

Humor und autobiographischer Exzeß

Roseanne/Roseanne

Original Desperate Housewife

Neuerdings fallen Fernsehütter nackt in Hecken und man soll es lustig finden, wenn sie sich im Laub vor den Blicken des attraktiven Nachbarn verstecken. *Desperate Housewives* heißt die Serie, Susanne Mayers die gefallene Mutter und Teri Hatcher ihre Darstellerin. Die geschilderte Situation der nackten Frau in der Hecke und des sie beobachtenden Nachbarn ruft eine Konstellation in Erinnerung, die Sigmund Freud am Beispiel der Zote skizziert hat. Nach Freuds Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* läßt sich die Zote als ein Verführungsversuch verstehen, der sich an eine Frau richtet und dabei auf deren Entblößung zielt. In diesem Szenario taucht als Adressat des Witzes eine dritte Person auf, die den »Zotenverkehr« umlenkt, und schließlich zur verbalen Entblößung der Frau führt. Die Serie setzt den Fernsehzuschauer an die Position des lachenden Dritten: »Die unverhüllte Nudität auszusprechen bereitet dem Ersten Vergnügen und macht den Dritten lachen« – so läßt sich mit Freud das Szenario aus nackter Frau, Nachbar und Fernsehzuschauer beschreiben.

Der Erfinder von *Desperate Housewives*, Marc Cherry, hat in Interviews immer wieder auf den autobiographischen Hintergrund der Serie verwiesen und betont, daß die Mütter, die hier als Protagonistinnen im Vordergrund stehen, nach dem Vorbild seiner eigenen Mutter und deren Nachbarinnen und Freundinnen modelliert sind. Die Komik entspricht jedoch in etwa dem Standard, den Doris Day 1963 in *The Thrill of It All (Was diese Frau so alles treibt)* verkörperte. Ein Humor, der sich daraus speist, daß die Mütter ganz »frech« etwas tun, was für Mütter so nicht vorgesehen ist (wahlweise eine Karriere oder einen Liebhaber haben oder die Kinder doof finden), dann aber augenzwinkernd doch bestätigt, daß die Welt am besten eingerichtet ist, wenn Mütter hübsch angezogen, nett zu ihren Kindern und Männern und dabei auch noch glücklich sind. Einige Doris-Day-Komödien erfüllten dieses Schema so perfekt, daß man nicht damit rechnete, ihm noch einmal begegnen zu müssen.

Zwischen Doris Day und Teri Hatcher liegt neben vielem anderen eine US-amerikanische *situation comedy*, kurz *sitcom*, die mit den Standards verklärender Mütterbilder ebenso gebrochen hat wie mit der Art und Weise, darüber Witze zu machen: *Roseanne*. Die Serie hat ihr Rückgrat in der Hauptdarstellerin, die zeitweilig auch als Produzentin, Regisseurin und Autorin fungierte: Roseanne. Erklärtes Ziel Roseannes war es, Inhalte, Tonlagen und Humor der *sitcom* zu bestimmen, um, wie sie an verschiedenen Stellen immer wieder kundgetan hat, ein authentisches Bild einer *working class* Mutter zu zeigen. »Ich wollte im Fernsehen eine echte Frau/Mutter kreieren – aus politischen Gründen, als Aktivistin,« schreibt sie in ihrer zweiten Autobiographie *My Lives*. In der Entwicklung und Darstellung einer realen Mutter rekurriert sie auf ihre eigenen Erfahrungen und beschreibt mit der Figur Roseanne auch sich selbst: »I am the Real American Woman«, erklärt Roseanne in einem Interview mit Tom Shales für die *Washington Post* 1987. »Ich schlepe mich durch die Hausarbeit, ich schreie meine Kinder, an und ich ignoriere meinen Ehemann. Das ist eine echte Frau« So läßt es Roseanne unentscheidbar werden, ob dieses »Ich« ein autobiographisches oder ein im Sinne der Protagonistin der Serie gesprochenes »Ich« ist. Die Ununterscheidbarkeit von *character* und Darstellerin ergibt sich als Effekt eines »autobiographischen Pakts«, der zwischen Serie und Zuschauer

geschlossen wird.

