die Darstellungen von Masturbation in *American Pie* vom gängigen Stereotyp ab? Welches Bild entwerfen diese Szenen in *American Pie* von werdender Männlichkeit? Wie wird jugendliche männliche Sexualität darin dargestellt?

Die Onanieszenen in *American Pie* bilden ein Untersuchungsmaterial, das ohne geschichtlichen Kontext meines Erachtens nicht ausreichend zu reflektieren ist. Bevor ich mich mit den beiden Szenen im Detail auseinandersetze, möchte ich daher auf die Masturbation und deren Geschichte eingehen, speziell aus dem Blickwinkel der Geschichte der Sexualität des Mannes.

Masturbation wurde die über viele Jahrhunderte hinweg in Medizin (später auch in der Psychologie) als für Gesundheit und Psyche schädlich bewertet. In jüdischer und christlicher Religion spielte zusätzlich das Argument eine Rolle, dass Masturbation ein Verrat an Gott und der Gesellschaft wäre (Stichwort: Verschwendung des Samens). Die Bewertungen der Masturbation in Religion, Medizin und Psychologie als problematisch spielen zwar generell für die Sexualität aller Geschlechter eine Rolle, sind aber speziell in der Sexualgeschichte des Mannes verortet: „Although both males and females engage in masturbation, condemnations of this practice have been most prox and harsh in regard to boys and men.“⁷³ Masturbation wurde verantwortlich gemacht für eine

⁷³ Forth, „Masturbation“, 2004, Sp. 513.

Vielzahl von Krankheiten und psychischer Leiden. Diese Sicht auf einen Teil der Sexualität des Menschen hatte einen großen Einfluss darauf, wie Onanie in der Gesellschaft, in der Erziehung und in Folge dessen in Hinblick auf das (masturbierende) Individuum gesehen und bewertet wurde. Obwohl bereits im 18. Jahrhundert Mediziner diese negative Sicht auf die Selbstbefriedigung revidierten, hat es aufgrund unterschiedlicher Strömungen bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein gedauert, bis diese Erkenntnisse vom Gros der Gesellschaft anerkannt wurden. Seit einigen Jahrzehnten kann man davon sprechen, dass allgemein bekannt (und propagiert) wird, dass Masturbation „normal“ und nicht ungesund sei, sie regelmäßig zu praktizieren zu keinerlei Störungen oder Krankheiten führen würde. Dennoch überleben bis heute Bilder der negativen Zuschreibung, die Scham und Unbehagen auszulösen im Stande sind.⁷⁴ Auch die beiden in *American Pie* dargestellten Masturbationsszenen sind in diese Tradition des Unbehagens eingeschrieben.

Wie bereits erwähnt, stellt die Darstellung onanierender männlicher Jugendlicher im vorliegenden Film kein Alleinstellungsmerkmal dar, im Gegenteil: in US-amerikanischen Produktionen der 1980-er und 1990-er Jahren ist der onanierende junge Mann ein wiederkehrendes Sujet. Steven Jay Schneider untersucht in seinem treffend betitelten Essay „Jerkus Interruptus: The Terrible Trials of Masturbating Boys in Recent Hollywood Cinema“ die im gegenwärtigen Mainstreamkino dargestellten masturbierenden männlichen Jugendlichen. Junge Männer werden im gegenwärtigen US-Film häufig masturbierend dargestellt, Schneider untersucht vorrangig Filme aus dem Genre des *Teen Sex Film*. Dazu rückt er die allesamt traurigen Fehlversuche der pubertierenden männlichen Akteure in den Mittelpunkt seines Erkenntnisinteresses. Keiner der von ihm untersuchten Filme zeigt Jugendliche, die ungestört zum Höhepunkt kommen, sondern die Masturbation jedes einzelnen scheitert.⁷⁵ Dies könnte durchaus eine gesellschaftliche Stimmung einer Zeit widerspiegeln, die von der Verunsicherung in Bezug auf die Autoimmunerkrankung AIDS in der Gesellschaft zeugt. Im Kapitel „Team“ habe ich bereits darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Bilderwelt im US-amerikanischen Film in der Darstellung von Erotik und Sexualität zu der Zeit gewandelt hat, als sich das Wissen über AIDS verbreitete. Auch Christopher E. Forth sieht einen

⁷⁴ Vgl. ebd., Sp. 514.

⁷⁵ Vgl. Schneider: „Jerkus Interruptus“, 2005, S. 377-379.

Zusammenhang zwischen negativen Darstellungen von Masturbation und dem Einfluss des Wissens um AIDS:

Nevertheless the moral and psychological aspects of solitary pleasure continued to haunt popular images of this practice. That in 1994 U.S. surgeon general Joycelyn Elders was forced to resign for stating, in regard to the prevention of AIDS, that masturbation ‚is a part of human sexuality, and ... a part of something, that perhaps should be taught,‘ testifies to lingering fears about masturbation in certain circles.⁷⁶

Ist *American Pie* ein weiteres filmisches Produkt, in dem diese „moralischen und psychologischen“ Aspekte von Masturbation wiederhallen? Aus dem Blickwinkel von Schneiders Ergebnissen, ja; durch die Analyse der Onanie-Szenen in *American Pie* werde ich diesen Befund um zusätzliche Aspekte erweitern können. Bei dem folgenden Ausschnitt handelt es sich um das Opening von *American Pie*.

Noch bevor sich die Universal-Pictures Erdkugel fertig in ihre Position gedreht hat, ist bereits das lustvolle Stöhnen einer Frau zu hören, untermalt mit Instrumentalmusik, die mit Softsexfilmen assoziiert wird. Kamerafahrt über den Boden eines Zimmers, verstreute Kleidungsstücke auf dem Boden: Anders, als die entstandene Kombination aus Lustgeräusch und diesen hingeworfenen Bekleidungsfragmenten vermuten lassen würden, sitzt Jim alleine auf seinem Bett in einem grünblau karierten Jugendzimmer; und die Geräusche entstammen – dank eines schnellen Schnitts auf den Fernseher wird dies klar – einem verschlüsselten Porno, den er sich als Vorspiel ansieht: Jim ist im Begriff zu masturbieren. Wie er dabei genau vorgeht, wird nicht deutlich, denn in entscheidenden Augenblicken bleibt die Kamera über Hüfthöhe der Figur. Jedoch spielt für diesen Akt eine überlange weiße Sportsocke eine Rolle. Da zuerst seine Mutter und anschließend sein Vater Jims Zimmer betreten werden und ihn bei seiner Aktion erwischen, ist jedoch ein Höhepunkt für ihn nicht drin. Der Vater entwendet Jim die (ohnehin funktionslose) Fernbedienung – und mit ihr den Polster auf Jims Schoß. Die etwas steif aus seinem Schritt vorstehende, überlange Sportsocke macht die Situation für die beiden Eindringliche damit eindeutig, nachdem Jims dürftiger Erklärungsansatz für die Stöhngeräusche („There’s a nature show...“) nicht wirklich glaubhaft war.

⁷⁶ Forth, „Masturbation“, 2004, Sp. 514.

Ein wesentliches *Motiv* des Filmes wird bereits in der Eröffnungsszene aufgeworfen, was Erwartungshaltungen an den Plot weckt: nach dem unbefriedigenden Ausgang seiner autoerotischen Aktion stellt sich die Frage, ob und wie Jims Geschichte ein im Sinne des Wortes befriedigendes Ende wird finden können.

Ogleich der Penis selbst nicht tatsächlich abgebildet wird, macht die Sportsocke, in der der Penis steckt, diesen aber indirekt sichtbar. Im Kapitel „Team“ habe ich geschildert, wie die Figur Kevin durch ihre Inszenierung in der Paktszene zum Phallussymbol stilisiert wird. Das Phallussymbol steht in dieser Szene gleichbedeutend für die (erwachende) Sexualität der vier Jugendlichen, die im Lichte ihrer Gemeinschaft und des Paktes erstarken kann. In der nun vorliegenden Szene liegt eine Penis-Darstellung vor, die von der chiffrierten, überhöhten Phallussymbolik abweicht.

An dieser Stelle ist für das Verständnis der folgenden Analyse wichtig, zwischen dem Phallus – der auf ein Symbol verweist – und dem Penis – dem realen Geschlechtsorgan des Mannes (beziehungsweise seines filmischen Abbilds) – zu differenzieren. Der ein reales Abbild vom Geschlechtsorgan des Mannes ist – zu differenzieren. In anderen Worten: Der Penis ist nicht gleich der Phallus. Auf der einen Seite der reale Penis: Männliche Genitalien, so schreibt beispielsweise Dyer, seien „fragile, squashy, delicate things; even when erect, the penis is spongy, seldom straight, and rounded at the tip, while the testicles are imperfect spheres, always vulnerable, never still.“⁷⁷ Auf der anderen Seite steht der Phallus für Macht, Stärke, Vollkommenheit. Diese Zuschreibungen sind in eine lange Bildtradition eingeschrieben. „Zweifellos ist das Bild des Phallus als Machtsymbol nachgerade universal verbreitet; das fängt bei Stammesemblemen und frühen griechischen Fruchtbarkeitssymbolen an und reicht bis in die Pornografie [...].“⁷⁸ Zusammengefasst bedeutet dies: Naturgemäß ist der Phallus kein zufällig gewähltes Symbol, er verweist auf den real vorhandenen, erigierten Penis, fungiert aber als – symbolische – Überhöhung; mithilfe dieses Symbols werden Zuschreibungen phallozentristischer Macht heraufbeschworen und zementiert. Auf der Ebene des einzelnen Mannes, bedeutet das, dass ein Vergleich seines Geschlechtsteils mit dem Phallus immer scheitern muss, denn „[...] der Penis kann sich nicht mit dem

⁷⁷ Dyer, *The matter of images*, 2002, S. 90.

⁷⁸ Dyer, „Don't look now!“, 1986, S. 18.

Phallus messen und sich niemals zu dessen mystischer Bedeutung emporschwingen.“⁷⁹ Auch Jim scheitert daran, seinen Penis mit dem Phallus zu messen: überlang hängt die Socke über die Bettkante bis über die Knie zwischen den Beinen herab, wird zum krankhaft (?) vergrößerten Symbol für Jims übergroßen Hunger auf Sex. Jim wird zum Kaspar degradiert, und zwar anhand eines nach unten hängenden, langen, funktionslosen Anhängsels, das mit einem kraftstrotzenden, mächtigen Phallus wenig gemein hat.

Hier die zweite Masturbationsszene Jims, die in Filmminute 31 stattfindet, in der erneut der Vater Jims Aktion entdecken und vorzeitig beenden wird.

Wie bereits im Kapitel „Baseball“ geschildert, hört Jim von seinem Freund Oz, dass sich das Innere des weiblichen Genitals wie Apfelkuchen anfühlen würde. Wenige Filmminuten nach Oz's Erklärung der *Third Base*, kommt Jim nach Hause. Keiner ist daheim, nur er. Unerwartet steht auf der weißgekachelten Küchenanrichte das Objekt seiner Begierde. Mit seinen kleinen Hügelchen, die wie sanft geschwungene, unzählige Hinterteile hervorragen, liegt er da: der Pie. Seine Mum hat ihm neben dem selbstgebackenen Apfelkuchen auf der Küchenanrichte ein rosa Zettelchen hinterlegt. Zum ersten Mal in seinem Leben sieht Jim einen Kuchen mit anderen Augen und er realisiert die Chance, die sich ihm hier bietet. Hier setzt die gleiche (mit Softsexfilmen assoziierbare) Musik ein, die bereits in der Tennissockenszene zu hören war. Jim überlegt kurz und beschließt schließlich, der handschriftlichen mit drei Ausrufezeichen geschmückten Aufforderung seiner Mutter – „Enjoy!!!“ – nachzukommen und sich mit dem Apfelkuchen zu vergnügen. Beinahe ohne willentliches Zutun strecken sich Zeige- und Mittelfinger über den Kuchen. Langsam dringen die Finger in den Kuchen ein⁸⁰. Musikalisch setzt in der Tennissockenszene an dieser Stelle das weibliche Stöhnen ein, hier fehlt es. Stattdessen ist leise ein glibberiges Geräusch zu hören. Zuerst über sich

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ „To have a finger in the pie“ ist eine Redewendung, die sinngemäß in etwa so viel meint wie: Wo dabei sein, etwas am Laufen haben: „Fig. to have a role in something; to be involved in something. Have an interest in or meddle in something. The precise origin of this metaphor, which presumably alludes either to tasting everypie or being involved in their concoction, has been lost. [Late 1500s]“ Vgl. The American Heritage Dictionary of Idiom <http://dictionary.reference.com/browse/finger+in+the+pie> (Zugriffsdatum: 09.03.2013).

selbst noch amüsiert, penetriert Jim mit Zeige- und Ringfinger den Kuchen, schiebt die Finger hinein und heraus, bald vom Erlebnis überzeugt, selbstvergessen.

Schnitt.

Auf der mitten in der Küche platzierten Anrichte, die Hose schnell nach unten geschoben, liegt Jim, unter seinen Hüften der Apfelkuchen.⁸¹ Jims Akt ist hörbar lustvolles Erlebnis, wenngleich auch einsam, zumindest bis zum nächsten Moment. Der Vater nähert sich. Er ist zwei Mal in unterschiedlicher Entfernung durch das Küchenfenster – doch von Jim unbemerkt – zu sehen. Die eben noch geschlossene, saubere weiße Holzkassetten-Küchentüre öffnet sich. Sich langsam vor- und zurückbewegend, stöhnend auf der Anrichte, liegt Jim dem Blick des Vaters (und dem des Zuschauers) ausgesetzt. Um und unter seinem Becken liegen die Reste des nunmehr zerstörten Kuchens, der während des Gefechts in kleine, braune Stückchen zerfallen ist. Der Vater ist verstört, beinahe sprachlos: „Jim...!“ Jim daraufhin, noch liegend, die Hand abwehrend von sich gestreckt: „It’s not what it looks like...!“



Abbildung 12 – Jim penetriert den Apfelkuchen.

Peinlichkeit, vielleicht sogar Scham macht sich in den jeweiligen Entdeckungen Jims breit, Lacher provozierend. Die entstandene Komik lässt sich jedoch nicht allein aus dem Entdecken von Privatem oder der entstandenen Peinlichkeit erklären. Einen möglichen Erklärungsansatz bietet Richard Dyer mit seiner These der bereits weiter oben geschilderten „exploding myths“⁸². Jims Ausruf: „It’s not what it looks like...!“ im Moment seiner Entdeckung erinnert an Szenen, in denen jemand (oftmals „der Mann“) von jemandem (oftmals „der Frau“) in einer eindeutig-zweideutig (sexuell konotierten)

⁸¹ Hier beschrieben ist die auf der als „Unrated“ bezeichneten Version auf DVD (1999) gezeigte Szene. In der originalen Kinoversion (1999), die nie auf DVD erschien, penetriert Jim den Kuchen im Stehen. Darin stöhnt Jim, bewegt sich aber kaum; er wendet der Kamera den Rücken zu. Die vorliegende DVD wird mit dem Wort „Unrated“ beworben, was sich in sämtliche Videos, DVDs und Blue-Rays hinüberzieht: alle enthalten „unzensurierte“ Versionen („Uncut Version“). Hier wird damit gespielt, dass die Verkaufsprodukte scheinbar expliziteres Material enthalten. Tatsächlich sind einige wenige Szenen abgeändert oder dauern etwas länger.

⁸² Dyer, *The Matter of Images*, 2002, S. 89.

Handlung mit jemandem (oftmals „der Anderen“) ertappt wird. Dadurch, dass der Kuchen in die Position dieser „anderen“ Person verwiesen wird, wird er personifiziert und Jims autoerotischer Akt mit Kuchen wird plötzlich zu einem Sexualakt mit einem unpassenden Partner stilisiert. Wenn Jim sich der Chance hingibt, die sich dank des Kuchens bietet, so ist das eine dieser „Ideen natürlicher menschlicher Sexualität“⁸³, die Dyer beschreibt: als hätte Jim keine andere Wahl, als den Kuchen „zu nehmen“. Jims Kuchenintermezzo karikiert das vermeintlich als natürlich begriffene Sexualverhalten des Mannes.

In der Tennissocken-Szene wird das Lachen durch die Entdeckung von Jims vergrößertem Penis durch den Auftritt und Eingriff des Vaters evoziert. Auch hier kann man Dyers These anwenden: Handelt es sich nicht um eine ebenso als „natürlich“ angenommene „Realität“ der „männlichen Sexualität“, dass die Größe seines Sexualorgans eine entscheidende Rolle spielt und diesbezüglich gerne übertreibend agiert wird? Jim übertreibt im Spiel mit sich selbst, und diese Übertreibung ist es, die den Mythos sprengt, dieses Detail zum Höhepunkt des Lachers macht.

Jim ist die Lachnummer in beiden Szenen; er ist der *Comedian*, der Regeln der Erwachsenenwelt missachtet, spielerisch agiert und Grenzen auslotet, bevor sein Vater einschreitet. „A strong component of the childish is characteristic of many of the stars of comedian comedy [...]“, meint Geoff King. Er überträgt das Theorem des Ödipuskomplexes aus der Psychoanalyse in die Filmwissenschaft, das dort ursprünglich eine Phase in der Entwicklung des Kindes beschreibt. Dabei untersucht er die Comedy aus der Perspektive der Psychoanalyse und stellt die These auf, dass das Komische dargestellt durch den *Comedian* oft in einem Spannungsfeld zwischen dem Ödipalen und Prä-Ödipalen entsteht: „The pre-Oedipal [...] is the arena of disruption, play and fluidity, including the unmotivated or excessively extended gag or comic performance. The Oedipal is the movement towards integration, into both narrative structure and the world of adult social relationships.“⁸⁴ Ungeachtet der detaillierten psychischen Abläufe im Menschen nach dem Theorem von Sigmund Freud, könne man das Prä-ödipale mit dem

⁸³ Ebd.

⁸⁴ King, *Film Comedy*, 2002, S. 78.

Ödipalen metaphorisch gleichsetzen mit dem Unangepassten oder Angepassten in der erwachsenen, sozialen Welt: „The pre-Oedipal might be seen in this way, metaphorically, as a world of freedom and play, of unfixed identity and polymorphous perversity [...]“⁸⁵ Die Rolle des *Comedian* könne zwischen beiden Stadien, dem der sozialen Unangepasstheit und dem der erwachsenen, gesellschaftlichen Anpassung gelesen werden. Der Protagonist könne sich im Laufe der Narration vom prä-ödipalen zum ödipalen Zustand hin entwickeln. „The comic character/performer, figured as disruptive, playful and childlike, might be required to undergo an Oedipal process of growth, signified by developments such as the establishment of a „grown up“ relationship with a member of the opposite sex [...]“.⁸⁶ Jim wird, wie bereits erwähnt, am Ende des Filmes eine Sexualpartnerin des anderen Geschlechts finden; Jims Agieren vor dem Eingreifen des Vaters kann man als prä-ödipal interpretieren. Ob und wie Jim das Prä-Ödipale laut Kings These überwinden kann, wird in den folgenden Kapiteln zu klären sein. Speziell im Hinblick auf die „erwachsenen sozialen Beziehungen“, die King erwähnt, sei auf das Kapitel „Coach“ verwiesen, in dem ich anhand weiterer Szenen mit dem Vater Jims Entwicklung (respektive die Entwicklung der Narration selbst) in den Mittelpunkt meines Erkenntnisinteresses rücke.

Das weitere Element, das in Jims erster geschildeter Solonummer eine Rolle spielt, ist die nicht vorhandene Abbildung der Frau. Da der Pornofilm, den er sich ansieht, verschlüsselt ist, ist die Frau darin nicht sichtbar. Wenn sich Jim in seiner Fantasie „etwas“ dazu ausmalen sollte, das ihn erregt: es wird im Filmbild nicht dargestellt. Schneider streicht in den dargestellten Masturbationen eine Leerstelle hervor, nämlich die, dass das von den Masturbierenden ersehnte weibliche Gegenüber nicht anwesend ist. Dass die Masturbation scheitert, so Schneider, wäre eine Zuspitzung der Frustration darüber, alleine sexuell agieren zu müssen.⁸⁷ Kaja Silverman spricht über symbolische Zuschreibungen des Phallus, die gleichbedeutend für männlich besetzte, „mächtige“ Eigenschaften (einer phallogozentristischen Gesellschaft) verstanden werden können. Sie zählt als eine dieser machtvoll besetzten Eigenschaften „visuelle Kontrolle“⁸⁸ auf. Jim kann aufgrund des verschlüsselten Fernsehbildes die (höchstwahrscheinlich)

⁸⁵ Ebd., S. 78.

⁸⁶ Ebd., S. 78-79.

⁸⁷ Vgl. Schneider, *Jerkus Interruptus*, 2005, S. 390.

⁸⁸ Silverman, *Male Subjectivity and Celestial Suture*, 2004, S. 100.

dargestellte Pornodarstellerin nicht erkennen. Er hat keine „Kontrolle“ über das „Visuelle“. (Dass die Fernbedienung des Fernseherers zusätzlich versagt, unterstreicht seine Nicht-Kontrolle.) Auf das Bild der imaginierten, abwesenden und schließlich real vorhandenen Frau, werde ich im Kapitel „Third Base“ eingehender zu sprechen kommen.

Die Komödie kann, so Geoff King, Einblicke bieten in die herrschenden Ideen und Normen einer Gesellschaft zur Zeit der Entstehung der jeweiligen Repräsentationen, im Falle *American Pies* also der US-amerikanischen Gesellschaft im Jahr 1999. „Whether it is taken to be subversive, conformist or an unstable mixture of the two, comedy that presents a transgression of dominant cultural norms can tell us a great deal about the conventions of the society in which it is produced.“⁸⁹. Jim bricht die Normen dieser gesellschaftlich üblichen Verhaltensweise. Doch es wäre zu kurz gegriffen, würde man Jims *Normbruch* lediglich darauf beziehen, dass er in einem nicht vollkommen privaten Raum masturbiert und dazu Backwaren, die ursprünglich für andere Genussmomente vorgesehen waren, als kreative Hilfsmittel heranzieht. Ein Blick auf den Raum, die Bühne der Szene, die Küche: Jim zieht sich mit dem netten kleinen, wohl temperierten Kuchen nicht in sein Zimmer zurück, sondern bevorzugt die heimelige Atmosphäre der Küche. Sex am Küchentisch oder in der Küche ist eine Variante, die in Filmen als eine der sexuell verspieltsten oder verruchtesten konnotiert ist. Ich denke an Hollywoodproduktionen, wie *Nine 1/2 Weeks* (Adrian Lyne, 1986) in dem in der Kühlschrank-Essens-Szene John und Elizabeth sexuell interagieren: beide nackt im lilafarbenen Gegenlicht des geöffneten Kühlschranks füttert John die kurzfristig für dieses Spiel durch geschlossene Augen erblindete Elizabeth mit Verschiedenem: Erdbeeren, Honig, Chilis. Die Verbindung von Sex und Essen, von gustatorischer und sexueller Befriedigung, ist selbstverständlich keine Hollywooderfindung. Worauf ich hinaus möchte ist, dass die Küche als Bühne, auf der sexuelle Interaktionen stattfinden, fungieren kann. Angelehnt daran, wie Lorenz Engell in einer Vorlesung die Küche im Film als strukturierten Bildraum beschreibt, in dem alles seine Ordnung hat⁹⁰, könnte man Sex in der Küche als Kontrast zur gesellschaftlichen Ordnung oder in weiterer

⁸⁹ King, *Film Comedy*, 2002, S. 71.

⁹⁰ Vgl. Engell, „Der lustige Film“, in: Bauhaus-Universität Weimar, Medienphilosophie <https://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0910/Vorlesung9.pdf> (Zugriffsdatum: 29.10.2014), S. 6.



Abbildung 13 – Das US-Department of Agriculture lobt den Apfel und setzt ihn dazu mit Baseballschläger, Apfelkuchen und US-amerikanischer Flagge ins Bild.

Folge auch zu sexuellen Normen sehen. Denn sowohl die Vorräte und das Geschirr, die Geräte und die Töpfe sind allesamt an einem bestimmten Platz; die Speisen- und Besteckfolge eines Menüs verlaufen in einer bestimmten Reihenfolge und folgen somit auch einer festen Ordnung⁹¹. Spontane sexuelle Interaktionen in der Küche hingegen brechen die Ordnung, die Erwartungen. Die Handelnden wirken spontan, überwältigt von ihren sexuellen Affekten. Sexszenen im narrativen Bildraum Küche überzeichnen

diesen Kontrast gekonnt. Hier werden also auf der Bildebene gesellschaftliche Konventionen gebrochen. So auch in *American Pie*, speziell in der Küchenszene: Jim, ohne äußeren einengenden (sozialen) Normen unterworfen zu sein, penetriert den Pie in der Küche. So gesehen könnte die Interaktion von Jim mit dem Kuchen in der Küche als Konventionen und Regeln brechender Akt aufgefasst werden. Diese Sichtweise wird verstärkt, richtet man seine Aufmerksamkeit darauf, was ein amerikanischer Applepie an Zuschreibungen in sich tragen könnte. Ist er doch ein traditionelles Backgut des US-Amerikaners: zu Festen wie Thanksgiving, großen Baseballspielen oder Feiertagen wie dem 4. Juli wird er gemeinschaftlich in Familien verzehrt. Im Falle von Jim könnte dies bedeuten: Ein wild gewordener Penis eines unzurechnungsfähigen hormonebeutelten Jünglings ist quasi zerstörend in ein Familien- und Nationalheiligtum eingedrungen.

Dass Jim einen Apfelkuchen penetriert (und dabei auch noch entdeckt wird), löst Vergnügen und Ekel aus. „The gross-out comedy aims to achieve a balance between disgust and comic pleasure, however, rather than unalloyed disgust.“⁹² Es wird deutlich, dass speziell die Masturbationsszenen Jims dazu dienen, das Element des *Gross-Out* in den Film hereinzuholen. Dass der Apfelkuchen in Jim sexuellen Appetit weckt, ist nach King für die *Gross-Out Comedy* bezeichnend: „[...] if the provocative sight [...] arouses

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² King, *Film Comedy*, 2002, S. 68.

sexual desire, it's a [Gross-Out-] comedy.“⁹³ Die Apfelkuchenszene hat in den Filmproduktionen von *American Pie* weitreichende Wiederholungen und Zitate zur Folge, womit sich das *Gross-Out*-Element in alle Produktionen weiterzieht. Das Kuchenintermezzo kommt im Laufe der Filmhandlung nur ein einziges Mal vor. Der „Pie“ stellt sprachlich die Hälfte des Filmtitels – das Zusammentreffen zwischen Jim und dem Kuchen erfolgt aber dargestellt tatsächlich nur dieses eine beschriebene Mal. Die mit der Szene verbundenen Assoziationen lassen dem Kuchen in weiterer Folge quasi weiterhin eine der Hauptrollen zukommen. Die erste Filmfortsetzung heißt *American Pie 2* (2001). Aus den Titeln des dritten und vierten Films *American Wedding* (2003) und *American Reunion* (2012) verbannt, darf der Kuchen jedoch auf den Kinopostern der beiden letztgenannten Filme als Abbildung prominent mit allen Hauptdarstellern gemeinsam auftreten. Der Kuchen wird, obwohl es ihn in dieser Form gar nicht mehr gibt, für *American Wedding* mit einem Loch in der Mitte dargestellt. Auch wenn er in den folgenden drei Fortsetzungen keine „aktive“ Rolle mehr spielt, verweist er durch die jeweilige erneute Abbildung auf die Apfelkuchenszene.



Abbildung 14 – Darsteller und Regiseure beim Pressetermin für *American Reunion*. Jason Biggs im Vordergrund deutet die Penetration eines Karton-Apfelkuchens an.

Darauf greifen die billig produzierten Direct-to-DVD Spin-Offs zurück und betiteln sich simpel allesamt mit der Vorankündigung *American Pie presents*.

Die wiederholte Abbildung des Apfelkuchens, aber auch die Behauptung, eine „uncut version“ des Filmproduktes vorliegen zu haben, garantiert dem Zuseher das gewünschte *Gross-Out*-Erlebnis. „The gross-out and/or sex-chasing elements of films such as [...] *American Pie* appear to be designed to appeal principally to relatively young male audiences.“⁹⁴ Auch Jason Biggs, der Jim Levenstein verkörpert, kommt in Film- und

⁹³ Ebd., S. 68.

⁹⁴ Ebd., S. 73.

Fernsehproduktionen nach (und neben den Fortsetzungen von) *American Pie* in seiner Schauspielerlaufbahn wieder in den „Genuss“, masturbierend dargestellt zu werden. Jüngstes mir bekanntes Beispiel betrifft seine Rolle in einer TV-Serie⁹⁵, in der er als Journalist in sexuellen Befriedigungsstrategien auf sich alleine angewiesen ist, da seine Verlobte für ein Jahr im Gefängnis verweilen muss.⁹⁶

⁹⁵ *Orange Is The New Black* (TV-Serie), Jenji Kohan, USA, 2013-heute.

⁹⁶ Interessanter Weise wird Jason Biggs ebenfalls immer wieder als jüdischer Mann, dessen Beziehung zu einer Vaterfigur in der Rolle tragend ist, gecastet; so beispielsweise in *Anything Else* (Woody Allen, 2003). Dieser Umstand könnte dafür verantwortlich sein, dass Jason Biggs, der nicht jüdischer Abstammung ist, seinen Twitteraccount mit den Worten „The Jewiest looking non-Jew“ zu betiteln. [Vgl. <http://twitter.com/jasonbiggs>. (Zugriffsdatum: 04.11.2014)]

5 Coach

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage nach der Normierung von sexuellem Verhalten in *American Pie*. Ich möchte in diesem Kapitel untersuchen, welche Funktion die Vaterfigur *American Pie* erfüllt. Am meisten interessiert mich hierbei die Frage nach der *Normierung in den Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität*. Dient die Vater-Sohn-Beziehung bzw. die Figur des Vaters zur *Normierung* von Jims kreativem Sexualverhalten? Wodurch und mit welchen Bildern gelingt dies? Die im Folgenden besprochenen Szenen rahmen Jims Selbstversuche, sie sind der jeweilige Ergänzungspart. Es sind die Szenen, in denen Jims Vater, Noah Levenstein, auf der Bildfläche erscheint⁹⁷.

Im letzten Kapitel bin ich auf die beiden Masturbationsszenen eingegangen. Es hat sich gezeigt, dass man Jims Verhalten in diesen Szenen Geoff Kings psychoanalytisch-filmtheoretischer Sicht zufolge als prä-ödiplal verstehen kann. Wichtiges Element für die vorgehende, spezifische Szenen-Analyse war die Figur des Vaters und dessen Funktion. Dabei ist die Vater-Sohn-Beziehung in *American Pie* über die Onanie-Szenen hinaus ein wiederkehrendes Sujet. Das Universum von *American Pie* ist eines mit vielen Leerstellen. Eine der auffälligsten ist, dass erwachsene Figuren beinahe gänzlich fehlen. Beispielsweise würden sich Lehrerfiguren geradezu aufdrängen, einen Film im High School-Umfeld zumindest sprachlos zu dekorieren, doch dem ist nicht so. Umso markanter fallen die Elternfiguren Jims in der ersten Szene (in der Jim in seinem Zimmer mithilfe einer Tennissocke zu einem verschlüsselten Porno masturbiert) ins Auge. Seine Mutter tritt in Folge jedoch nur noch für wenige Augenblicke und wortlos in Erscheinung, zwei mal stumm neben Mr. Levenstein sitzend. Jims Vater hingegen nimmt eine nicht unwesentliche Rolle in Beschlag. Insgesamt tritt Jims Dad zehn Mal auf und erscheint mir somit allein durch seine Wiederkehr als wichtiges Element für die vorliegende Analyse. Im vorangegangenen Kapitel „Practice“ hat sich gezeigt, dass

⁹⁷ Ähnlich wie der Apfelkuchen ragt die Figur des Mr. Levenstein in die gesamten Produktionen von *American Pie* und *American Pie Presents* hinein. Er ist die einzige Figur, die in allen acht Produktionen vertreten ist. Seine „väterliche“ Rolle und deren Funktion bleibt in allen Filmen bestehen.

beide Szenen, die Jim masturbierend abbilden, jeweils auch Jims Vater in Erscheinung haben treten lassen. Die Mutter ist in der ersten Masturbationsszene vor dem Vater im Zimmer von Jim und drückt diesem einen Gute-Nacht-Kuss auf die Wange. Und obwohl die Mutter nur in der ersten (Tennissocken)Szene anwesend ist, ist sie in der zweiten (Apfelkuchen)Szene doch von entscheidender Bedeutung. Zur Erinnerung: Die Apfelkuchenszene spielt in der Küche und der Kuchen ist von Jims Mutter extra für diesen gebacken worden.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den psychoanalytischen Terminus des Ödipuskomplex zu sprechen kommen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich in der Psychoanalyse dabei ursprünglich um die Betrachtung einer spezifischen Entwicklungsphase des Kindes. Gabriele Jutz beschreibt die Begriffe des Ödipalen – und Prä-Ödipalen – nach Jacques Lacan, dessen Arbeit auf der von Sigmund Freud basiert:

Im ödipalen Szenario liebt der Knabe die Mutter, wodurch der Vater, als Gegner der infantilen Sexualinteressen zum Rivalen wird. Die Position des Gesetzes vertretend, spricht der Vater das Inzestverbot aus und vollzieht die symbolische Kastration, indem er das Kind von der Mutter und gleichzeitig vom Phallus trennt. In der dem Ödipus vorangehenden, präödipalen Phase nämlich besitzt die Mutter die Funktion einer als ursprünglich vorgestellten Einheit und Vollkommenheit. [...] Die Trennung des Kindes von der Mutter durch das väterliche Inzestverbot (die symbolische Kastration) bewirkt, daß der Phallus, ein Signifikant oder Platzhalter des Begehrens, ins Unbewußte verdrängt wird [...].⁹⁸

Die Mutter steht in diesem Theorem auch für das Nährende, das Orale. Der Apfelkuchen könnte als Metonymie⁹⁹ für die Mutter gelesen werden. Dass in *American Pie* der Vater, Mr. Levenstein¹⁰⁰, Jims Penis aufdeckt, lädt ein, den Ödipuskonflikt mit dieser Szene in Zusammenhang zu bringen. Denn aus psychoanalytischen Perspektive ist es kein unwesentliches Detail. Man kann Jims Vater in beiden Szenen als re-

⁹⁸ Jutz, „Schaulust und Kasernendrill“, 1992, S. 146.

⁹⁹ „Bei der **Metonymie** wird ein Begriff durch einen anderen ersetzt, der mit dem ersetzten in realer Beziehung steht [...].“ Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, 2007, S. 103.

¹⁰⁰ Der Name „Levenstein“ verweist auf eine jüdische Abstammung. Doch über den Namensbezug hinaus kann man, zumindest im ersten Film der Reihe, keinerlei weitere „jüdische Bezüge“ herstellen.

personifizierten symbolischen Vater lesen, der Jim „vom Phallus trennt“ und „die Kastration vollzieht“, also ihn das erste Mal von der Mutter selbst, in der zweiten vom Kuchen, der metonymisch für die Mutter steht, trennt.

Die folgend beschriebene Szene bringt weitere Aspekte in die Funktion der Vaterfigur.

Jim öffnet seine Zimmertüre. Innen ist diese mit einem Schild dekoriert, das den Schriftzug „Champs“ trägt. Auf gleicher Höhe davon, an der Wand am Gang gegenüber, hängt ein Familienportrait der Levensteins: Vater, Mutter, Sohn, verschwommener Fotostudio-Hintergrund, die drei miteinander um sich selbst gruppiert, ihren Blick künstlich lächelnd in die Ferne gerichtet. Vor diesem klischeehaften Abbild einer glücklichen, weißen, US-amerikanischen Mittelschicht-Familie steht nun Jims Vater. Er möchte mit Jim über Masturbation sprechen. Seine Sorge liegt darin, dass Jims Onanie zur Hauptsache wird und Jim darüber vergisst, worum es seiner Meinung nach wirklich geht... nämlich darum, mit jemandem gemeinsam Sex zu haben. Bildreich setzt der Vater in seinem Monolog Masturbation mit einem Training für ein großes Spiel („Practice for the big Game“) gleich.

Hier sind erneut Sportmetaphern eingeflochten, diesmal für Aspekte der Partnerwahl. Die sportlichen Lehnworte in der Rede von Jims Dad scheinen wie eine Regelerweiterung der schon bekannten *Baseball-Bases*. Hier geht es um die Eckpunkte einer erfolgreichen *Practice*. Nur ein trainierter Spieler kann punkten; doch jemand, der nur trainiert, spielt sinnlos; Practice ohne stattfindendes Spiel ist sinnfrei. Übersetzt bedeutet das soviel wie: Sexualität alleine zu betreiben sei zwar „perfectly normal“, doch ab einem gewissen Ausmaß gegen die Spielregeln der Liebe.

Um die Funktionen der Figur des Noah Levenstein über den Filmverlauf hinweg klarer herausarbeiten zu können, erscheint es an dieser Stelle sinnvoll, die Auftritte der Figur in Varianten einzuteilen. Durch die Thematiken der jeweiligen Szene ergeben sich drei Varianten: A, B und C (wobei Variante A und B jeweils einmal etwas abgewandelt sind, diese sind mit einem + gekennzeichnet).

A Wenn Noah Levenstein seinen Sohn beim Solosex überrascht, so ist das Variante A. Sie eröffnet den Film (Tennissocken-Szene) und kehrt noch im ersten

Drittel des Films (Apfelkuchen-Szene) wieder. (Im letzten Kapitel habe ich die Funktion des Vaters in diesen Szenen bearbeitet.)

A+ Dann setzt der Vater in der Entdecker-Rolle bis zum Ende des Filmes aus, und kehrt erst in der allerletzten Szene des Filmes wieder. Jim entledigt sich vor der Internetkamera für die weit entfernte Nadia seiner Kleidung, als der Vater Jims Zimmer erneut betritt. Die Zimmertüre steht weit offen, und da Jim mit dem Rücken zur Türe den hereinkommenden Vater nicht sehen kann, beschließt dieser – diesmal nicht von Jims Verhalten beunruhigt – sich still zurückzuziehen, anstatt aktiv einzugreifen.

Sowohl die Szenen der Variante A, als auch der Variante A+ teilen allesamt den Eintritt des Vaters in Jims privaten Raum.

B Die oben beschriebene Szene fällt unter die Variante B. Sie umfasst insgesamt fünf Auftritte, in denen zwischen Jim und seinem Dad Gespräche stattfinden. Spricht der Vater mit seinem Sohn, so über Beziehungen oder Sexualität.