Der Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune hat die Identität von Autor, Erzähler und Figur zu einer Grundbedingung autobiographischen Schreibens erklärt. Während es bei der konventionellen literarischen Autobiographie jedoch die Namensgleichheit von Protagonist und Autorname auf dem Buchcover ist, die diese Identität bestätigt, kann dies für das Format der TV-Serie generell nur beschränkt gelten, da diese immer mehr als einen Autor haben. Die Internet Movie Database listet für *Roseanne*^a 66 Autoren auf. Allerdings führt auch das Fernsehen ein Autorsubjekt für Serien wieder ein, insofern für jede neben den Episodenaotoren auch ein ›Schöpfer‹ genannt wird; im Fall von *Roseanne* ist es Matt Williams, der in den *credits* als *creator* aufgeführt wird. Dennoch ist es Roseanne Barr gelungen, als *mastermind* der Serie wahrgenommen zu werden – sie stellt nicht nur die Hauptfigur dar, sondern gibt dieser Figur ihren eigenen Namen. Die Serie, so hat sie immer wieder reklamiert, beruht auf ihren Auftritten als *stand-up comic*. Der Trennung von Rolle und Darstellerin setzt Roseanne in *My Lives* ein betontes: »Ich bin sie« entgegen. Sie zögert auch nicht, Elemente ihres eigenen Lebens in die Serie zu integrieren: »Diese Sendung basiert auf meinen Kindern, unserem Leben und mir.« Die angestrebte Authentizität der Mutterfigur wird auf diese Weise in einer Art autobiographischem Pakt beglaubigt. Insofern Roseanne die Kontrolle über die Produktion ausübt und mit der Namensgleichheit von Figur und Hauptdarstellerin eine Identität beider nahelegt, ist mit dem Zuschauer eine auf das Medium des Fernsehens übertragbare Paktsituation hergestellt.

Die erste Staffel von *Roseanne* startete bei dem amerikanischen Sender ABC am 18. Oktober 1988, die letzte Folge der letzten, neunten Staffel, wurde in den USA am 20. Mai 1997 ausgestrahlt. Während ihrer Laufzeit ist die *sitcom* mit so ziemlich allen Fernseh-Auszeichnungen versehen worden, die eine *sitcom* bekommen kann, inzwischen gilt sie als einer der großen US-Serien-Klassiker und ist 2005, also acht Jahre nach ihrer letzten Folge, auf DVD erschienen. Im Zentrum steht die Familie Conner aus Lanford, Illinois – im Zentrum dieser Familie steht Roseanne. Um sie herum ihr Mann Dan (John Goodman), ihre beiden Töchter Becky und Darlene (Alicia Goranson/Sarah Chalke und Sara Gilbert), ihr Sohn D.J. (Michael Fischman) sowie neben ihrer Schwester Jackie (Laurie Metcalf) eine Reihe von Nachbarinnen, Arbeitskolleginnen, Freunden der Töchter, Eltern und Vorgesetzten – unter ihnen der junge George Clooney in einer seiner ersten Fernsehrollen. Die Serie ist eine *working-class-sitcom*, oder wie es in der Serie selbst immer wieder heißt: Familie Conner gehört zum *white trash*, dem weißen ›Abschaum‹ Amerikas. Die *sitcom* erzählt vom Alltag der Familie, von Kindern, die in der Schule bellen, von Vätern, die ihren Job verlieren, von Müttern, die von 20jährigen Vorgesetzten entlassen werden, von Eltern, die *pot* rauchen, von Schwestern, die keinen Mann finden, von der ersten Menstruation, Homosexualität und Homophobie, Empfängnisverhütung, dem Glück, im Einkaufszentrum zu arbeiten, usw. Der Ton innerhalb der Familie ist rau, die Kinder nerven sich gegenseitig, die großen Schwestern quälen den kleinen Bruder, während der Pubertät trägt Darlene nur schwarz und redet kaum. Die IMDb faßt all dies unter dem Stichwort »*Dysfunctional Family*« zusammen. Wirklich familiensprengende Probleme wie Alkoholismus oder andere Abhängigkeiten, andauernde Arbeitslosigkeit, Gewalt oder Mißbrauch innerhalb der Familie tauchen jedoch nicht auf. Vielmehr wird die Rauheit des Tons gekoppelt mit einer offensichtlichen Herzlichkeit und Verbindlichkeit im Umgang miteinander. Womöglich handelt es sich bei den Conners doch eher um eine funktionierende Familie, die jedoch unter den Bedingungen von Armut und Doppelbelastung der Mutter steht. Ein Großteil der aufsehenerregenden und für das Fernsehformat *sitcom* ungewöhnlichen Themen stammt aus dem Kontext der Frauenbewegung. Sie folgen einer Strategie der Aufklärung über Fragen weiblicher Sexualität und der Befreiung des