Variante B+ unterscheidet sich insofern, als Jim und Mr. Levenstein darin nicht alleine auftreten: Kurz vor Jims Erreichen der *Third Base*, geleitet Jims Dad die Austauschschülerin Nadia in Jims Zimmer zum Nachhilfeunterricht, den Nadia bei Jim Tags zuvor angefordert hat. Diese Szenen hängen unmittelbar mit den Onanie-Szenen zusammen, auch wenn sie narrativ nicht direkt im Anschluss folgen.

C Variante C besteht aus zwei sehr kurzen zwischengeschnitten Szenen, die nur aus wenigen Sekunden bestehen: Jims Eltern sitzen im Wohnzimmer des Hauses an einem kleinen Tisch; rechts und links von ihnen sind Tauben und Herzen in Form von Bildern und kleinen Skulpturen platziert, die ich als (etwas flache) Symbole von trauer Zweisamkeit, Liebe und Partnerschaft deute. Jim läuft im Vorzimmer an ihnen vorbei, einmal aus dem Haus, einmal zurück ins Haus.

Reiht man die Szenenvariationen nun aneinander, so zeigt sich, dass diese durch ihre Wiederholungen folgendes Muster entstehen lassen:

A (erste Szene) B A B B B+ C C B A+ (letzte Szene).

Dieses Muster verdeutlicht, dass die Szenen mit der Figur des Vaters in ihrer Funktion wenig variieren und somit mitschwingende Themen über den Film verteilt einige Male durch Jims Dad wiederkehren lassen. Es lässt sich feststellen, dass das Element *Vater* ausschließlich gemeinsam mit dem *Sohn* auftaucht. Im Grunde *thematisiert* oder *rahmt* jede der Vater-Sohn-Szenen einen Schritt auf Jims sexuellem Werdegang. Zeichnet sich Ozs und Kevins Entwicklung mit Hilfe weiblicher Figuren in einem durchaus als romantisch zu bezeichnenden Narrativ ab (siehe Kapitel „Team“ und „Homerun“), so ist Jims Geschichte eine vielfältigere. Zwar spielen auch hier zwei weibliche Figuren (nebst der Mutter) eine Rolle, doch zusätzlich dazu ist der Vater und die Beziehung zu diesem eine wiederholt dargestellte.

Die Szenen, die ich der Variation B zugeordnet habe (und die in diesem Kapitel thematisiert werden), lassen Jims Dad allesamt erzieherisch auf seinen Sohn einwirken. Diesen Szenen ist eine merkwürdige Stimmung zu eigen, die sich vielleicht aus dem oben ausgeführten „kastrierenden“ Verhalten des Vaters ergeben. Vielleicht lassen sie sich aber auch durch den Bezug zu zwei archetypischen Darstellungen in der Filmgeschichte erklären. Die eine Darstellung entstammt einer typischen Szene des Sportfilmgenres, das eventuell sogar von den Drehbuchautoren beabsichtigt karikiert wurde. Die andere Darstellung erinnert an Elemente und Figuren aus einem völlig anderen Produktionsumfeld als des Hollywood-Blockbusters: den US-amerikanischen *Sex Education Film* der 1950-er Jahre, woraus sich ein interessanter Blickwinkel für die Analyse der vorliegenden Arbeit ergibt.

Wenn Jims Vater mithilfe von Sportmetaphern Fragen der Lebensführung mit Jim diskutiert, so karikiert dies, ob beabsichtigt oder nicht, eine aus dem Sportfilm bekannte archetypische Darstellung durch zwei interagierende, in Beziehung stehende männlichen Figuren. Wie ich im ersten Kapitel „Baseball“ bereits erwähnt habe, wird im Genre des Sportfilmes die Beziehung zwischen Coach und Sportler oftmals dermaßen überhöht, dass diese an eine Vater-Sohn-Beziehung erinnert. In den Dialogen zwischen den beiden Männer-Figuren geht es selten um Tipps betreffend der Sportart oder die Steigerung der körperlichen Leistungen im sportlichen Wettkampf. Stattdessen handelt es sich meistens um Ratschläge zur Lebensführung. Wenn der Vater Jim Tipps zu seinem Sexualleben und seiner Partnerwahl in Sportmetaphern erteilt, so erinnert deren Beziehung plötzlich an eine zwischen Coach und Sportler. Es findet demnach eine Verquickung mit dem Sportfilme-Sujet beziehungsweise mit der Beziehung

zwischen Coach und Sportler statt. Während in der Geschichte des typischen Sportfilms die Hauptfigur Fragen ihres Lebens auf dem Sport-Spielfeld abarbeitet, so kämpft Jim um Punkte auf dem Spielfeld der *Sexualität*. Der Coach-Vater hilft in den beiden unterschiedlichen Darstellungen – dem Sportfilm Coach-Sportler Dialog und dem hier vorliegenden Vater-Sohn-Dialog – an kritischen Stellen abseits des Feldes mit hilfreichen Ratschlägen als älteres, weiseres, männliches Vorbild weiter. Die Sportler der Sport-Genre-Filme wachsen über sich hinaus, erkämpfen sich eine stabile, neue Identität, die ihnen in der Gesellschaft einen Stand sichert.¹⁰¹ Handelt es sich bei Jims „struggle“ auch um einen Kampf der Identitätsfindung? Kann man davon sprechen, dass Jim nach seiner *sexuellen Identität* sucht? Dies würde bedeuten, dass man die Forschungsfrage dieser Arbeit, nämlich die der *Repräsentationen jugendlicher männlicher Sexualität*, um die Komponente der *Repräsentationen der sexuellen Identität* erweitern könnte.

Um diese Frage beantworten zu können, gilt es erst, den Begriff der *sexuellen Identität* zu klären. Dazu hier ein kurzer Exkurs in die Sozialwissenschaften: *Sexuelle Identität* beschreibt einen Teil der Identität, der für nicht heterosexuelle Menschen schlagend wird. Rüdiger Lautmann beschreibt, dass in einem heterosexuellen Lebenslauf die Idee einer *sexuellen Identität* ohne Berechtigung ist. Dies ergibt sich daraus, dass es sich in der Heterosexualität um eine Form der Lebensführung und Partnerwahl handelt, die nicht nur bekannt ist, sondern die als Norm gilt. Sie kann demnach für das Individuum unhinterfragt bleiben, ohne dass dies Auswirkungen auf die Identität hätte. In anderen Worten ist für heterosexuelle Menschen ihre *sexuelle Identität* vollkommen selbstverständlich. Im Gegensatz dazu formt sich die Identität eines Menschen, der sich selbst als nicht heterosexuell erlebt, um die Komponente einer bewusst *anderen sexuellen Identität*. Die Sexualität weicht in diesem Fall von der Norm ab und bedarf einer Erklärung.¹⁰² Sie muss erst erfasst und begriffen werden, zuerst für sich selbst und schließlich auch für andere, also auf einer sozialen Ebene, in der Gesellschaft. Die Artikulation in der Außenwelt – das *Outing* – ist eng mit dem Konzept der sexuellen Identität verknüpft. Für eine heterosexuelle Person ist ein Outing im Gegensatz dazu vollkommen überflüssig. Einzig in Abgrenzung einer möglicherweise fälschlich

¹⁰¹ Vgl. Sicks/Stauff, *Genre: Sportfilm*, 2010, S. 20-21.

¹⁰² Vgl. Lautmann, *Soziologie der Sexualität*, 2002, S. 177.

zugewiesenen *queeren* Identität ist es für einen heterosexuellen Menschen möglich, sich als *nicht-queer* zu deklarieren und sich so von der *Nicht-Normativität* abzugrenzen. „Als ‚heterosexuell‘ bezeichnet man sich nur, wenn man als nicht homosexuell eingeschätzt werden will, ansonsten ist das kein authentischer Begriff, und er begründet keine Identität“,¹⁰³ meint Lautmann. Tatsächlich scheint deshalb im Fall der Figur von Jim Levenstein der Begriff der *sexuellen Identität* unpassend, da Jim durchwegs als heterosexuell dargestellt wird und in keinem Moment ihrer Darstellung ihre sexuelle Orientierung hinterfragt. In der englischen Originalversion muss sich Jim außerdem nie als heterosexuell abgrenzen.

Ritch C. Savin Williams und Loren B. Frankel fassen aktuelle Positionen wie folgt zusammen: das Konzept einer *sexuellen Identität* kann man auch über die *queere* Zuschreibung hinaus auf alle Individuen anwenden, egal ob diese sich selbst als queer oder heteronormativ begreifen. Dies wird so argumentiert, dass die Identität eines jeden Menschen sich aus unterschiedlichen Identitäts-Komponenten formt, und die Komponente der *sexuellen Identität* eine davon ist, unabhängig davon, wie bewusst diese dem jeweiligen Individuum auch sein mag.¹⁰⁴

Die *sexuelle Identität* wirft Fragen der *Beziehungsentwürfe* und *Sexualpraktiken* auf. Es ist möglich, dass sich diese Fragen heute unabhängig von der sexuellen Orientierung stellen können. Denn aus einer Unmenge an lebbar, höchst individuellen Möglichkeiten kann der Mensch der (heutigen, westlichen Welt) seine sexuellen Befriedigungsstrategien und passenden Beziehungsformen relativ frei wählen. Viele Formen von Sexual- und Liebesbeziehungen sind möglich: Ob offene Beziehung mit gleichgeschlechtlichem Lebensgefährten, klassische Familiengründung in monogamer eheähnlicher Form, polyamoröse Vielbeziehungen.¹⁰⁵ Sämtliche Formen sind, wenn auch nicht gesamtgesellschaftlich vollends toleriert, so doch lebbar. Dasselbe gilt für sexuelle Spielarten, wie Sadomasochismus oder Tantra.¹⁰⁶ Zusammengefasst bedeutet dies: Erweitert man den Begriff der *sexuellen Identität* über seine ursprüngliche

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Savin-Williams/Frankel „Personal and sexual Identity“, 2004, Sp. 604.

¹⁰⁵ Vgl. Lautmann, Rüdiger: *Soziologie der Sexualität*, 2002, S. 177.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

Bedeutung hinaus, so wohnt jedem Individuum unabhängig seiner sexuellen Orientierung ein Anteil der *sexuellen Identität* inne, die die Gesamtidentität formt.¹⁰⁷

Zurück auf die Filmebene und die vorliegende medienwissenschaftliche Arbeit, in der Jim mit dem Umstand zu kämpfen hat, „ein sexuelles Wesen“ (ohne Partnerin und mit fehlender Privatsphäre) zu sein. Möchte man *American Pie* untersuchen, ob darin Fragen der *sexuellen Identitätsfindung* thematisiert werden, bieten sich als besonderes Merkmal einerseits Darstellungen von sexuellen Spielarten und andererseits von variierenden Beziehungsformen an. Speziell in Bezug auf sexuelle Spielarten möchte ich hierzu noch einmal auf die im letzten Kapitel beschriebene Apfelkuchen-Szene zurückkommen. Denn Jims Penetration des Apfelkuchens kann man als die sexuell expliziteste Darstellung in *American Pie* begreifen, bleibt *American Pie* auf der Bildebene in den wenigen „Sexszenen“ doch im Nebulös-Impliziten. (Dazu mehr in den



Abbildung 15 – Der begehrteste Apfelkuchen.

Kapiteln „Strike Out“ und „Homerun“, in dem ich darauf eingehen werde, wie alle vier Figuren schlussendlich ihr Ziel erreichen und Sex haben werden.) Dass der Akt mit dem Apfelkuchen zum expliziten Sexualakt wird, gelingt durch dessen Inszenierung: der Apfelkuchen liegt auf der weiß gekachelten Küchenanrichte. Die Schnittfolge zeigt im

Wechsel Jim in Untersicht auf den Apfelkuchen blickend und den Apfelkuchen in Aufsicht. Diese Ansichten steigern sich von der Nahaufnahme hin zur Groß- und Detailaufnahme des Kuchens. Durch die einige Augenblicke andauernde Zentrierung des Apfelkuchens im Bild begegnet der Kuchen dem Zuseher wie ein Gegenüber. Die langsamen Bewegungen von Jims Ring- und Mittelfinger im Pie in den folgenden Bildern sind eindeutig Penetrationsgestik. Nachdem Jim die Penetration in Missionarsstellung am Küchentisch fortführt, unterbricht der entsetzte Vater das Schauspiel, das sich ihm bietet. Jims Sexualität ist eine, die von einer mächtigeren Figur, einer Vaterfigur gelenkt wird. Jims Vater geht in der oben beschriebenen Familienportrait-Szene sowohl auf Fragen der Partnerwahl als auch auf zu lebender

¹⁰⁷ Vgl. Savin-Williams/Frankel „Personal and sexual Identity“, 2004, Sp. 604.

Sexualbeziehungen ein. Damit ist diese Szene (die nur durch die Penetration des Apfelkuchens davor ihre Prägung gewinnt) in besonderem Ausmaß dazu geeignet, daraufhin untersucht zu werden, wie Fragen sexueller Spielarten und variierender Beziehungsformen bewertet und in den Kontext einer anzustrebenden Norm gesetzt werden.

Auf der Bildebene zeigt das Portrait der drei Levensteins während des Vater-Sohn-Gesprächs unmissverständlich die Familie als anzustrebendes Ideal. Zusätzlich schafft es die Bildfolge, dass das Schild auf Jims Türe „Champs“ zum Titel des Familienportraits wird. Eindeutig liegt der tatsächliche Sieg im Spiel der Sexualität in einer heteronormativen Familie: *The Big Game* scheint eine Partnerschaft oder sogar die Ehe zu meinen, in der Sexualität vielleicht lustvoll sein darf, hauptsächlich aber der Reproduktion dienen soll.

Interessanterweise wird in der deutschen Version des Filmes die Sorge von Jims Vater um einen homophoben Aspekt erweitert, der in der englischen Fassung fehlt: Während Mr. Levenstein im englischen Original fragt „Do you want to have a partner?“, wird in der deutschen Synchronfassung daraus die besorgte Frage danach, ob Jim einen (männlichen) Spielpartner oder eine (weibliche) Spielpartnerin haben möchte. Diese von Jim verlangte Abgrenzung gegenüber einer queeren Zuschreibung wird also erst in dem Moment wichtig, als seine sexuelle Identität in Frage gestellt wird. Dies geschieht de facto genau so, wie Rüdiger Lautmann generell die fallweise Abgrenzung des Heterosexuellen gegenüber einer queeren Zuschreibung beschrieben hat¹⁰⁸.

Jims kreative Selbstbefriedigungsspielerei wird vom Vater zwar als „normales“ Sexualverhalten eingeordnet, doch gleichzeitig in ihre Schranken verwiesen. Masturbation ist nur als *Practice for the Big Game* okay, normal. Ich habe bereits erwähnt, dass Masturbation generell häufig mit dem Wort „normal“ gekoppelt wird. Der Begriff „normal“ spielt in der Bewertung von Masturbation eine wichtige Rolle. Ein Beispiel aus der Gegenwart: In der Online-Version des Männermagazins „Men’s Health“ sind zu einigen Artikeln ein- bis zweiminütige Videos abrufbar, in denen Dr. Debby Herbenick, eine attraktive, weiße, seriös wirkende Dame in ihren späten Dreißigern aus „wissenschaftlicher“ Sicht Stellung nimmt. Ihre sprachlichen

¹⁰⁸ Vgl. Lautmann, *Soziologie der Sexualität*, 2002, S. 177.

Ausführungen werden an bestimmten Punkten grafisch durch Schrift gedoppelt. Im Video zum Thema, wie oft Masturbation beim Mann in Ordnung sei („zweimal im Monat oder zweimal am Tag“), erscheint es erneut: das Wort „normal“. Auch eine andere populärwissenschaftliche Quelle, publiziert wenige Jahre vor der Entstehung von *American Pie*, folgt diesem Tonfall. Die Drehbuchautoren legen Noah Levenstein das Wort „normal“ in den Mund, und lassen ihn so ganz im Sinne von Sexualpädagogen der Zeit sprechen. So schreibt Les Parrots in einem populären Eltern-Ratgeber (*The Struggling Teenager*) aus dem Jahr 1993: „Teenagers are physically ready for sex far sooner than they are for social intimacy and the responsibilities of marriage. Masturbation is a natural „safety valve“ while nature is synchronizing growth in young peoples lives.“¹⁰⁹ Und weiter: „The problem for some teenagers is that the safety valve may become an all-consuming obsession.“¹¹⁰ Die Onanie ist begrüßenswert, weil sie die reale sexuelle Interaktion, für die Jugendliche noch nicht reif genug seien, in eine sichere Zwischenbeschäftigung umleitet.

Die von Jims Vater gewünschte Korrektur in Jims Verhalten betrifft also implizit (in der deutschen Version explizit) heteronormatives Sexualverhalten, das auf ein weibliches Gegenüber gerichtet ist, also nicht alleine stattfindet. Jims Masturbation mithilfe einer Tennissocke zu einem unklaren, verwaschenen, nicht erkennbaren Bild „der Frau“ sowie die Penetration des Apfelkuchens scheint an der Grenze zum „Normalen“ vorbeizuschrammen. Dies gelingt nicht durch die Worte, die vom Vater gesprochen werden. Dies passiert durch den Moment des Entdeckens, durch das sprachlose Entsetzen der Eltern respektive des Vaters, wenn sie Jim in Aktion erwischen, wie ich im vorangegangenen Kapitel „Practice“ gezeigt habe. In anderen Worten: dass Jim masturbiert ist normal, begreifbar, nicht bedrohlich. Weder für ihn, noch für seine Eltern, die als Element gelesen werden können, das die Gesellschaft allgemein repräsentiert. Jims Sexualität, die sich in seinen



Abbildung 16 – Auch Dr. Herbenick von *Men's Health* findet Masturbation vollkommen normal.

¹⁰⁹ Parrots, Les: „Helping Your Struggling Teenager“, 1993, S. 307.

¹¹⁰ Ebd.

angewandten Masturbationstechniken zeigt, gibt seinem Vater Anlass zur Sorge – und Anlass zur Normierung.

Dass der Vater die Masturbation als „perfectly normal“ beschreibt, lässt aber die Frage nach dem offen, was als „nicht-normal“ zu betrachten ist. Die Leerstelle ist angesichts der Häufung der propagierten „Normalität“ eine besonders auffällige, und, wie sich zeigen wird, eine wichtige in Zusammenhang mit der Geschichte der Sexualität.



Abbildung 17 – Jims Vater ist sprachlos, als er Jim mit Apfelkuchen in Aktion erspäht.

In den 1950-er Jahren stellte der so genannte „Perverse“ das Gegenkonzept eines sexuell „normal“ agierenden Mannes dar. Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz zeichnen diese Vorstellung in den USA der 1950-er Jahre wie folgt nach: „Normale“ Sexualität musste in den 1950er Jahren [...] zumindest die Möglichkeit der Reproduktion bergen, Geschlechterzuschreibungen bekräftigen sowie familiäre und gesellschaftliche Stabilisierung versprechen.“¹¹¹ Diese markante Trennung in normales und perverses Verhalten sexuell agierender Männer geschieht nicht zusammenhanglos. In den 1950-er Jahren, also in der Zeit des Kalten Krieges, erlebt die US-amerikanische Gesellschaft den Übergang zwischen Zweitem Weltkrieg und Kaltem Krieg. Dabei verändert sich auch die Einordnung sexuellen Verhaltens:

„[...] Sexualität und Konsum als potentielle Gefährdung der öffentlichen Ordnung waren Synonyme für die abstruse Angst vor einem generellen Kontrollverlust.“¹¹², schreibt Ramón Reichert. Und er setzt fort:

In den 1950er Jahren befand sich die US-amerikanische Gesellschaft in einem sozialen, politischen und technologischen Umbruch. Mit der Rückkehr der Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg, dem aufbrechenden Kalten Krieg und dem wirtschaftlichen Aufschwung wurde ein Prozess des gesellschaftlichen Wandels in

¹¹¹ Martschukat und Stieglitz, *Geschichte der Männlichkeiten*, 2008, S. 137.