^a<http://www.imdb.com/title/tt0094540/>

weiblichen Körpers aus gängigen gesellschaftlichen Normen. *Roseanne* nutzt das Familienmodell um Emanzipation als einen gesellschaftlichen Wandel zu zeigen und offensiv zu unterstützen.

Vor allem aber betreibt *Roseanne* eine dezidierte Demontage der Mutter- und Hausfrauenideologie. Als *blue collar*-Mutter muß sie im Laufe der Jahre in der Fabrik, im Diner, als Hilfskraft im Friseursalon und in diversen anderen Jobs arbeiten, gleichzeitig die Kinder versorgen und den Haushalt organisieren. Obwohl sie die Familie am Laufen hält, und alle auf sie angewiesen sind, ist die Figur Roseanne von der klassischen Fernseh Mutter der späten 1950er Jahre weit entfernt. An die Stelle einer selbstlosen Integrations- ist eine Mutterfigur getreten, die alle Ambivalenzen im Mutter-Kind- und Ehe-Verhältnis mal mehr, mal weniger sarkastisch kommentiert, sie in gelegentlichen Schimpf- und Zeterorgien ausagiert und schließlich davon träumt, ihre gesamte Familie umzubringen, um von lauter halbnackten, gut gebildeten Männern gebadet zu werden.

In den späteren Staffeln wird der Bezug der Serie zu vorangegangenen Fernseh Müttern explizit hergestellt – *Roseanne* wird medienhistorisch tätig. In der neunten Staffel zeigt die Episode *The Fifties Show* eine Schwarz-weiß-Parodie auf Frauen- und Mütterbilder der 1950er Jahre, in der die dargestellte Mutter ihre Ziele nur über Verstellung und augenzwinkernde Überlistung ihres Mannes erreicht. In der Folge *All about Rosey* (Siebte Staffel) führt Roseanne einige Ausschnitte aus den bisher produzierten Folgen den populärsten Fernseh Müttern der USA vor, unter ihnen die Mütter aus *Lassie* bis zu *Leave it to Beaver* und einige mehr. Damit wird der Bruch, den *Roseanne* in der Geschichte des Fernsehens darstellte, explizit thematisiert und in den Reaktionen der Mütter, die *in character* reagieren, offensichtlich. Die größte Veränderung betrifft dabei die Darstellungsebene selbst: »Sie sind der Boss in ihrer eigenen Familie?« fragt eine der Mütter erstaunt. »Jaha. Und ich kriege auch alle guten Gags. Ist doch spitze, findet Ihr nicht?« »In meiner Serie hatte der Hund alle guten Sätze« antwortet die *Lassie*-Mutter. *Roseanne* entbindet die Mutter von der Rolle der attraktiven Beigabe: »Bei uns zu Hause schreie ich die Kinder an, und Dan ist derjenige, der die Aufgabe hat dazusitzen und hübsch auszusehen.«

Autobiographischer Exzeß

Die Verbindung von Autobiographie und Fernseh Mutter ist nicht untypisch für das Format der *sit-com*. Bereits in den 1950er Jahren entstand mit *I love Lucy* eine der erfolgreichsten Fernsehserien der USA, die dort heute noch in unzähligen Wiederholungen läuft. Auch hier gibt es eine Namensidentität zwischen der Figur Lucy und der Schauspielerin Lucille Ball. Auffällig ist, daß die Namensidentität in beiden Fällen immer nur für die Vornamen gilt. Für Roseanne bedeutet der fiktionale Familienname ›Conner‹ jedoch letztlich nicht mehr als ein weiterer Ehe name in der ohnehin schon mehrgliedrigen Kette: Roseanne Barr, verheiratete Roseanne Pentland, verheiratete Roseanne Arnold, verheiratete Roseanne Thomas – verheiratete Roseanne Conner.

Die Situation, aus der *I love Lucy* ihre Komik bezog, war die der Hausfrau Lucy, die als Hauptfigur in immer aufs neue scheiternden Anläufen versucht, sich in die Bühnenshows ihres Mannes Ricky Ricardo zu schmuggeln, der nicht nur im Fernsehen Bandleader und Ehemann von Lucy ist. Während der Ausbruchversuch der Protagonistin narrativ in jeder Folge scheiterte, erwies sie sich performativ als eigentlicher Star der Serie. Verdichtet hat sich der Konnex von Leben und Fernsehen schließlich in den Folgen, die die wirkliche Schwangerschaft der Darstellerin in die Fiktion einbauten und so die Serie Mitte der 1950er Jahre zu einem absoluten Zuschauerrekord von 44 Millionen eingeschalteten Geräten führte. Roseanne hat dieses Muster aufgenommen und genutzt. Auch sie zeigt ihre eigene Schwangerschaft als Schwangerschaft der Figur und ihr Baby als das der Hauptfi-

gur (Siebte Staffel). Dies ist nur ein übereinstimmendes Moment von Autobiographie und Fiktion, die im Laufe der Serie immer häufiger auftauchen.

Die Verschmelzung von Protagonistin und Darstellerin, die sich wechselseitig zu Spiegelbildern werden, ohne daß die Frage von Original und Abbild oder Authentizität und Fiktionalität immer klar entschieden werden könnte, möchte ich autobiographischen Exzeß nennen. Er wirkt in beide Richtungen – im gleichen Maße, wie die Serienfigur an Authentizität gewinnt, gewinnt die ›reale‹ Roseanne an Fiktionalität, insofern sie zu ihrem eigenen *image* wird. Der Exzeß wirkt doppelt: die Grenze von Realität und Fiktion verschwindet im Versprechen der Authentizität und in der Konstruktion einer Star-Persona gleichermaßen. Seine Voraussetzung ist die Inszenierung der Person in einem medialen Verbund, der sich bei Roseanne neben der Serie aus alten *stand-up*-Nummern, ihren beiden Autobiographien *My Life As A Woman* und *My Lives* sowie der massiv involvierten Klatschpresse und Talk-Show-Auftritten zusammensetzt.

Die Serie, die Roseanne berühmt gemacht hat, beruht auf ihren Auftritten als *stand-up comic* und dabei besonders auf einer Nummer, mit der sie ihre ersten großen Erfolge feierte; gemeint ist ihr Programm *Domestic Goddess*. Der Begriff ›*Domestic Goddess*‹ selbst stammt aus einem Buch von Helen Andelin, *Fascinating Womanhood*, von 1965 – einer der vielen populären Ratgeber für weibliches Leben und Verhalten innerhalb der Familie. Er gehörte zu einer ganzen Gruppe von Büchern, die, so Kathleene Rowe,