¹¹² Vgl. Ken Smith: *Mental Hygiene*, 1999, zit. nach: Reichert, „Sex Education Films“. In: rhizone http://rhizone.at/pdfs/Sexual_Education_in_den_USA.pdf (Zugriffsdatum: 03.11.2014), S. 1.

Gang gesetzt, der auch das Bezugsverhältnis von Sex und Gender erfasste und zur Neuherstellung alter Geschlechterordnungen und Rollenverteilungen führte.¹¹³

Der US-amerikanische Staat sah in der Sexualität etwas, das zur Normierung des einzelnen für die Stabilisierung der Gesellschaft eingesetzt werden konnte: „Dieses Konzept betrachtete Sexualität als ein aus Ordnung, Macht und Wissen bestehendes Dispositiv und sollte die umfassende Möglichkeit anbieten, Sexualität zum Ausgangspunkt von Subjektbildung zu machen.“¹¹⁴

Militärnahe Filmproduktionsfirmen stellten sogenannte *Sexual Education Films* her, die im Zuge von Sexualpädagogik in Schulen eingesetzt wurden. Die Filme waren an ein meist jugendliches Publikum gerichtet, und waren zusätzlich zum Teil geschlechtergetrennt in sogenannte *boys only*- und *girls only*-Produktionen an ein entweder rein männliches oder rein weibliches Publikum adressiert. Es wurden in diesen Jahren mehrere Tausend dieser Filme gedreht, wobei man davon ausgehen kann, dass diese auch flächendeckend im ganzen Land vorgeführt wurden.¹¹⁵

Bereits das in *American Pie* vom Vater gebrauchte Wort „normal“ lässt einen Vergleich mit den *Sex Education Films* der 1950-er Jahre gerechtfertigt erscheinen. Denn die Parallele des propagieren Sexualverhaltens in *American Pie* im Vergleich zu dem als „normal“ verstandenen Sexualverhalten in den 1950-er Jahren lässt aufhorchen. Doch darüber hinaus ist es interessant, ob in Darstellung und Inszenierung weitere Parallelen zwischen diesen beiden Produktionsformen bestehen. Kann man zwischen dem sexualpädagogischen Material der 1950-er Jahre und der Komödie *American Pie* aus dem Jahr 1999 Gemeinsamkeiten in der Inszenierung ausmachen? Worin liegen diese?

Ramón Reichert untersucht in seiner Arbeit: „*Sex Education Films*“ unter anderem den Film *As Boys Grow* (George Watson, 1957). Reichert wählt diesen Film, da dieser auf „geschlechtlich abgeordnete Lektüremodi“ fokussiert, sprich: eine typische *boys only*-Produktion darstellt. Dieser Aspekt scheint für einen Vergleich mit *American Pie* über-

¹¹³ Reichert, „Sex Education Films“. In: rhizone http://rhizone.at/pdfs/Sexual_Education_in_den_USA.pdf (Zugriffsdatum: 03.11.2014), S. 1.

¹¹⁴ Ebd., S. 2.

¹¹⁵ Interessant zu bemerken ist, dass laut Reichert die Filme von europäischen Lehrmittelfilm-Vertreibern (Stichwort: Marshall Plan Aid!) übernommen und übersetzt wurden. Man kann daher davon ausgehen, dass diese Filme, die ursprünglich für den US-amerikanischen Raum konzipiert waren, auch in Deutschland und Österreich in Schulen als Aufklärungsmaterial zum Einsatz kamen. Vgl. ebd. S. 4.



Abbildung 18 – Der Coach erklärt den Penis.

aus passend, da man davon ausgehen kann, dass *American Pie* ebenfalls für ein jugendliches, männliches Publikum konzipiert wurde (auch wenn mit diesem Fakt keine geplante normierende sondern eine ökonomische Entscheidung der Produktionsfirma zusammenhängen dürfte).

In *As Boys Grow* agiert ein Sportlehrer als sexualaufklärerisch-erzieherisch wirkende Figur. Er unterrichtet etwa ein Dutzend männlicher Jugendlicher, die auch während des Sports (u.a. Baseball) dargestellt werden. Nach dem Unterricht stellt ein Junge dem Coach Fragen zur „Entwicklung vom Kind zum Mann“. Der Lehrer kreuzt also am nächsten Tag mit Schautafeln im Sportraum auf. Er gibt sich leger; er ist im Sportgewand, seine Trillerpfeife baumelnd um den Hals. Die Jungs sitzen, ebenfalls im Sportgewand, ihm gegenüber auf Sportbänken. Die *Sex Education Films* entwickeln in diesen Jahren eine eigene Bildsprache, in der einige Elemente besonders häufig verwendet werden und als typisch zu bezeichnen sind. Der Sportlehrer zählt dazu. Die Figuren, die zur Vermittlung oder Erzählung des Stoffes eingesetzt werden, repräsentieren meist Autoritätspersonen, wie Ärzte oder Psychologen, aber auch Lehrer, und können „echt“ sein oder mit Schauspielern gezielt besetzt werden. Deren Aufgabe bestand laut Reichert darin, „Identitäts- und Rollenangebote zur Verfügung zu stellen. Dabei wurden sie nur bekleidet in Situationen mit verbaler Kommunikation eingesetzt.“¹¹⁶

Der Coach spricht in seiner ersten Einheit über den Penis, tags darauf über das weibliche Reproduktionsorgan und die Entstehung eines Babys. Beide Male spielen die Tafeln mit grafischen, symbolischen Abbildungen bei seinen Ausführungen eine große Rolle, was für die *Sex Education Films* ein weiteres typisches Element darstellt. Um „brisante“ Details wie beispielsweise den Penis und dessen Erektion implizit darstellen zu können, wurden schematische, grafische oder Trickfilm-technische Abbildungen und Darstellungen verwendet.¹¹⁷ Der stilisierte Penis auf der Tafel in *As Boys Grow* wird *nicht* erigiert dargestellt, doch die Erektion ist Gesprächsthema. Auch das entspricht

¹¹⁶Ebd., S. 7.

¹¹⁷Ebd.

dem üblichen Kanon der *Sex Education Filme*: „In den „Boys Only“-Filmen [...] war das Hauptthema die Erektion, die in der Regel vom männlichen Sportlehrer kommuniziert wurde.“¹¹⁸ Im Zuge der Besprechung des erigierten Penis kommt die Sprache auch auf Masturbation. Wie bereits erwähnt, ist sexualpädagogisch der Grundtenor betreffend Selbstbefriedigung auch in den 1950-er Jahren positiv.

Spätestens hier drängt sich (nicht zuletzt durch die von Jims Dad verwendeten Sportmetaphern) ein Vergleich zwischen Jims Vater und dem Sportlehrer aus *As Boys Grow* auf. Obwohl hier eine Parallele zwischen Jims Dad und dem Sportlehrer nicht zu übersehen ist, ist hier dennoch zu differenzieren.

Auf der Beziehungsebene nehmen in *American Pie* die Interaktionen zwischen Jim und seinem Vater einen wichtigen Raum ein (nicht zuletzt aufgrund der fehlenden anderen erwachsenen Figuren und (elterlichen) Beziehungsstrukturen). Dies lässt eine Parallele zu *As Boys Grow* entstehen, denn darin „[...] dominiert die Beziehung ‚Sportlehrer-Schüler‘ die gesamte Erzählhandlung.“¹¹⁹ Die homosoziale Männergruppe nimmt einen wichtigen Raum in *As Boys Grow* ein, auch hier kann eindeutig eine Parallele zu *American Pie* hergestellt werden.¹²⁰ Während die einen Jungs sich über „wet dreams“ austauschen, ist es in *American Pie* zum Beispiel die *Third Base*.

Als hauptsächlich verbindendes Merkmal scheint sich die Frage nach der Machtverteilung zwischen den Vater/Coach-Figuren und deren Schützlingen anzubieten. Die Macht des Sportlehrers über die Jungs ist eine große, was durch die Inszenierung untermauert wird. Sie umfasst direkten Blick in die Kamera sowie eine allwissende Erzählstimme aus dem *Off*, die den gesamten Lehrfilm begleitet und narrativ lenkt. Dieser Lehrer hat, laut Reichert „[...] ein umfassendes Wissen. Für [ihn] sind die Jugendlichen vollkommen durchschaubar. Die Schilderung von Einzelfällen dient nur einer darauf folgenden Verallgemeinerung und Generalisierung.“¹²¹ Auch Jims Vater agiert, wenn auch dem Stoff einer Comedy entsprechend, in seiner Vaterrolle „witzig“, machtvoll. Er bespricht Jims Masturbation auf einer Metaebene und

¹¹⁸ Ebd., S. 6.

¹¹⁹ Ebd., S. 14.

¹²⁰ Ebd., S. 13.

¹²¹ Ebd., S. 13.

generalisiert dadurch Jims persönliche Erfahrung. Kaja Silverman¹²² stellt fest, dass im „klassischen Narrativ“ wiederholt Männer in einer väterlichen Position unter anderem mit Kontrolle und Wissen ausgestattet werden: „[...] the male subjects who occupy the paternal position are conflated with the symbolic values (knowledge, potency, legal authority, linguistic, monetary, visual and narrative control, etc.) which structure that position.“¹²³ Die übermächtige, normierend konnotierte Funktion des Vaters in *American Pie* kann nur dadurch entstehen, dass sie die Szenen der Masturbation rahmt.

In *American Pie* wird – beabsichtigt karrierend, oder eventuell auch unbewusst – aus diesem Bilderpool der *Sexual Education Films* und ihren Konnotationen geschöpft.

[...] die Vorstellungen von einem ‚normalen‘, ‚gesunden‘ und ‚natürlichen‘ Sex konnten sich erst ex negativo durch die Inszenierungen eines ‚abnormalen‘, ‚krankhaften‘ und ‚widernatürlichen‘ Sex herausbilden. Um den ‚normalen‘ Sex in seiner Geltung zur Behauptung zu bringen, brauchte es also unbedingt ein Gegenbild, von dem er abgegrenzt werden konnte. Diese grundlegende Dialektik [...] hatte schließlich auch weitreichende Folgen bei der medialen Konstruktion der Idealbilder eines sozial erwünschten Sexualverhaltens. [...] Die Sexualpädagogik musste ihre eigene Negation [...] in gängige und eindringliche Vorstellungen und Bilder übersetzen.¹²⁴

Anders als im *Sex Education Film* wird das Nicht-Normale nicht ausgeklammert (und „ex negativo“ hergestellt), sondern durch die Figur Jim und dessen sexuelles Agieren dargestellt. Tatsächlich funktioniert das Komische in *American Pie* gerade durch das Sichtbarmachen von Jims unangepasstem Verhalten. Die Zuschreibung des „Perversen“ gelingt hier durch die Funktion der Vaterfigur. *American Pie* spielt mit den Zuschreibungen *pervers* und *normal*.

¹²² Silverman bezieht sich hierbei auf die Freudsche Ödipus-Theorie.

¹²³ Silverman, „Male Subjectivity and Celestial Suture“, 2004, S. 100.

¹²⁴ Reichert, „Sex Education Films“. In: rhizone http://rhizone.at/pdfs/Sexual_Education_in_den_USA.pdf (Zugriffsdatum: 03.11.2014), S. 16.

Der dritte Film – *American Wedding* – schließt mit dem Dialog der frisch Vermählten Jim und Michelle Levenstein auf der Tanzfläche:

Michelle: How did a little perv like you turn into such a great guy?

Jim: How did a little nympho like you turn into such a great girl?

Michelle: I'm still a nympho.

Jim: Oh, I'm still a perv.

6 Third Base

Die Analyse in den folgenden beiden Kapiteln „Third Base“¹²⁵ und „Strike Out“ befassen sich mit dem längsten zusammenhängenden Erzählblock in *American Pie*. Diese Szenen beinhalten die *Prüfung* in der *Heldenreise*¹²⁶ von Jim, in der der Sieg (in seinem Fall das erste Mal sexueller Interkurs mit einer Partnerin des anderen Geschlechts) greifbar nahe scheint, um sich doch in letzter Sekunde in Luft aufzulösen. Auch sind an keinem Punkt im Film die Bezüge zu einem Baseballspiel (respektive Sport generell) so gehäuft wie hier. Entsprechend der Handlung geht das Kapitel „Third Base“ in das Kapitel „Strike Out“ über, und zwar an der Stelle, in der in der Szene ein *Blickwechsel* passiert. Die Erzählung ändert sich in dem Moment, in dem nicht mehr ein halb nacktes Mädchen den Blicken von Burschen „ausgeliefert“ ist, sondern der halb nackte Jim (gemeinsam mit ihr) den Blicken ihrer Schulkollegen und Schulkolleginnen.

Die gesamte Erzählung von *American Pie* spinnt sich über einen Zeitraum von etwa drei Wochen – von kurz vor Stiflers Party bis kurz nach der *Prom*. Die folgenden Szenen aus *American Pie*, die in diesem und dem folgenden Kapitel „Strike Out“ besprochen werden, dauern insgesamt elf Minuten. Der Erzählfluss wirkt in diesem Erzählblock ungebrochen, fließend, während im Gegensatz dazu im Rest des Filmes die anderen Erzählstränge an manchen Stellen lose aneinandergereiht scheinen. In den Folgeproduktionen von *American Pie*, speziell in den Direct-to-DVD Produktionen, zerfallen die jeweiligen Narrationen oft noch mehr. Dies stellt mitunter ein typisches Erzählmuster von *Comedies* dar¹²⁷: „Some comedy is closely integrated with narrative,

¹²⁵ *First Base* und *Second Base* wurden in den Kapitelnamen übersprungen, weil diese beiden *Bases* in AP keine Rolle zu spielen scheinen; Jim steht in seinen sexuellen Erfahrungen an dem Punkt, an dem die *Third Base* als nächstes abzulaufen ist.

¹²⁶ „Bei diesem Schema [dem Modell der Heldenreise] handelt es sich um ein Erzählmodi, das auf Basis der Mythenforschung von Joseph Campbell entwickelt wurde und das seit KRIEG DER STERNE [im Original *Star Wars*, George Lucas, 1977] für die Drehbuchpraxis – vorrangig in USA – übernommen und angewandt wird. [...] Das Modell ist aus der patriarchal orientierten Wertevorstellung dieser Zeit hervorgegangen und bedient vor allem das männliche Kino.“ Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, 2009, S. 127.

¹²⁷ Man kann hier übrigens einen direkten Bezug zu den Anfängen des Films herstellen, in dem kurze *One-Shot Films* oft nur einen einzigen *Gag* abbilden: „The first film comedies [...] were single jokes, their narrative dimensions minimal beyond a rudimentary process of cause-and-effect [...]“ King, *Film Comedy*, 2002, S. 20.

emerging quite smoothly from narrative situations. But not all. Many film comedies have been seen as little more than strings of gags tied only loosely together by narrative thread.¹²⁸ Die in *American Pie* sich plötzlich verdichtende, ununterbrochene Handlung in der Mitte des Filmes führt dazu, dass sich die Erzählzeit plötzlich zu verlangsamen scheint.

Nadia, die Austauschschülerin, für die Jim schwärmt, verkündet nach einer Schulstunde – vollkommen überraschend für Jim – bei ihm zuhause Nachhilfe nehmen zu wollen. Sie erwähnt, dass sie davor im Ballettunterricht sein werde; und da sie sich noch umziehen muss, bevor es ans Lernen gehen kann, hat Jim eine Idee, die vor allem Stifler aber auch die drei Freunde begeistert: Er möchte für seine Freunde das Event der Entblätterung Nadias über Internet live streamen, naturgemäß ohne das Wissen von Nadia, dem „Czechoslovakian chick“. (Dass die Tschechoslowakei seit 1993 nicht mehr existent ist, scheint für das für die Nachhilfe bei Jim gefragte Weltgeschichtewissen nicht relevant zu sein.) Jim positioniert also kurz vor Nadias Erscheinen die Internetkamera seines Computers mit Blickwinkel auf sein Bett. Kaum ist Nadia im Zimmer angekommen und bereit, sich um- (bzw. aus-)zuziehen, verlässt Jim das Zimmer. Aber nicht, um ihr ihre Privatsphäre zu lassen, sondern im Gegenteil. Er läuft aus dem Haus, zu Kevin (der unweit entfernt wohnt).

Hier, in Kevins Zimmer, sitzen Finch und Kevin erwartungsvoll vor dem Livestream, um die hoffentlich bald nackte junge Frau zu betrachten, und Jim gesellt sich dazu. Die gebannt blickenden jungen Männer sitzen in Gemeinschaft, starren auf ein Live-Ereignis, mit Bierflaschen in der Hand. In Gemeinschaft mit Bier in Jubelposition, so sieht man sich ein Sportereignis an, ein Spiel, das für den Aufstieg des eigenen Teams entscheidend ist. Es fehlen nur die Schals mit den repräsentativen



Abbildung 19 – Mitfiebern bei der Live-Übertragung.

¹²⁸ Ebd., S. 20.

Teamfarben um die Hälse der jungen Männer. Dies ist einer der Sportbezüge dieser Szene, die sich Minuten später (siehe nächstes Kapitel „Strike Out“) durch weitere abgebildete, anfeuernde Figuren vervielfachen werden.

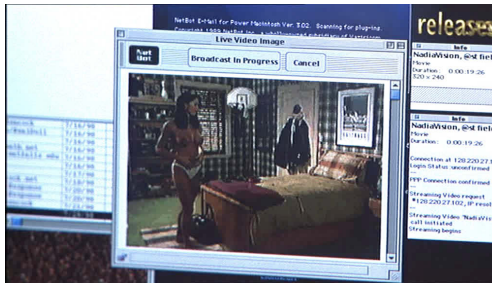


Abbildung 20 – Nadia, gerahmt im Bildschirm.