»die Haushaltsführung als eine Form des Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit verherrlichten. Das Buch hat Frauen darin unterwiesen ›*Domestic Goddesses*‹ zu werden, um ihre Männer zu manipulieren.«

Roseannes Nummer bestand im Kern in einer Resignifizierung traditioneller bürgerlicher Mittelklasse-Klischees von Hausfrau und Mutter:

»Ich komme nie aus dem Haus. Ich habe nie Spaß – nie, nie, nie – denn ich bin eine Hausfrau. Ich hasse das Wort – ich hasse das Wort ›Haushälterin‹ auch. Ich möchte ›Göttin des Hauses‹ genannt werden.«

In ihrer ersten Autobiographie *Roseanne – My Life As A Woman* erzählt sie ihre Lebensgeschichte bis zu diesen ersten Erfolgen, bis zum ersten Auftritt in der *Tonight Show*, die für Komiker in den USA das entscheidende Karrieresprungbrett darstellt. Die Figur der *Domestic Goddess* ist dabei, so schreibt sie, zu dem Medium geworden, mit dem sie künstlerisch und politisch agieren kann:

»Ich hatte meine Stimme gefunden. [...] Ich begann als eine Frau aus der Arbeiterklasse zu sprechen, die eine Mutter ist, eine Frau, die nicht mehr an Veränderung, Fortschritt oder Hoffnung glaubt. Das war die Sprache, die all die Frauen auf der Straße sprachen.«

Dieser Auftritt wird auch zur Grundlage für die 1986 für den Kabelsender HBO produzierte *Roseanne Barr Show*, in der sie die *stand-up*-Elemente durch Spielszenen, die eigene Familiensituationen zeigen, ergänzt. Diese einstündige Show ist eigentlich die Keimzelle der Serie, für die Roseanne dann keine *credits* als Erfinderin erhielt.

Die zweite Autobiographie *My Lives* erzählt vom Streit um die Autorenangaben zur Serie und von den Auseinandersetzungen mit den Autoren und Produzenten genauso ausführlich wie von den Ehe-, Drogen- und familiären Problemen Roseannes, ihren Ehemännern Bill Pentland und Tom Arnold, ihren Eltern und ihren Kindern. Die erste Lebensgeschichte wirbt auf dem Titel im Sinne einer klassischen Prominenten-Autobiographie: »Amerikas top TV-Star spricht über das Leben, Hollywood, Humor und die wahre Roseanne Barr.« Tatsächlich schildert sie den erwartbaren Aufstieg zum Star,

enthält aber auch ein Gesellschaftsbild Amerikas, insbesondere der Situation jüdischer Familien in Utah. Es ist ein Buch über Amerika, seine Rassismen, die politische und sexuelle Aufbruchstimmung der 1960er Jahre, über Feminismus und *teenage*-Wahnsinn. Der Ton ist so bekenntnisthathetisch wie humorig. Die zweite Autobiographie ist stärker auf Roseanne, ihren plötzlichen Ruhm, die Auseinandersetzung mit ihrer Familie und ihren beiden Ehemännern konzentriert. In einigen Dingen korrigiert das Buch Angaben der ersten Autobiographie, indem es beispielsweise erwähnt, daß Roseanne einen Job als Bardame auch als Prostituierte nutzte, daß sie ein Kind zur Adoption freigab, daß sie zeitweise keinen Tag ohne Joint verbrachte, daß sie – wie ihre Schwester – von ihrer Mutter und ihrem Vater als Kind sexuell belästigt und seelisch gequält worden war. Der Text ist genauso offen in der Darstellung der beruflichen Gegnerschaften und beschreibt eigene Aggressionen ohne Rückhalt und drastisch. »Roseanne Arnold erzählt die ungeschminkte, unzensurierte, rauhe und dreckige Wahrheit über das, was mit ihr passiert ist, seitdem *Roseanne* ein Hit geworden ist« – wirbt der Klappentext. Die beiden Bücher als Inszenierung einer Star-Persona zu betrachten, ist sicher richtig. Darauf weist das Cover-Bild der zweiten Autobiographie deutlich hin, das die im Buch erzählte Liebesgeschichte zwischen Roseanne und Tom Arnold irgendwo zwischen Groschenroman und *Vom Winde verweht* ansiedelt (Abb. 1).