Und dann beginnt Nadia (in der Übertragung) sich auszuziehen. Das Mädchen macht alles richtig: Es entledigt sich ihres Oberteils und ihres BHs (doch lässt das brave, weiße Höschen an). Der Nadia-Körper ist perfekt; perfekt gebräunt, symmetrisch geformt, Nadia hat lange, offen getragene Haare. Während sie sich entkleidet, ist sie gerahmt zu sehen: Der kleine Bildausschnitt im Bildschirm bildet einen Rahmen, umgeben von grafischer Umrandung und Schrift (Jim hat die Übertragung mit „NadiaVision“ betitelt). Nadias Körper in Relation zum Bildschirm ist winzig, vielleicht drei bis vier Zentimeter hoch. Ihr Entblätterungsvorgang ist wie eine Vision, ein Traumbild, eine Vorstellung.¹²⁹

Der Zuschauer wird in die Handlung gleichsam hineingesogen, was dadurch gelingt, dass eine Live-Übertragung dargestellt wird. Ein weiterer Aspekt der direkten Zuschaueradressierung liegt in der Identifikation mit dem Protagonisten. Die Psychoanalytikerin Martine Lerude-Flechet widmet sich in einer filmwissenschaftlichen Arbeit dem Blick in Alfred Hitchcocks *Rear Window* (1954). Darin ist der Fotoreporter Jeff, die Hauptfigur, aufgrund eines gebrochenen Beines an seine Wohnung gefesselt. Die großen Fenster seines Zuhauses blicken auf die Hauswand gegenüber, wo zahlreiche weitere Fenster Einblicke in private Geschehnisse bieten. Durch Fensterrahmen, Fernglas oder Kameraobjektiv sieht Jeff (und der Zuseher) den Bewohnern im Haus gegenüber zu. In diesem Film treibt Hitchcock das unbewegte Sitzen und Schauen eines Protagonisten auf die Spitze. Lerude-Flechet schreibt:

Der Zuschauer, an seinen Kinossessel gefesselt, passiv und unbeweglich, ist in gewisser Weise der Doppelgänger von Jeff. Auch Jeff schaut, ebenfalls in einem Stuhl festgehalten, in seinem Fall in einem Rollstuhl: Mit einem Fernglas, mit

¹²⁹ Wie im Kapitel „Baseball“ erwähnt, bezeichnen Sicks und Stauff Baseball als „das Spiel der Träume“. Vgl: Sicks/Stauff: *Filmgenres: Sportfilm*, 2010, S. 9-31.

seinem Teleobjektiv beobachtet er das Schauspiel der Welt, das sich an und hinter der Fassade gegenüber, eingerahmt von Jeffs Fenster, abspielt. Von Anbeginn an verschmilzt der Zuschauer mit der Person Jeffs, mit dem Blick, den dieser auf die Welt wirft, durch den Rahmen seines Fensters hindurch; er sieht, was Jeff sieht. Wie Jeff ist er von den Szenen mitgerissen, die sich gegenüber abspielen und die er ausspäht. Was hier läuft, ist ein äußerst subtiles, reflexives Spiel, man könnte sagen, eine optische Montage.¹³⁰

Die Analyse der Blick-Inszenierung in *Rear Window* von Lerude-Flechet lässt mich die Zuschaueradressierung in der beschriebenen Szene aus *American Pie* beleuchten: Jim, Finch und Kevin sitzen wie Jeff ebenfalls bewegungslos, blicken gebannt auf etwas Gerahmtes (Nadia) – und der Zuschauer blickt mit ihnen. Ich denke, es ist nicht unwesentlich, dass der Beginn der Prüfung in Jims Heldenreise in der Mitte des Filmes auf diese Weise inszeniert ist. Die Produktion zielt auf ein jugendliches, männliches Publikum ab, das sich in zugespitzter Form in dieser Szene als Jim in die Position des



Abbildung 21 – Die nackte Nadia in Jims Zimmer.

Voyeurs, der Macht über das Bild der Frau besitzt, versetzt meint. Die bereits erwähnte Verlangsamung der Narration trägt hier ihr Übriges zur Dramatisierung bei.

Hitchcocks Kamerablick in *Rear Window* ist fraglos kompromissloser, denn hier bleibt Jeffs Blick eine

Filmlänge lang der Kamerablick respektive der Zuschauerblick; in *American Pie* jedoch wechselt der Kamerablick, und der Zuseher sieht mehr als die Jungs: Zwischengeschnittene Szenen, die nicht mit dem Übertragungswinkel der Internetkamera übereinstimmen können, suggerieren ein Live-vor-Ort sein des Zusehers, der sich nah an Nadia, direkt im Zimmer von Jim vermeinen könnte. Die Ansichten von Nadia wechseln zwischen der auf dem Monitor, also der Ansicht der Jungs, und der direkt im Zimmer, der Ansicht für den Zuseher. Hier ist der Zuseher dem

¹³⁰ Lerude-Flechet, „Schauspiel des Blicks“, 1989, S. 106-107.

Mädchen näher als Jim und seine Freunde. Dort und da ist sie begehrtes, sexualisiertes Objekt und handelt ganz so wie in kühnsten „Visionen“ der Jungs. Sie steht im Zimmer und betrachtet sich selbst im Spiegel, und ist so kurzfristig auch in der Ansicht außerhalb des Computerrahmens gerahmt; links neben ihr stehen viele kleine Bierflaschen auf einem Poster senkrecht und ragen erwartungsvoll in die Höhe. Einmal wird über ihrem Kopf ein Buch über Houdini, den Entfesselungskünstler sichtbar, entfesselt legt sie sich auf das Bett. Das Mädchen beginnt sich selbst zu berühren und ihre Hand verschwindet in ihrem weißen Höschen, untermalt vom Stöhnen der über den tonlosen Livestream beiwohnenden Jungs. Hier ist sie also, der wahr gewordene *wet dream* der jungen Männer, ein Klischee von heißer osteuropäischer Austauschschülerin. Nadia repräsentiert dabei die Verführung selbst.

Im ersten Moment der Reflexion scheint diese Szene auf die Spitze zu treiben, was Laura Mulvey dem *mainstream film* an männlich konstruierter Strukturen zugeschrieben hat: der *male gaze*¹³¹, also die Blick-Macht der männlichen Figuren über das angeblickte weibliche Objekt.

Der Mann kontrolliert die Phantasie des Films und tritt so in einem weiteren Sinne als Repräsentant der Macht hervor: als der Träger des Blickes des Zuschauers, indem er ihn hinter die Leinwand versetzt, um die extradiegetischen Tendenzen, die durch die Frau als Schauobjekt hereinkommen, zu neutralisieren. Dies wird möglich, weil der Film um eine kontrollierende Hauptfigur strukturiert ist, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann.¹³²

Doch schon im zweiten Moment scheint Mulveys Theorie hier nicht vollständig zu greifen.

Der klassische Film zeichnet sich dadurch aus, daß die Handlung aus der Sicht des männlichen Protagonisten wahrgenommen und durch ihn und seine Handlungen strukturiert wird: Männer schauen aktiv, Frauen werden angeschaut. [...] Männer

¹³¹ Der *male gaze* ist in der deutschen Übersetzung „der männliche Blick“. Vgl. Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, 2012, S. 300.

¹³² Ebd., S. 302.

treiben im klassischen Film die Handlung aktiv vorwärts. Frauen tauchen in Ruhesequenzen als die passiven Objekte des Blicks auf [...] ¹³³.

So fasst Ruth Seifert Mulveys Gender-Zuschreibungen zusammen, in denen Mulvey einerseits Männlichkeit mit Aktivität und andererseits Weiblichkeit mit Passivität gleichsetzt. Die jungen Männer blicken und das Mädchen Nadia ist diesen Blicken ausgeliefert; doch es ist die Frau, die hier verführerisch *handelt*; die Männer hingegen blicken *unbewegt*, Nadias Erscheinung aufgewühlt ausgeliefert. Das Mädchen bewegt sich frei in Jims Zimmer, betrachtet und berührt Jims persönliche Gegenstände, unter anderem seine Pornosammlung. Nadia hat (ohne es zu wissen) die Männer durch ihr Handeln in der Hand. Hat hier Nadia mit ihrem verführerischen Verhalten Macht über die Burschen oder die blickenden Burschen über Nadia, die nichts von deren Beobachtung ahnt?

Margaret Marshment hinterfragt die von Mulvey erarbeitete männlich-weibliche Machtkonstellation durch Blickkonstruktionen im Film, wenn sie schreibt:

[...] may we not also read this relation of looking as one where the woman simultaneously controls the desire of the man, so that what we are dealing with here is less simple than a one-way power relationship? [...] finally we have to question whether control of the gaze necessarily amounts to control of the situation. [sic!] Are gazes – even male ones – always, as Mulvey assumes, „controlling“? After all, if a cat may look at a king, that presumably is *all* the power the cat has in that relationship. ¹³⁴

Nadia handelt und verführt (ohne es zu wissen) und hat dadurch eine gewisse Macht über die Männer. Dennoch ist die Machtkonstruktion in diesem Fall meines Erachtens *nicht* in Nadias Hand. Nadias *Handlung* besteht darin, durch ihr Handeln zum sexuellen Objekt für die Zuseher (im Film und außerhalb des Films) zu werden. Und die jungen Männer *kommentieren* ihr Verhalten und erlangen so die Macht über sie zurück. Schon an anderer Stelle bin ich auf die Macht der Sprache eingegangen. Der tonlose Internetstream wird akustisch mit dem Stöhnen der Jungs untermalt. Doch Nadia im

¹³³ Seifert, „Machtvolle Blicke“. In: *mediaculture online* http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/10751/seifert_film.pdf (Zugriffsdatum 01.11.2014), S. 13.

¹³⁴ Marshment, „The Picture is political“, 1993, S. 147.

Zimmer von Jim wird nicht nur stöhnend beobachtet, ihre Handlungen werden durch die Jungs kommentiert. Sie ist betrachtetes Objekt, wiederholt wird das Blicken der drei Jungs von Beschreibungen untermalt („She sure takes her vitamins!“, „She”s going downstairs!“, „Jackpot, baby!“, „Thank you, Nadia!“) und diese im Wechsel mit ihr gezeigt. Als Jim auf der Party von Stifler auf Nadia zugeht, ist er sprachlos und damit machtlos über sie; Nadia wendet sich irritiert ab. Doch jetzt, durch das interaktive „Schlüsselloch“ in sicherer Entfernung, kann Jim die Macht über Nadia feiern.



Abbildung 22 – Pornodarstellerin, nicht sichtbar.

Dass Nadia stöhnt, stellt einen unmittelbaren Bezug zur ersten Szene des Filmes her, in dem Jim sich einen Porno angesehen hat, in dem (aufgrund des verschlüsselten Fernsehbildes) keine Frau zu sehen, aber deren Stöhnen zu hören war. ist hierzu anzumerken. Erstens: Jims Begehren hat schlussendlich ein Gesicht bekommen – und einen Körper.

Zweitens ist es bezeichnend, wie unterschiedlich die Darstellung zwischen der Masturbation einer (jungen) Frau und der Masturbation eines (jungen) Mannes inszeniert wird. Ist Jim auf der einen Seite die Lachnummer, als er masturbiert, ist Nadia auf der anderen Seite als Objekt des Begehrens, als Verführende dargestellt, die durch ihre Inszenierung (männlich) gebändigt wird. Nadia als masturbierende Lachnummer darzustellen, wäre ungewöhnlich und würde eventuell auch als Komik scheitern. Geoff King weist darauf hin, dass die Komödie männlich ist: „Disruptive, childlike and playful trickster-type characters are usually male, as are most of the stars of comedian comedy. [...] Women are often characterised in comedy as sources of repression or oppression [...]“¹³⁵

Noch einmal möchte ich auf den in *American Pie* deutlich zelebrierten Kontrast aufmerksam machen, der sich immer wieder wiederholt; ich meine den Kontrast zwischen impliziten sexuellen Darstellungen und gleichzeitig verweigerten expliziten sexuellen Darstellungen. Selbst wenn Nadia in dieser Szene entblößt dargestellt wird:

¹³⁵ King, *Film Comedy*, 2002, S. 129.

Sie entzieht sich dem Blick der Burschen, ist mehr Trugbild als wirkliches Geschehen. Die hier besprochene Szene ist die einzige Szene im Film, in der eine (fast) nackte, weibliche Figur gezeigt wird. Auch die *Third Base* wird Jim nicht mit einer nackten Nadia erreichen. Dies zieht sich durch den gesamten Film, beispielsweise als Kevin und Vicky in zwei Szenen Oralsex miteinander betreiben, sind die beiden Figuren dabei bekleidet zu sehen: sie sind ab unter der Taille abgeschnitten ins Filmbild gesetzt worden.



Abbildung 23 – Jim läuft.

Nachdem Kevin, Finch und Jim die Liveübertragung der masturbierenden Nadia einige Zeit lang genossen haben, drängen die Freunde Jim, in sein Zimmer zurückzukehren, und Nadia Hilfe anzubieten („Seduce her!“, „Go over there and ask her if she needs an extra hand!“). Also läuft Jim los. Es ist, als ob Jim plötzlich einen Körper bekommen würde, nachdem er nur bis Taillenhöhe sitzend im Filmbild dargestellt war. Er läuft, er läuft um die *Third Base*, vielleicht sogar den *Homerun* mit Nadia zu erreichen. (Mehr über Jims Körper im folgenden Kapitel, „Strike Out“.) Kurz bevor er sein Zimmer betritt, ist er in Aufsicht zu sehen. Jim wirkt darin winzig klein, der Situation (gleich) hilflos ausgeliefert.

7 Strike Out

In diesem Kapitel wird der Bruch der oben begonnenen Szene besprochen, der in dem Moment passiert, in dem Jim dem Auge der Internetkamera und damit den Blicken anderer ausgeliefert ist. Obwohl bereits in früheren Szenen Elemente, die ich der *Gross-Out Comedy* zuordnen konnte, besprochen habe, möchte ich die Szene mit Jims Strike-Out zum Anlass nehmen, das Genre der *Gross-Out Comedy* noch genauer zu beleuchten.

Während Jim von Kevins Haus zurück in sein Zuhause läuft, ändert sich die Situation ohne sein Wissen. Sherman, der vor seinem Computer die Liveübertragung mit ansieht, meldet sich bei Kevin über Telefon und erklärt, dass Jim wohl versehentlich die Email (mit dem Link zum Livestream) an die ganze Schule adressiert hätte. Ab diesem Punkt werden auch weitere junge Männer zwischengeschnitten dargestellt, alleine und in Gruppen, die Nadia ebenfalls erfreut beobachten.



Abbildung 24 – Jim auf dem Weg zur *Third Base*.

Parallel dazu betritt Jim das Zimmer, in dem Nadia leibhaftig liegt und stöhnt. Beim Betreten wird das Baseballposter über Jims Bett sichtbar, auf dem die *Third Base* abgebildet ist (vgl. Beschreibung des Posters in Kapitel „Baseball“). Hier wird klar: Jim spielt für ein ganzes Team, für alle *im* Film zuschauenden jungen Männer – und

wahrscheinlich auch für den Zuschauer im Kinosaal, außerhalb des Filmes. Wird er einen *Homerun* hinlegen können?

Kaum ist Jim im Zimmer angekommen, entzieht sich ihm – und uns – Nadias bis dahin freizügig präsentierter, nackter (Ober)Körper: Sie zieht Jims Pyjamaoberteil über. Jim fragt, wie von Kevin vorgeschlagen, ob er Nadia zur Hand gehen könne. Nadia jedoch hat eine andere Idee; sie sitzt halb bekleidet (man sieht ihre langen Beine) und verführe-

risch mit rosa Wangen und glänzenden Lippen auf seinem Bett und sagt Jim genau, was sie von ihm möchte: einen langsamen Strip. Jim entledigt sich seines Hemdes, das er über die Internetkamera wirft, um diese zu verdecken. Er bemerkt nicht, dass das Hemd langsam wieder von der Kamera gleitet und er wird dadurch bei seinem Strip nach der kurzen Unterbrechung wieder live übertragen.

Als Jim beginnt, sich selbst mit der flachen Hand auf sein Hinterteil zu schlagen, sein Becken hüpfend währenddessen wildgeworden vor und zurück, lacht Nadia. Ihr Lachen vervielfacht sich sofort durch eine zwischengeschnittene, das Live-Schauspiel verfolgende lachende Mädchengruppe. Kevin und Finch, der Live-Übertragung noch über Stream beiwohnend, verstecken ihre Gesichter vor Fremdscham. Stifler, der dem Schauspiel auch auf einem Computer zusieht, verzehrt sein Gesicht vor Ekel, ebenso die anonyme Gruppe junger Männer. Es wechseln sich also *weibliches* Lachen mit *männlichem* Ekel und Scham in Parallelmontage mit Jims Strip ab.

Es ist hier nicht Jims gesamter Körper sichtbar, denn zwischen dem Zuseher und ihm steht sein Bett. Er ist quasi beinlos abgebildet, sein Gesicht von der Kamera abgewandt, weg von dem Mädchen – er weicht tanzend Nadias Blick und auch dem Blick der Kamera aus. Obwohl nicht sonderlich schlecht gebaut wird Jason Biggs Körper, die meiste Zeit des Filmes in etwas zu große Skateboard-Style-Klamotten gekleidet, allenfalls stolpernd und ansonsten relativ bewegungslos in Szene gesetzt. Jetzt wird seine beinahe-*Sexlessness* in dieser Strip-Szene besonders markant: hier glänzt sein Körper von Angstschweiß, sein Schweigen ist eher Stammeln und die bunten Boxershorts tragen vor bunter Jugendzimmer-Unordnung ihr Übriges zur De-Erotisierung seines Körpers bei. Die von Nadia zugeschaltete Musik ist hektisch: Technobeats, mit einer hysterisch-überhöhten Frauenstimme, es fehlen Bassbeats, die für eine angenehme erotische Atmosphäre stehen könnten.

Obwohl Jim unbeholfen und dadurch unsexy dargestellt wird, gibt es ein Detail in der Darstellung, das einen genaueren Blick verdient: Jims wild tanzendes Becken. Das letzte Mal war dieses in der Apfelkuchenszene in Bewegung zu sehen. Das sich bewegende Unterteil Jims lädt ein, einen Verweis zur medialen Inszenierung von Elvis Presley bzw. dessen Beckenbewegung in den späten 1950-er Jahren herzustellen. Dieser Exkurs wird die Brücke zum Genre der *Gross-Out Comedy* herstellen. Presleys hüftbetonter und

zeitgenössisch als verrucht rezensierter Tanzstil brachte ihm den Spitznamen „Elvis the Pelvis“¹³⁶ ein. Unter anderen macht Presleys mediale Inszenierung eine Wende der Darstellung des „unteren Körpers“ sichtbar, wie William Paul beschreibt: „[...] in American culture the elevation of the lower body really begins with rock’n’roll, *the art form of American youth*. In the 1950s, Elvis Presley’s gyrations earned him the name ‘Elvis the Pelvis’ but the pelvis itself was subject to censorship.“¹³⁷ Paul bezieht sich hier auf eine Fernsehshow im Jahr 1956, in der Presley nur hüftaufwärts gezeigt wurde „[...] To witness the pelvis in full action, you had to go to movie theaters. Movie theaters increasingly became the arena in which to celebrate the lower body.“¹³⁸

Wie bereits im Kapitel „Team“ erwähnt, ändert sich die Darstellung des menschlichen Körpers (respektive der Sexualität) kontinuierlich, und hängt von Kultur, Zeit und damit verbundener gesellschaftlicher Akzeptanz ab. Die Darstellung von Jims Beckenbetontem Tanzstil ist nicht der Zensur unterworfen worden. Aber der Blick auf den Teil des unteren Körpers von Jim in dieser Szene schafft es dennoch, für den Zuseher dramaturgisch nachvollziehbar, die zusehenden Mädchen zum Lachen und die zusehenden Jungen zu Ekel und Fremdscham zu bringen. Die Darstellung des Beckens ruft außerdem im Zuschauer ähnliche Gefühle und Reaktionen hervor. Wie erklärt sich das?

Paul bespricht „Elvis the Pelvis“ und dessen mediale Inszenierung im Zusammenhang mit der *Gross-out Comedy*. Einen Vorläufer davon sieht er in der *Animal Comedy*, die in den späten 1970-er, frühen 1980-er Jahren produziert wurde und speziell an männliche Teenager adressiert war, wie beispielsweise *Animal House* (John Landis 1987) oder *Bachelor Party* (Neal Israel 1984). „[...] Critics wearied of these films fairly quickly, generally dismissing them as comedies for adolescents. And it is probably true that the [...] Comedy found its largest audience among young males ranging in age from late adolescence to college age.“¹³⁹ Neben dem Merkmal des lose strukturierten Narrativ und der Betonung von „male bonding“ in diesen Filmen, nimmt das „Animalische“ einen wichtigen Raum ein¹⁴⁰. „For all that the discourse of Animal Comedy lauds the animal

¹³⁶ Doherty, *Teenagers and Teenpicks*, 1988, S. 60, zit. nach: Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 46.

¹³⁷ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 46.

¹³⁸ Ebd., S. 47.

¹³⁹ Ebd., S. 86.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 89-91.

in man, oddly, once the beast is brought out, he acts, untamed creature that he is, in unexpected ways.“¹⁴¹ Auch in *American Pie* kommt das Tier in Jim zum Vorschein: Während Jim strippt, wird eine weitere Gruppe Jugendlicher dargestellt: Eine Band (ein *Cameo*-Auftritt der tatsächlichen Pop-Punk-Band *Blink-182*¹⁴²) sieht dem Geschehen auch zu; auf der Schulter eines der jungen Männer sitzt ein Affe. Als Jim tanzend strippt, beginnt der Affe ebenfalls zu springen und kreischt dabei. Das Tier verdoppelt Jims entfesselten Akt.

Pauls Genredefinition unterscheidet sich stark von dem im Kapitel „Team“ besprochenen Genre des *Teen Sex Quest*-Film nach Shary. *American Pie* kann dem *Teen Sex Quest*-Film zugeordnet werden, folgt man Sharys Kategorisierung. Shary orientiert sich bei seiner Genredifferenzierung am Plot. Sein Hauptaugenmerk richtet er dabei darauf, dass der Plot der Teenagerkomödie sich jedes Mal um „das erste Mal“ dreht. Er schließt daraus, dass sie deshalb an Heranwachsende adressiert ist, die ihre ersten sexuellen Erfahrungen machen und genau diese im *Teen Sex Quest*-Film thematisiert werden. Pauls Blick hingegen ist einer, der tiefer in die Kulturgeschichte gräbt und bis zur griechischen Komödie und zum Spektakel im Ritual zurückgeht¹⁴³. Er orientiert sich in seiner Genredefinition unter anderem einerseits an der Darstellung der „unteren Hälfte des Körpers“, als auch an dem, was der Film im Zuseher auszulösen vermag: „As such, gross-out films take us back to the origins of spectacle in ritual. In viewing them, we experience an art that openly defines itself as public spectacle, an art of festivity that has as its chief aim the inducting of celebratory frenzy.“¹⁴⁴ So sehr sich *American Pie* vordergründig durch den Plot des *Teen Sex Quest*-Films als harmlose Teenagerstory kleidet: Elemente, die man der *Gross-Out Comedy* zurechnen kann, eröffnen eine weitere Perspektive auf *American Pie*. „Festivity is *not* the opposed to depth of meaning. As Bakhtin has noted, certain truths are only available through festive art.“¹⁴⁵

¹⁴¹ Ebd., S. 93.

¹⁴² Der Song *Mutt* der Band *Blink-182* untermalt den Beginn der Szene, als Jim zu Kevin läuft: „[...] he’s not that old / I’ve been told / a strong sexual goal [...]“. Als Jim wieder zurückläuft, setzt der Song wieder ein: „[...] she’s open waiting for more / and I know he’s only looking to score [...]“.

¹⁴³ Vgl. Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 68.

¹⁴⁴ Ebd., S. 64.

¹⁴⁵ Ebd., 1994, S. 71.

Unter diesem Blickwinkel kann man die Darstellung von „Jim the Pelvis“ als Element des *Gross-Out* nachvollziehen. Paul sieht im Genre des *Gross-Out* eine generelle Zuwendung zu „niedrigen“ menschlichen Qualitäten, die sich in der Zurschaustellung des „unteren Körpers“ spiegle. Dabei beruft er sich auf das Werk von Mikhail Bakhtin. Bakhtin beschäftigt sich mit dem Grotesken, das die Menschen zum Lachen bringe; er schreibt:

The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity. [...] The people's laughter [...] was linked with bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes.¹⁴⁶

Paul streicht in der *Gross-Out Comedy* das „level of explicitness on scatological and

sexual matters“¹⁴⁷ als bemerkenswert und an sich positiv zu bewerten hervor. In *American Pie* führt die Szene mit Jims Strip und seinem hüpfenden Becken zu Lachen, Jims Kuchenpenetration zu Lachen und/oder Ekel, je nach Zuschauer.



Abbildung 25 – Sperma im Becher.

Doch andere Szenen in *American Pie* werden noch expliziter in der Zurschaustellung von *Gross out*-Faktoren.

Ejakulat wird versehentlich getrunken, heftiger Durchfall in der Szenerie eines WCs akustisch unmissverständlich in Szene gesetzt, und ein junger Mann entleert aus Nervosität öffentlich in Anzug und Scheinwerferlicht seine Blase.

Damit Sperma, wie oben erwähnt, versehentlich getrunken werden kann, muss es irgendwie durch den Penis, im Zuge eines Orgasmus, außerhalb eines männlichen Körpers gelangt sein. Kevin und Vicky betreiben auf Stiflers erster Party Oralsex; Kevin wird dabei von Vicky aufgefordert, „Bescheid zu sagen“. Momente später krümmt sich Kevin schließlich, mit dem Rücken zur Kamera. Er stellt einen durchsichtigen

¹⁴⁶ Bakhtin, *Rabelais and His World*, 1984, S. 19-20.

¹⁴⁷ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 45.

Bierbecher, der im nächsten Moment in Großansicht abgebildet wird, auf dem Nachtkästchen neben dem Bett ab: wabberndes Durchsichtiges schwimmt im gelben Bier¹⁴⁸. Später, als Stifler wenig ehrenhaft versucht, ein Mädchen zu verführen, trinkt er die Mischung, bevor das Mädchen seinem unehrlichen Spiel auf dem Leim gehen kann und erbricht sich schließlich, über eine WC-Schüssel gebeugt, unter schadenfrohem Lachen der Partybesucher.

Die Bestrafung für Stiflers unehrlichen Verführungsversuch erfolgt in Form von diesem Lachen. Auch Jims Internetstream, der als unfair dem Mädchen gegenüber thematisiert wird, wird mit Lachen bestraft. Im Kapitel „Team“ habe ich bereits erwähnt, dass Finch Lügengeschichten über sich selbst verbreiten lässt, um an Mädchen heranzukommen; sein Plan scheitert daran, dass er im Mädchenklo seinen durch Abführmittel verursachten Durchfall lautstark ausstehen muss. Auch hier lachen die Schulkollegen und Schulkolleginnen im Gang vor dem Klo, als Finch dieses erleichtert verlässt. Die Paarung von unehrenhaftem Verhalten, Ekel und Scham auslösenden Elementen oder Aktionen, und anschließendem schadenfrohem Auslachen ist ein Dreiergespann, dass im Filmuniversum von *American Pie* wieder und wieder dargestellt wird.

Auch eine andere Bildtradition des Films wird mit Abbildung von Ejakulat im Speziellen schlagend: Linda Williams bespricht in ihrem Werk *Hardcore* die Entwicklung des Pornofilmes. Sie beschreibt, dass die „externe Ejakulation“ im Pornofilm ab dem Jahr 1972¹⁴⁹ ein wichtiges visuelles Indiz für die männliche sexuelle Lust respektive für den männlichen Orgasmus wurde¹⁵⁰. Das weibliche Equivalent als Beweis für *ihre* Lust würde hingegen das weibliche Stöhnen darstellen, das jedoch nie die absolute Gewissheit, den Beweis für *ihren* Höhepunkt zu bringen vermag. Die (in einem Film mehrfache) Darstellung externer Ejakulation ist daraufhin spätestens in den späten 1970-er Jahren für die ökonomisch erfolgreiche Produktion eines Pornofilmes notwendig¹⁵¹. Der ejakulierende Penis, der nicht penetrierend „versteckt“ wird

¹⁴⁸ Tatsächlich wird hier klarerweise nicht tatsächliches Sperma verwendet, es handelte sich hierbei (laut Regiekommentar auf der DVD *American Pie*) um Eiklar, das hier die Rolle von Sperma spielen durfte.

¹⁴⁹ Williams nennt den Film *Deep Throat* (Gerard Damiano [in den Credits als Jerry Gerard geführt], 1972) als ersten in der Geschichte des Pornofilmes, in dem ein Penis „in Aktion“, sprich ejakulierend dargestellt wurde. Vgl. Williams, *Hardcore*, 1989, S. 143.

¹⁵⁰ Williams, *Hardcore*, 1989, S. 143-145.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 135.

(Williams nennt ihn den „Penis in Aktion“), wird dementsprechend auch *moneyshot* genannt.¹⁵² Ich wähle diesen Exkurs auf den Pornofilm um deutlich hervorzuheben, dass zwar der klassische *moneyshot* in *American Pie* fehlt, doch das Folgeprodukt des *moneyshot* – das sichtbar gewordene Produkt, nämlich das Ejakulat – sehr wohl sichtbar wird. Es verweist auf den *moneyshot*, und somit verweist es auf den Pornofilm. In *There's something about Mary* (Bobby Farrell, Peter Farrell, 1998) verwendet eine junge Frau für Haargel gehaltenes Ejakulat; ihre Haare in der Datingszene danach stehen steif von ihrem Vorderkopf ab. „[...] a fluid associated both with the lower regions and with procreation is brought up to the top of the body, the head, in an act the explicitness of which in *There's something about Mary* is transgressive of representational norms for anything other than explicit sex films“¹⁵³, so Geoff King.

Es wird deutlich, dass nicht nur Pauls Genredefinition der *Gross-Out Comedy* und deren Fokus auf die unteren Körperregionen und sämtliche Körperausscheidungen auf Szenen in *American Pie* anwendbar sind, sondern auch Darstellungen aus dem Pornofilm. Man könnte demnach die in *American Pie* vorkommenden Handlungen auch als sexuelle, doch geschickt verklausulierte Handlungen lesen. Ungeachtet dessen schafft *American Pie* es, sexuell konnotierte Handlungen und mit einem Porno assoziierbare Elemente in einem *R-rated* Film darzustellen und dabei nicht mit NC-17¹⁵⁴, wie das für Pornographie üblich wäre, bewertet zu werden.

All diese ungestümen, Ekel und/oder Lachreiz fördernden Schauspiele schaffen es, sich in den Folgeproduktionen selbst zu übertreffen: In den Folgefilmen landen eine nicht unwesentliche Menge Schamhaare auf der Hochzeitstorte, Urin wird (unerkant) als Sekt getrunken, nicht als solcher entlarvter Kot statt Schokoladepralinen gereicht und

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ King, *Film Comedy*, 2002, S. 66.

¹⁵⁴ Die Classification and Rating Rules der Motion Picture Association of America besagen: „NC-17 - No One 17 and Under Admitted. An NC-17 rated motion picture is one that, in the view of the Rating Board, most parents would consider patently too adult for their children 17 and under. No children will be admitted. NC-17 does not mean „obscene“ or „pornographic“ in the common or legal meaning of those words, and should not be construed as a negative judgment in any sense. The rating simply signals that the content is appropriate only for an adult audience. An NC-17 rating can be based on violence, sex, aberrational behavior, drug abuse or any other element that most parents would consider too strong and therefore off-limits for viewing by their children.“ In: *Classification and Rating Rules*, 2010, http://www.filmratings.com/downloads/rating_rules.pdf (Zugriffsdatum: 20.10.2014).

genussvoll verzehrt, ein Knabe (optisch keine 14 Jahre alt) masturbiert mithilfe eines Staubsaugers, ein Elch penetriert einen jungen Mann, die Oma eines masturbierenden Jünglings stirbt an einem Herzstillstand, nachdem sein durch die Luft fliegendes Ejakulat sie an der Stirn trifft. „[...] the frequent lack of subtlety in gross-out films is often a function of their uninhibitedness, and uninhibitedness can be prized as a thing in itself.“¹⁵⁵ Diese Liste ließe sich fortsetzen.

Zurück zu Nadia und dem strippenden Jim: Und dann folgen in rascher Folge Jims Erreichen der *Third Base* und sein *Strike Out*. Nadia bittet Jim zu sich aufs Bett und führt seine Hand ihren Bauch entlang nach unten. Zwar bildet die Kamera die beiden jungen Menschen hier auch unterhalb der Hüfte ab, aber da beide ihre Unterwäsche anbehalten haben, sind weder Nadias Geschlecht noch Jims Penis auch nur ansatzweise sichtbar. Die Boxershorts Jims hat zwar in seinem Strip seinen mit dem Becken zwangsläufig mit hüpfenden Penis darunter erahnen lassen, doch in dieser Situation ist weder ein erigierter noch ein unerigierter Penis noch sind feuchte Stellen auf den Boxershorts ausmachbar. Die zwischengeschnittenen jungen Männer jubeln Jim am jeweiligen Bildschirm zu. Doch kaum berührt Jim Nadias Geschlecht, kommt er zum vorzeitigen Orgasmus. Die Jungs sind enttäuscht von Jims Performance (die Mädchen lachen).

Nadia macht sich bereit, das Zimmer zu verlassen, doch Jim kann sie überzeugen, dass er „Reserven hat“. Dieser sekundenschnelle mögliche Wiedereinsatz von Jim bzw. seinem Penis hat Schneider in seiner Analyse von (unter anderem) *American Pie* veranlasst, den Begriff des „up-and down Penis“ einzuführen.

[...] the supposedly ‚spectacular importance‘ of the male member is paradoxically affirmed and denied at one and the same time. And this paradoxical affirmation and denial is almost exclusively attached to the penises of characters who are not merely males, but boys.....¹⁵⁶

¹⁵⁵ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 63

¹⁵⁶ Schneider, „Jerkus Interruptus“, 2005, S. 390-391.



Abbildung 26 – Jims Blick durch Nadias Beine hindurch auf den Zuschauer.

Aus Schneiders Blickwinkel, der bei Jim und Konsorten nicht von jugendlichen Männern spricht, sondern deren Kindheit betont, versucht Jim nicht nur einfach einen *Homerun* hinzulegen, sondern er kämpft um seinen Status als Mann, der ihn über seine *boyhood* hinauswachsen lässt. Die Männlichkeit, die sich Jim anzueignen versucht, liegt in seinem Penis. Dies stellt einen Bezug

her zu Richard Dyers These, die im Kapitel „Team“ besprochen wurde: Männlichkeit wird im Film häufig mit dem (verklusulierten) Penis gleichgesetzt.¹⁵⁷

Nadia steht also vor Jim, der sie überzeugen konnte, zu bleiben, und zieht ihr Höschen aus: „So, *shaved* is the expression?!“ Jims Blick auf das Loch des Kuchens war ein neugieriger, doch das, was Nadia ihm hier bietet, erfüllt ihn mit Schrecken. Jims angsterfüllter Blick richtet sich in diesem Moment – durch Nadias Beine hindurch – direkt in die Kamera. „Grundsätzlich ist Film ein Medium, dessen Blickrichtung zunächst einseitig zu verlaufen scheint: vom Auge des Zuschauers auf das Lichtspiel, das sich auf der Leinwand spiegelt. Die projizierten Bilder verleihen dem Zuschauer die Illusion der Macht über die dargestellten Objekte.“¹⁵⁸ Es ist dies ein klassischer Moment der Zuschaueradressierung, der verstörend wirkt, da der Blick in die Kamera den für den Film typischen Erzählfluss bricht, und gleichzeitig die Blickmacht des Zuschauers zu brechen vermag: „Gerade jene Momente werden vom potentiellen Publikum als besonders verstörend empfunden, wenn [...] der Film einen Blick auf den Betrachter zurückwirft – von ihm also ebenfalls etwas zu fordern scheint.“¹⁵⁹ Jim ragt im Blickkontakt mit dem Kuchen-Loch „phallisch“ ins Filmbild; doch im Blickkontakt mit Nadias offengelegtem Geschlecht (das der Zuseher nicht zu sehen bekommt!), übernehmen Nadias Beine das „Phallische“ im Bild. Erblickt Jim die „Abwesenheit eines Penisses“, resultiert sein „Unbehagen“ in der „Kastrationsdrohung“? Erneut ein

¹⁵⁷ Vgl. Dyer, *The Matter of Images*, 2002, S. 90.

¹⁵⁸ Stiglegger, *Ritual und Verführung*, 2006, S. 21.

¹⁵⁹ Ebd., S. 23.

Rückgriff auf Mulvey, die die Kastrationsdrohung durch die Darstellung der Frau im Film beschreibt:

In Kategorien der Psychoanalyse stellt die weibliche Figur jedoch ein anderes Problem dar. Sie konnotiert etwas, worum der Blick ständig kreist, was er jedoch nicht zur Kenntnis nehmen will: die Abwesenheit eines Penis, die die Kastrationsdrohung und, folglich, Unbehagen einschließt. Die Frau steht für sexuelles Anderssein, für die Abwesenheit des Penis (visuell verifizierbar), für die materielle Evidenz des Kastrationskomplexes, der von hoher Bedeutung für die Organisation des Eintritts in die symbolische Ordnung und das Gesetz des Vaters ist. So droht die Frau als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnete.¹⁶⁰

Jims angstvoller Blick gipfelt schließlich darin, dass er Nadias „shaved“ Körperzone berührt und sich unmittelbar in diesem Moment erneut im Orgasmus windet. Dieses (sein zweites) *Strike Out* beendet die Szene, in einem Zwischenschnitt sehen wir Sherman, der Jims Scheitern mit den Worten „What a loser!“ kommentiert.

Jims vermasselter *Homerun*, den die gesamte Schule beobachten konnte, lässt ihm wenig Spielraum in Bezug auf sein Date für den Abschlussball. Schließlich soll seine Entjungferung und Mannwerdung laut Pakt spätestens an diesem Abend erfolgen: Er fragt also Michelle – das einzige Mädchen, das nicht zu wissen scheint, was vorgefallen ist – um ein Date für die *Prom*.

¹⁶⁰ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, 2012, S. 303.

8 Homerun/Conclusio

In diesem abschließenden Kapitel möchte ich anhand des *Homerun* der vier Figuren Jim, Kevin, Finch und Oz gewonnene Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit reflektieren. Wie wird jugendliche, männliche Sexualität in *American Pie* repräsentiert?

Nach Jims Prüfung in der Mitte des Filmes verschwindet die Hauptfigur vorübergehend aus dem Fokus der Erzählung. Stattdessen rücken die romantischen Storylines von Kevin und Vicky sowie Oz und Heather bis zum Schluss (respektive dem *Homerun* aller vier Freunde) in den Vordergrund. Beide Erzählstränge orientieren sich an einem erfolgreichen Erzählmodell Hollywoods: „New Comedy is essentially what we have come to know as romantic comedy, what Hollywood in its infinite wisdom has succinctly formulated as ‚Boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl‘.“¹⁶¹ Durch die Kombination des *Gross-Out*-„Faktors“ (der sich hauptsächlich in der Figur Jim materialisiert) und den romantischen Elementen (die in Neben-Erzählsträngen verwoben werden) spricht *American Pie* sowohl ein männliches als auch ein weibliches Zielpublikum an. Nicht zuletzt ist das aufgrund ökonomischer Interessen für Produktionsfirmen interessant:

The gross-out and/or sex-chasing elements of films such as [...] *American Pie* appear to be designed to appeal principally to relatively young male audiences. Elements of romantic comedy are more likely to be targeted at a female audience. A combination of the two offers the prospect of the industrially attractive ‚date-movie‘, aimed at a teenage and young adult audience and with something to satisfy the expectations of both genders.¹⁶²

Dem Abschlussball wird im Film relativ großer zeitlicher Raum gegeben: sechzehn Minuten schildern den Abend und den *Homerun* der vier Protagonisten. Dabei werden noch einmal die Bezüge zum sportlichen Wettkampf zelebriert, hier im Dialog zwischen Oz (der eigentlich Chris heißt und den Spitznamen Oz trägt) und Heather. Oz hat in einigen Szenen zuvor das Lacrosse-Spielfeld mitten im Spiel verlassen, um mit Heather

¹⁶¹ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 88.

¹⁶² King, *Film Comedy*, 2002, S. 73.

gemeinsam das Duett im Chorwettbewerb zu singen; er sagt ihr, dass er sie ursprünglich nur wegen des Paktes kennenlernen wollte und heute der Abend gekommen sei, an dem er mit ihr Sex haben sollte, um den Pakt zu erfüllen.

Heather: This isn't the best way to proposition me.

Oz: No, that's... that's not what I mean. What I mean is, uh... Look, do you know what made me leave that game? See, Coach, he was giving us this speech about... not slacking off when you see the opportunity to score...

Heather: This isn't any better, Chris.

Oz: No, you see... You see, Heather, what I realized is that... with you, it's... not like I'm running towards a goal... looking for the best way to score. This may sound a little corny, but... I feel like I've already won.

Dieser Dialog bringt auf den Punkt, was in der Paktszene bereits visuell angeklungen ist: Die Männlichkeit (visuell repräsentiert durch den verklausulierten Penis) erstarkt bereits in dem Moment, als die vier Freunde beschließen, (ins Spiel einzusteigen und) den *Homerun* hinzulegen. Jims „up and down penis“ aus der *Strike Out* Szene hat das wichtigste Instrument beim Spiel gezeigt: den Penis.

Und auch die Spielregeln werden noch einmal klar, jetzt am Ende des Filmes: Das Mädchen, das Sherman bei Stiflers erster Party verführt haben und das ihn somit zum Mann gemacht haben soll, betritt die Bühne des Abschlussballes. In einer Rede, die sie an die gesamte Ballgesellschaft richtet, entlarvt sie Shermans Mannwerdung als Lüge. Auf Sherman fällt nun der Lichtkegel auf der Tanzfläche, er ist umringt von den Ballbesuchern. Aus Nervosität entleert er seine Blase; ein feuchter Fleck breitet sich auf seiner Anzughose aus. Die Regel besagt also, dass Fairness im Spiel zählt – Lügen hingegen werden bestraft und helfen ebenso wenig beim *Homerun*, wie der Versuch, auf andere Weise zu betrügen (siehe Finch und dessen haarsträubenden Erfindungen über sich selbst, die in seiner Bestrafung durch Durchfall mündete oder Stifler, der ein Mädchen nicht ganz ehrlich verführen wollte, und sich schließlich an versehentlich getrunkenen Bier-Ejakulat-Mixtur erbricht). Die *Gross-Out*-, „Faktoren“ tauchen in *American Pie* nicht willkürlich auf, sondern dienen dazu, Überschreitungen des Regelwerks im Spiel zu normieren.

Nach der *Prom* findet die Abschlussparty bei Stifler statt. Jim, Kevin, Oz sind mit ihren Dates, Finch vorerst alleine dort. Das Partygeschehen wird nicht wirklich dargestellt,

die sexuellen Interkurse der vier Protagonisten doch durchaus. Sie werden in Parallelmontage inszeniert. Oz und Heather sind auf einem Bootssteg in romantisches Lampenlicht getaucht zu sehen, das sich im Wasser spiegelt. Kevin und Vicky sagen sich gegenseitig schlussendlich die Worte „I love you“, und entschließen sich, im schönsten Zimmer im Hause Stifler bei ihrem gemeinsamen ersten Mal für die Missionarsstellung. Finch verführt die Mutter von Stifler im Keller des Hauses¹⁶³ durch sein Wissen über alten Scotch und Kunstgeschichte („So I said: This is very obviously a Piero della Francesca¹⁶⁴“). Jim hingegen wird von Michelle, seinem Date, in das Kinderzimmer des Hauses begleitet. Michelle wird in dem Moment für ihn interessant, als er erfährt, dass diese am Feriencamp mit einer Flöte¹⁶⁵ masturbiert hat, was sie ihm lachend erzählt. Schlussendlich wird damit Michelle zur perfekten Partnerin für Jim. Sein „Practice for the Big Game“ scheint sich ausgezahlt zu haben, egal wie „abnorm“ es eventuell war. Die Darstellung von Jims und Michelles sexuellen Intermezzi besteht aus einem unter Michelle liegenden Jim, der von ihr angeschrien wird: „Say my name“, worauf er diesen stammelnd ausruft. Die letzte Einstellung der Interaktion der beiden besteht aus dem Fragment eines um sich schlagenden Armes im Liebesspiel, der die daraufhin splitternde Nachttischlampe trifft.

Die Parallelmontage der vier „ersten Male“ aller vier Protagonisten bildet noch einmal den Höhepunkt in der homosozialen Gemeinschaft ab. Obwohl ihr Erleben getrennt ist, sind sie doch durch das jeweils individuelle Initiations-Erlebnis miteinander verbunden. Dass das Spiel selbst und weniger der *Homerun* per se die Jugendlichen zu Männern werden lässt, wird noch deutlicher, wenn man die nun vermeintlich zu Männern gewordenen Freunde in der Szene nach dem Abend der *Prom* mit ihrer Darstellung am Beginn des Filmes vergleicht. Denn auch nach dem *Homerun* hat sich nicht wirklich etwas verändert. Im Gegenteil: das Spiel selbst, das ja nach jedem Sieg (oder jeder Niederlage) von neuem beginnt, scheint die eigentliche Männlichkeit auszudrücken.

¹⁶³ Die Örtlichkeit, wo das Zusammentreffen der beiden Figuren stattfindet, wird nicht ganz klar. Es könnte sich um das Innere eines Bootes handeln, da die Fenster im Raum Bullaugen gleichen. Finch und Stiflers Mum werden übrigens vollkommen ohne Körperkontakt dargestellt, sogar in den Dialogszenen. Der Schauspieler, Eddie Kaye Thomas, der Finch verkörpert, war zum Zeitpunkt des Drehs unter siebzehn Jahre alt und durfte daher (laut Kommentar auf der DVD von *American Pie*) nicht in „sexuell eindeutiger Interaktion“ in Szene gesetzt werden.

¹⁶⁴ *Piero della Francesca* war ein Maler der frühen Renaissance.

¹⁶⁵ Michelles Querflöte wird am Kinoposter als Equivalent zum Apfelkuchen mit den Darstellern abgebildet, siehe Abbildung 27 auf S. 98.

Das Spiel könnte dabei als Sinnbild für die männliche Sexualität aufgefasst werden. Wichtig hierbei ist das passende, heteronormative Gegenüber: eine passende Sexualpartnerin. „Andersartige“ (beispielsweise homosexuelle) Liaisonen bleiben im Universum von *American Pie* bis ins Jahr 2003 und der Produktion *American Wedding* ohne Relevanz.¹⁶⁶

Dass es in der in *American Pie* repräsentierten Männlichkeit darum geht, sich sexuell immer wieder zu beweisen, also die Männlichkeit der Protagonisten in ihrer Sexualität liegt (bzw. umgekehrt), wird in die Plots der folgenden (erfolgreichen) Filmproduktionen weiter getragen: Jim und seine Freunde, inzwischen entjungfert, werden auf ihrem weiteren Weg in Dingen erfolgreich gelebter Sexualität in Szene gesetzt. Die Direct-to-DVD Produktionen hingegen ersetzen (größtenteils) Jim und seine Freunde mit equivalenten Protagonisten, die ihr erstes Mal anstreben.

Wie erwähnt, nimmt auch (und dies vor allem in den zuletzt genannten Produktionen) der *Gross-Out*-, „Faktor“ und somit die Adressierung eines männlichen Publikums zu. Den Spaß, den diese Filme dem männlichen Publikum bieten, erklärt William Paul folgendermaßen:

But the more I looked at these films, the more apparent it became to me they had established a discourse with their audience so familiar and well understood that even the most extreme extensions of discourse into outrageous areas could pass by without comment.¹⁶⁷

Diese These schließt mich – als weibliche Rezipientin – bis zu einem gewissen Maße aus. In Auseinandersetzung mit den Filmen musste ich mir das, was für die junge männliche Zuschauerschaft selbsterklärend ist und zu deren freudvollem Filmgenuss und Ekel-Vergnügen führt, durch eine filmwissenschaftliche Analyse erst aneignen.

These films are works that want to address us in a raucous, rude, even repulsive voice, and what’s more, they take delight in the very objectionable qualities of this voice. In its freewheeling fancy and exuberant energy, this voice often speaks in

¹⁶⁶ Selbst in *American Wedding* bedient der schwule Tänzer tendenziell eher Klischees, als dass der Charakter gleichwertig zu den anderen Protagonisten erscheint. In *American Reunion* (2012) outet sich ein bereits bekanntes Mädchen, Jessica, als lesbisch; hier scheint zumindest ein Versuch von Gleichwertigkeit unternommen worden zu sein.

¹⁶⁷ Paul, *Laughing Screaming*, 1994, S. 72.

obstreperous terms, trying to determine just how far it can go, what kind of license it can grant its own sense of freedom.¹⁶⁸

Vor allem der Apfelkuchen, Jims „Partnerin“ in der zweiten Solonummer, bleibt in allen Folgeproduktionen (wahlweise am Kinoposter abgebildet oder im Titel der Produktion) ein Garant für ein zu erwartendes *Gross-Out*-Filmvergnügen. So prägend die Masturbationsszenen mit *Gross-Out Comedy* Bezug für den Plot und auch den Erfolg von *American Pie* sind, ist es bezeichnend, dass nach Minute 32 Jim nicht mehr an sich selbst Hand anlegt, sondern sich der realen Weiblichkeit in Gestalt von Nadia und Michelle stellt. Jims Masturbations-Spielchen wurden also im Verlauf der Filmhandlung normiert, doch es ist nicht zu vergessen, dass sie dennoch dargestellt werden. Die *Comedy*, im speziellen die *Gross-Out-Comedy* lässt die Freiheit, Dinge zu zeigen, die sonst im Verborgenen bleiben. Vielleicht reflektiert Jims dargestellte sexuelle Freiheit einen tatsächlichen Umbruch in der sexueller Freiheit der US-amerikanischen Gesellschaft, und seine sexuelle Identitätssuche spiegelt die sexuelle Identitätssuche junger US-Amerikaner der späten 1990-er Jahre wieder:

Gross-out speaks in a voice that demands to be heard because it represented a powerful strain in contemporary American culture. [...] It speaks in the voice of festive freedom, uncorrected and unconstrained [...] fresh, open, aggressive, seemingly improvised, and always ambivalent.¹⁶⁹

Das Closing des Films zeigt noch einmal Jim in seinem Zimmer. Diesmal strippt er für Nadia im fernen Europa über einen Video-Internetcall. Mr. Levenstein betritt von Jim unbemerkt kurz das Zimmer; doch verlässt es unmittelbar darauf wieder, jetzt selbst tanzend. Jims (heteronormative) sexuelle Suche ist nun am Ende des Filmes auf ein – sichtbares – weibliches Gegenüber gerichtet; und seine Sexualität darf privat bleiben.

¹⁶⁸ Ebd., S. 79.

¹⁶⁹ Ebd., S. 81.

Bibliographie

- Adams**, Rachel: *The masculinity studies reader*. Malden Mass: Wiley-Blackwell 2002.
- Aronson**, Amy: „Men’s Magazines“. In: *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia*. Volume II. Santa Barbara 2004. Sp. 526-527.
- Bakhtin**, Mikhail: *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press 1984.
- Blanchet**, Robert: *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg: Schüren 2003.
- Bordwell**, David, **Thompson** Kristin: *Film Art: An Introduction* (3. Aufl.). New York: McGraw-Hill Publishing Company 1990.
- Bordwell**, David: *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte* (2. Aufl.). Frankfurt a.M., München: Verlag der Autoren 2003.
- Braiddt**, Andrea B., **Jutz**, Gabriele: „Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie“. In: **Dorer**, Johanna, **Geiger**, Brigitte: *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 292-306.
- Brauerhoch**, Annette: „Glanz und Elend der Muskelmänner: Konfrontation mit einem Genre.“ In: *Frauen und Film* (Heft 40), 1986, S. 20-26.
- Butzmann**, Frieder, **Martin**, Jean: *Filmgeräusch: Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke 2012.
- Dyer**, Richard: „„Don’t Look Now!‘: Die Unstimmigkeiten des männlichen Pin-up.“ In: *Frauen und Film* (Heft 40), 1986, S. 13-19.
- Dyer**, Richard: *The matter of Images. Essays on Representation*. London: Routledge 2002.
- Eberwein**, Robert: *Sex Ed: Film, Video, and the Framework of Desire*. New Brunswick, New Jersey, New York: Rutgers University Press 1999.
- Eder**, Franz: *Kultur der Begierde: Eine Geschichte der Sexualität*. München: C.H. Beck 2009.
- Engell**, Lorenz: „Der lustige Film“. In: Bauhaus-Universität Weimar, Medienphilosophie <https://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0910/Vorlesung9.pdf> (Zugriffsdatum: 29.10.2014).
- Ferber**, Abby: „Whiteness“. In: **Kimmel**, Michael, **Aronson**, Amy: *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Volume II. Santa Barbara 2004. Sp. 827-830.
- Forth**, Christopher E.: „Masturbation“. In: **Kimmel**, Michael, **Aronson**, Amy: *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Volume II: Santa Barbara 2004. Sp. 512-515.
- Gernert**, Johannes: *Generation Porno. Jugend, Sex, Internet*. Köln: Fackelträger 2010.

Görtler, Birgit: „Schönheit und Weiblichkeit – eine geschlechtsspezifische Betrachtung der sozialen Ungleichheitswirkung von physischer Schönheit“. In: **Filter**, Dagmar, **Reich**, Jana (Hg.): „Bei mir bist du schön...“: *Kritische Reflexionen über Konzepte von Schönheit und Körperlichkeit*. Hamburg: CENTAURUS Verlag 2012, S. 9-60.

Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript-Verlag 2004.

Hall, Stuart: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. London: The Open University 1997.

Hediger, Vinzenz: „Gefühlte Distanz: Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie“. In: **Bösch**, Frank, **Borutta**, Manuel: *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2006, S. 42-62.

Herrmann, Britta, **Erhart**, Walter: „XY ungelöst: Männliche Performance“. In: *Masculinities: Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck: Maskulinitäten*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 33-55.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse* (4. Aufl.). Stuttgart: Metzler 2007.

Jahraus, Oliver, **Neuhaus**, Stefan (Hrsg.): *Der Erotische Film: Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Jutz, Gabriele: „Schaulust und Kasernendrill: Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel von Fred Zinnemanns *From Here to Eternity* (USA 1953)“. In: *L'Homme Z.F.G.* 1992 (Heft 3,1), S. 129-154.

Kaplan, E. Ann: *Feminism and Film*. Oxford [England]; New York: Oxford University Press 2004.

King, Geoff: *Film Comedy*. London, New York: Wallflower 2002.

Knops, Tilo R.: „Theorien des Films“. In: **Leonhard**, Joachim-Felix (Hrsg.): *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. (Bd.15, Teilbd.1). Berlin: De Gruyter GmbH & Co KG. 1999, Sp. 161-174.

Laqueur, Thomas W.: *Die einsame Lust: Eine Kulturgeschichte der Selbstbefriedigung*. Berlin: Osburg Verlag 2008.

Läubli, Martina (Hrsg.): *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*. Bielefeld: transcript-Verlag 2011.

Lautmann, Rüdiger: *Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur*. Weinheim, München: Juventa 2002.

Lerude-Flechets, Martine: „Schauspiel des Blicks“. In: **Ruhs**, August, **Riff**, Bernhard, **Schlemmer**, Gottfried: *Das Unbewusste Sehen: Texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*. Wien: Löcker Verlag 1989, S. 100-113.

Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien* (2. Aufl.). Opladen: Leske Budrich 2003.

Macrae, C. Neil: *Stereotypes and Stereotyping*. New York: Guilford Press 1996.

Mädler, Kathrin : *Broken Men: sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywood-Film*. Marburg: Schüren 2008.

Maier, Tanja: *Gender und Fernsehen: Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft*. Bielefeld: transkript Verlag 2007.

- Marshment**, Margaret: „The Picture is Political. Representation of Women in Contemporary Popular Culture.“ In: **Richardson**, Diane, **Robinson**, Victoria: *Introducing Women's Studies*. London: Macmillan 1993.
- Martschukat**, Jürgen, **Stieglitz**, Olaf: *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2008.
- Mikos**, Lothar. *Film- Und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2003.
- Mulvey**, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Bergmann, Franziska, Schössler, Franziska, Schreck, Bettina (Hrsg.): *Gender Studies*. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 295-309. [Originaltitel: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen* (1975)].
- Neale**, Steve: „Masculinity as Spectacle“. In: *Feminism and film*, Oxford [England]; New York: Oxford University Press 2004, S. 253-264.
- Nessel**, Sabine, **Pauleit**, Winfried, **Rüffert**, Christine, **Schmid** Karl-Heinz, **Tews**, Alfred (Hrsg.): *Wort und Fleisch: Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz + Fischer 2008.
- Parrots** Les: *Helping Your Struggling Teenager*, Michigan: Zondervan Publishing House 1993.
- Paul**, William: *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press 1994.
- Pilcher**, Jane, **Whelehan**, Imelda : *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: SAGE Publications Ltd 2004.
- Reichert**, Ramón: „Sex Education Films: Sexualitätsdispositive und filmische Techniken der Selbstführung in den 1950er Jahren.“
In: rhizone http://rhizone.at/pdfs/Sexual_Education_in_den_USA.pdf (Zugriffsdatum: 03.11.2014).
- Richardson**, Diane (Hrsg.): *Introducing Women's Studies: Feminist Theory and Practice*. Basingstoke: Macmillan 1993.
- Robertson**, Michael: „Whiteness“. In: **Kimmel**, Michael, **Aronson**, Amy: *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Volume II. Santa Barbara 2004, Sp. 827-830.
- Rothschild**, Lois: „Penis“. In: **Kimmel**, Michael, **Aronson**, Amy: *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Volume II. Santa Barbara 2004. Sp. 597–599.
- Savin-Williams**, Rich C., **Frankel**, Loren B.: „Personal and Sexual Identity“, In: **Kimmel**, Michael, **Aronson**, Amy: *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Volume II. Santa Barbara 2004, Sp. 602-604.
- Schneider**, Steven Jay: „*Jerkus Interruptus: The Terrible Trials of Masturbating Boys in Recent Hollywood Cinema*.“ In: **Murray**, Pomerance, **Gateward** Frances K.: *Where the Boys Are: Cinemas of Masculinity and Youth*. Detroit Wayne State University Press 2005, S. 375-393.
- Schweinitz**, Jörg: „„Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. In: *Montage/av* (1984), S. 99-118.

Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag 2006.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1990.

Seeßlen, Georg: *Erotik*. Marburg: Schüren 1996.

Seifert, Ruth: „Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film“. In: mediaculture online http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/10751/seifert_film.pdf (Zugriffsdatum: 01.11.2014).

Shary, Timothy: *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press 2002.

Shary, Timothy: *Teen Movies: American Youth on Screen*. London: Wallflower Press 2005.

Sicks, Kai Marcel, **Stauff**, Markus (Hrsg.): *Filmgenres: Sportfilm*. Stuttgart: Reklam 2010.

Silverman, Kaja: „Male Subjectivity and the Celestial Suture: It’s a wonderful Life“. In: *Feminism and film*, Oxford [England]; New York: Oxford University Press 2004, S. 100-119.

Spector, Ian: *The Truth about Chuck Norris: 400 Facts About the World’s Greatest Human*. New York: Gotham Books 2007.

Steffen, Therese. *Masculinities, Maskulinitäten: Mythos, Realität, Repräsentation, Rollendruck*. Stuttgart: Metzler 2002.

Stiglegger, Marcus: *Ritual und Verführung: Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer 2006.

Stutterheim, Kerstin, **Kaiser**, Silke (Hrsg.): *Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -Ästhetik (Band 1)*. Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften 2009.

Whitehead, Stephen: *Men and Masculinities*. Oxford: Polity 2002.

Williams, Linda : *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Basel: Stroemfeld/Nexus 1995.

Williams, Linda: *Porn Studies*. Durham, London: Duke University Press 2004.

Wood, Robin: „Party time or can’t hardly wait for that American Pie: Hollywood high school movies of the 90s“. In: The Free Library <http://www.thefreelibrary.com/Party+time+or+can't+hardly+wait+for+that+American+pie%3A+Hollywood+high...-a088102415> (Zugriffsdatum: 05.11.2014).

Filmcredits



Abbildung 27 – Kinoposter.

American Pie

USA 1999

Regie: Paul Weitz, Chris Weitz

Drehbuch: Adam Herz

Kamera: Richard Crudo

Musik: David Lawrence

Produzenten: Chris Moore, Craig Perry, Chris Weitz, Warren Zide

Produktion: Universal Pictures

Darsteller: Jason Biggs (Jim Levenstein), Chris Klein (Oz), Thomas Ian Nicholas (Kevin), Alyson Hannigan (Michelle), Shannon Elizabeth (Nadia), Tara Reid (Vicky), Eddie Kaye Thomas (Finch), Seann William Scott (Stifler), Eugene Levy (Jim's Dad), Natasha Lyonne (Jessica), Mena Suvari (Heather), Jennifer Coolidge (Stifler's Mum), Chris Owen (Chuck Sherman), Molly Cheek (Jim's Mum), u.a.

DVD 13787

2001 Universal Pictures

92 Minuten

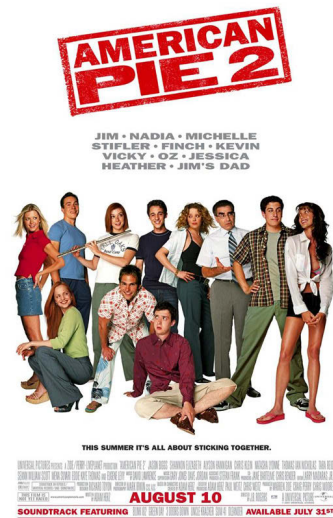


Abbildung 28 – Kinoposter.

American Pie 2

USA 2001

Regie: J.B. Rogers

Drehbuch: Adam Herz, David H. Steinberg

Kamera: Mark Irwin

Musik: David Lawrence

Produzenten: Chris Moore, Craig Perry, Warren Zide

Produktion: Universal Pictures

Darsteller: Jason Biggs (Jim Levenstein), Shannon Elizabeth (Nadia), Alyson Hannigan (Michelle), Chris Klein (Oz), Thomas Ian Nicholas (Kevin), Natasha Lyonne (Jessica), Tara Reid (Vicky), Seann William Scott (Stifler), Mena Suvari (Heather), Eddie Kaye Thomas (Finch), Chris Owen (Chuck Sherman), Eugene Levy (Jim's Dad), Molly Cheek (Jim's Mum), Jennifer Coolidge (Stifler's Mum), u.a.

DVD 32938

2001 Universal Studios

106 Minuten



Abbildung 29 – Kinoposter.

American Wedding

USA 2003

Regie: Jesse Dylan

Drehbuch: Adam Herz

Kamera: Lloyd Ahern II

Musik: Christophe Beck

Produzenten: Chris Bender, Adam Herz, Chris Moore, Craig Perry, Warren Zide

Produktion: Universal Pictures

Darsteller: Jason Biggs (Jim Levenstein), Seann William Scott (Stifler), Alyson Hannigan (Michelle), Eddie Kaye Thomas (Finch), Thomas Ian Nicholas (Kevin), January Jones (Cadence Flaherty), Eugene Levy (Jim's Dad), Molly Cheek (Jim's Mum), Jennifer Coolidge (Stifler's Mum), u. a.

DVD 8211798.18
2004 Universal Studios
99 Minuten

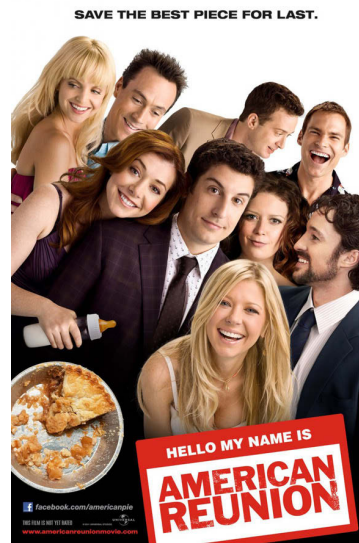


Abbildung 30 – Kinoposter.

American Reunion

USA 2012

Regie: Jon Hurwitz, Hayden Schlossberg

Drehbuch: Jon Hurwitz, Hayden Schlossberg, Adam Herz

Kamera: Daryn Okada

Musik: Lyle Workman

Produzenten: Adam Herz, Chris Moore, Craig Perry, Warren Zide.

Produktion: Universal Pictures

Darsteller: Jason Biggs (Jim Levenstein), Alyson Hannigan (Michelle), Chris Klein (Oz), Thomas Ian Nicholas (Kevin), Tara Reid (Vicky), Seann William Scott (Stifler), Mena Suvari (Heather), Eddie Kaye Thomas (Finch), Jennifer Coolidge (Stifler's Mum), Eugene Levy (Jim' Dad) Natasha Lyonne (Jessica), Shannon Elizabeth (Nadia), Chris Owen (Sherman) u.a.

DVD 61119802
2012 Universal Studios
113 Minuten

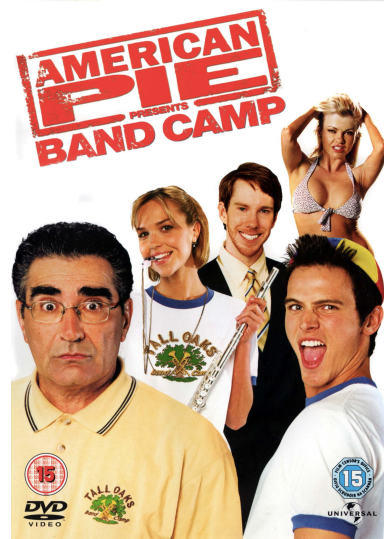


Abbildung 31 – DVD-Cover.

American Pie Presents: Band Camp

USA 2005

Regie: Steve Rash

Drehbuch: Adam Herz, Brad Riddell

Kamera: Victor J. Kemper

Musik: Robert Folk, Danny Smith

Produzenten: Mike Elliott, Joseph P.

Produktion: Universal Pictures

Darsteller: Eugene Levy (Mr. Levenstein), Tad Hilgenbrink (Matt Stifler), Arielle Kebbel (Elyse), Jasen Earles (Ernie), u. a.

DVD 7778889

2005 Universal Studios
Direct-to-DVD-Produktion
87 Minuten



Abbildung 32 – DVD-Cover.

American Pie Presents: The Naked Mile

USA 2006

Regie: Joe Nussbaum

Drehbuch: Adam Herz, Erik Lindsay

Kamera: Eric Haase

Musik: Jeff Cardoni

Produzenten: W. K. Border

Produktion: Universal Studios

Darsteller: John White (Eric Stifler), Jessy Schram (Tracy Sterling),
Steve Talley (Dwight Stifler), Christopher McDonald (Mr. Stifler),
Eugene Levy (Mr. Levenstein), u.a.

DVD 33089

2006 Universal Studios
Direct-to-DVD-Produktion
102 Minuten



Abbildung 33 – DVD-Cover.

American Pie Presents: Beta House

USA 2007

Regie: Andrew Waller

Drehbuch: Erik Lindsay, Adam Herz

Kamera: Gerald Packer

Musik: Jeff Cardoni

Produzenten: W. K. Border

Produktion: Universal Studios

Darsteller: John White (Eric Stifler), Jessy Schram (Tracy Sterling), Steve Talley (Dwight Stifler), Christopher McDonald (Mr. Stifler), Eugene Levy (Mr. Levenstein), u.a.

DVD 62101448
2007 Universal Studios
Direct-to-DVD-Produktion
89 Minuten



Abbildung 34 – DVD-Cover

American Pie Presents: The Book of Love

USA 2009

Regie: John Putch

Drehbuch: David H. Steinberg, Adam Herz

Kamera: Ross Berryman

Musik: David Lawrence

Produzenten: Mike Elliot

Produktion: Universal Studios

Darsteller: Eugene Levy (Mr. Levenstein), Bug Hall (Rob),
Kevin M. Horton (Nathan), Brandon Hardesty (Lube), u.a.

DVD 8271080.11
2009 Universal Studios
Direct-to-DVD-Produktion
93 Minuten

Filmographie

Animal House. Regie: John Landis. USA: Universal Pictures, Oregon Film Factory, Stage III Productions, 1978.

Anything Else. Regie: Woody Allen. USA: DreamWorks SKG (presents), Gravier Productions (in association with), 2003.

As Boys Grow. Regie: George Watson. USA: Medical Arts Productions, 1957.

Bachelor Party. Regie: Neal Israel. USA: Bachelor Party Productions, Aspect Ratio Film, Twin Continental, 1984.

Conan the Barbarian. Regie: John Milius. USA: Universal Pictures, 1982.

Deep Throat. Regie: Gerard Damiano (in den Filmcredits: Jerry Gerard). Schweden: Gerard Damiano Film Productions, 1972.

Fast Times at Ridgemont High. Regie: Amy Heckerling. USA: Universal Pictures, 1982.

First Blood. Regie: Ted Kotcheff. USA: Anabasis N.V./Elcajo Productions, 1982.

Goin' all the Way! Regie: Robert Freeman. Australia: Saturn International Pictures, 1982.

Last American Virgin. Regie: Boaz Davidson. USA: Golan-Globus Productions, 1982.

Losin' it. Regie: Curtis Hanson. USA: Tiberius Film Productions, 1983.

Rocky. Regie: John G. Avildsen. USA: Chartoff-Winkler Productions, 1976.

The Graduate. Regie: Mike Nichols. USA: Lawrence Turman, 1967.

There's something about Mary. Regie: Bobby Farrell, Peter Farrell. USA: Twentieth Century Fox Film Cooperation, 1998.

The Terminator. Regie: James Cameron. USA: Hemdale Film Cooperations, 1984.

Top Gun. Regie: Tony Scott. USA: Paramount Pictures, 1986.

Nine 1/2 Weeks. Regie: Adrian Lyne. USA: Producers Sales Organisation (presents) Jonesfilm, 1986.

Orange Is The New Black (TV-Serie), Regie: Jenji Kohan, USA, 2013-heute.

Rear Window. Regie: Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures, Patron Inc., 1954.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: **DVD-Pack aus dem Jahr 2010**, Quelle: Universal Pictures UK, <http://www.amazon.co.uk/American-Pie-All-Slices-DVD/dp/B003N774CE> (Zugriffsdatum: 31.10.2014). Seite 10
- Abbildung 2: **Poster**, Quelle: <http://www.auctionflex.com/showlot.ap?co=1&weiid=8218468&lang=En> (Zugriffsdatum: 05.11.2014). Seite 15
- Abbildung 3: **Grafische Abbildung des Cultural Circuit**, Quelle: Hall, Stuart (Hrsg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. The Open University, London 1997, S.1. Seite 16
- Abbildung 4: **Filmstill aus *American Wedding***. Seite 21
- Abbildung 5: **Filmstill aus *Stifler Talk* (Zusatzmaterial auf der DVD *American Wedding*)**. Seite 22
- Abbildung 7: **Filmstill aus *American Reunion***. Seite 23
- Abbildung 6: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 23
- Abbildung 8: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 37
- Abbildung 9: **Filmstill aus *Losin' it***. Seite 40
- Abbildung 10: **Filmstill aus *Top Gun***. Seite 42
- Abbildung 11: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 42
- Abbildung 12: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 50
- Abbildung 13: **Stockfoto vom US Department of Agriculture**, Fotograf: Scott Bauer, Quelle: <http://www.ars.usda.gov/is/graphics/photos/K7252-47.htm> (Zugriffsdatum: 02.11.2014). Seite 54
- Abbildung 14: **Foto vom Pressetermin *American Reunion* in Berlin am 29.03.2012**. Fotograf: AP Photo/Markus Schreiber, Quelle: <http://jezebel.com/5898025/they-grow-up-so-fast> (Zugriffsdatum: 11.11.2014). Seite 55
- Abbildung 15: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 64
- Abbildung 16: **Screenshot**, Quelle: In: Men's Health, <http://www.menshealth.com/video/?bctid=3736150674001#/video/all> (Zugriffsdatum: 01.09.2014). Seite 66
- Abbildung 17: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 67
- Abbildung 18: **Filmstill aus *As Boys Grow***. Seite 69
- Abbildung 19: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 74
- Abbildung 20: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 75
- Abbildung 21: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 76
- Abbildung 22: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 79
- Abbildung 23: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 80
- Abbildung 24: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 81
- Abbildung 25: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 85
- Abbildung 26: **Filmstill aus *American Pie***. Seite 89
- Abbildung 27: **Kinoposter *American Pie* aus dem Jahr 1999**. Quelle: International Movie Database imdb <http://www.imdb.com/title/tt0163651/> (Zugriff am 10.10.2014). Seite 100
- Abbildung 28: **Kinoposter *American Pie 2***. Quelle: International Movie Database http://www.imdb.com/title/tt0252866/?ref_=ttfc_fc_tt (Zugriff am 10.10.2014). Seite 101
- Abbildung 29: **Kinoposter *American Wedding***. Quelle: International Movie Database http://www.imdb.com/media/rm42180352/tt0328828?ref_=tt_ov_i (Zugriff am 10.10.2014). Seite 102
- Abbildung 30: **Kinoposter *American Reunion***. Quelle: International Movie Database http://www.imdb.com/media/rm3084236544/tt1605630?ref_=tt_ov_i (Zugriff am 10.10.2014). Seite 103

Abbildung 31: **DVD-Cover *American Pie Presents: Band Camp***. Quelle: DVD 77788892005, Universal Studios 2001. Seite 104

Abbildung 32: **DVD-Cover *American Pie Presents: The Naked Mile***. Quelle: DVD 33089, Universal Studios 2006. Seite 105

Abbildung 33: **DVD-Cover *American Pie Presents: Beta House***. Quelle: DVD 62101448, Universal Studios 2007. Seite 106

Abbildung 34: **DVD-Cover *American Pie Presents: Book of Love***. Quelle: DVD 8271080.11, Universal Studios 2009. Seite 107

Anhang

Transkript der Apfelkuchen-Szene

00:31:44.40,00:31:48.90	Jim kommt bei der Küchentüre von außen in die Küche.	Tür quietscht, Mom, I'm home!, Musik von Beginn des Films, kurz	Im Hintergrund ein grüner Busch, eine türkise Thermoskanne, weißgekachelte Küchenarbeitsfläche, ein Obstkorb, Jim trägt ein grün-gemustertes Hemd, die Tapete hat ein gesprenkeltes Muster	A	N	Zoom weg
	Jim beugt sich schnuppernd über Pie und beginnt zu überlegen, deutet mit den Fingern schon Penetrationsgestik an	Jim, Apple – you're favorite!!! I'll be home late. Enjoy! Mom	Rosa Zettelchen, Jims Hände, Teil des Hemdes	N	A	statisch
	Jim denkt nach	Musik setzt ein, die gleiche, wie am Beginn des Films (OFF)	Jim, im Hintergrund die Tapete der Küche (wie Flecken, gleiche Farben wie sein Hemd), das Muster seines Hemdes braun/grün/weiß	G	U	statisch
	Jim stützt Arm in die Hüfte und beginnt mit anderer Hand, Kopf leicht nach oben, mit zwei Fingern den Apfelkuchen zu penetrieren.		Apfelkuchen, in Kacheln gelegt, auf weißer Kachelarbeitsplatte	G	A	statisch
	Jim lässt Finger langsam in den Apfelkuchen hinein- und herausgleiten	Musik setzt auf Hauptakkord an, jedoch das Stöhnen fehlt.(OFF)	Apfelkuchen, wie oben, Jims Finger in ihm.	G	A	statisch
	Jim scheint mit sich selbst zu kämpfen, fühlt sich offenbar hin und her gerissen, schwenkt Kopf auf die eine und auf die andere Seite		Apfelkuche, wie oben, nur mit Loch in der Mitte	N	U	Zoom hin
	Durch Küchenfenster sieht man Vater rotes Auto verlassen mit gleichem Outfit wie in der letzten Szene. Trägt Aktenkoffer. Nähert sich dem Haus, umgeht den Garten, der mit Buchshecken bepflanzt ist		Mehrmals geteiltes, hölzernes Küchenfenster, rotes Auto, Garten mit Buchshecke, Teil der Straße, Passant (Nachbar)	Totale	N	Schwenk
	Jim penetriert liegend am Küchentisch den Apfelkuchen mit leichter Vor-Zurückbewegung des ganzen Körpers, er stöhnt.	Jim stöhnt	Jim auf Küchentisch, seine Hose halb heruntergezogen, Teile seines Hinterns sind zu sehen. Er trägt braune Sportschuhe und weiße Sportsocken. Teile des Apfelkuchens verstreut auf dem Tisch,	HT	A	statisch
	Der Vater nähert sich dem Haus		Küchenfenster wie oben, Vater näher, quert von rechts nach links das Bild	A	N	Schwenk
	Vater kommt in die Küche und erschrickt.	Jim stöhnt	Weißer Küchentüre, Teil von Kühlschrank (mit Fotografien)	N	N	statisch

00:32:50.37,00:32:54.87			Jim auf Küchentisch wie oben	HT	A	statisch
		Jim!	Vater in offener Türe neben Kühlschranks	N	N	statisch
		- It's not what it looks like.	Jim auf Küchentisch wie oben	HT	A	statisch
	Jim wird entdeckt und		Vater in offener Türe neben Kühlschranks	N	N	statisch
	Streckt beschwichtigend den Arm in Richtung seines Vaters		Zerstörter Apfelkuchen in silberner Schale auf schwarzem Tischset, hölzerner Tisch	G	A	statisch
00:33:00.33,00:33:03.88	Vater verschränkt die Arme, Jim schaut verlegen unter den Tisch	Well, we'll just tell your mother that, uh-- that, uh--	Vater, Sohn, Küchentisch mit zerstörtem Apfelkuchen, Tapete, im Vordergrund Teil von gekachelter Küchenmauer	A	A	statisch
00:33:04.33,00:33:05.88		we ate it all.				
00:33:12.34,00:33:13.84		[Sighs]				