Man kann jedoch sowohl die Autobiographien als Inszenierungen eines Images lesen, wie auch die TV-Serie als Inszenierung einer Autobiographie. Roseanne wird zur Darstellerin ihres Lebens, die sich schließlich an ihrer eigenen Fiktion zu messen beginnt:

»Ich habe eine Fernsehsendung namens *Roseanne* kreiert, die zu meinem Schlachtfeld, zum Schlachtfeld für mich selbst wurde. Um die Freiheit, die kreative Kontrolle und das Erwachsenwerden der Sendung zu ermöglichen, mußte ich so stark, mutig, verschlagen und großmütig werden wie die Frau im Fernsehen.«

Dieser autobiographische Exzeß fand seine Entsprechung in der Boulevardpresse, die bereits in der Anfangszeit der Serie den großen Erfolg und die großen Geschichten ahnte. Die Presse sprach mit allen Familienmitgliedern inklusive Roseanne selbst, der *National Enquirer* zeigte Fotos vom Liebespaar Roseanne und Tom Arnold, noch bevor ihr Ehemann von der Liaison wußte, er veröffentlichte ihren Jugend-Aufenthalt im *nuthouse* und entdeckte die Tochter, die sie als Teenager zur Adoption freigegeben hatte, bevor Roseanne selbst sie finden konnte. Der Gestus des ›Alles-Sagens‹, durch den sich besonders die zweite Autobiographie auszeichnet, wird auch deutbar als ein Versuch der Rückgewinnung der Kontrolle, als ein Versuch, der Exzessivität Grenzen zu setzen, indem man sie immer weiter überschreitet. So weist Roseanne darauf hin, daß sie selbst die Paparazzi-Fotos von ihr und Arnold provoziert habe, um die Trennung von Bill Pentland zu beschleunigen.

Die Ungunst der realen Verhältnisse und der Triumph des Lustprinzips

My Lives erzählt Roseannes Geschichte als die Geschichte eines Inzest-Opfers und seiner instabilen Ich-Identität, Anfang und Ende der zweiten Autobiographie betonen die Vielheit der ›Iche‹ und legen die Mitte der 1990er Jahre ›populäre‹ Diagnose der multiplen Persönlichkeitsstörung nahe. Weder in der Wirklichkeit, noch in der fiktionalen Serien-Welt ist dieser Exzeß kontrollierbar oder in eine Identität überführbar. Es scheint aber eine Möglichkeit zu geben, damit umzugehen: Humor.

Am Ende der letzten *Roseanne*-Staffel, die nurmehr mit mäßigem Erfolg lief, weil sie ihre *situation* dahingehend geändert hatte, daß die Familie Conner zum reichsten US-amerikanischen Lottomil-

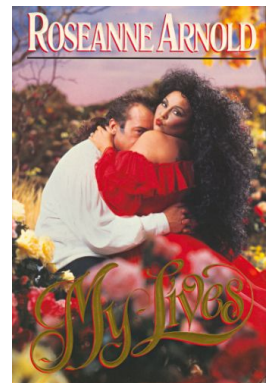


Abb. (1) Cover von Roseanne Arnold: »My Lives« (1994)

lionär aller Zeiten wurde, verabschiedete Roseanne sich mit einem Auftritt in der *Oprah-Winfrey-Show*. Eine veritable Abschiedsinszenierung: »Es ist das Ende einer Ära« rief die – wie häufig – sichtlich erregte Moderatorin und lies Roseanne von vier halbnackten Männern auf dem großen Fernsehsofa der Familie Conner liegend auf die eigene Bühne tragen. Der Auftritt bei Oprah gab einen in Einspielern vorbereiteten Rückblick auf Leben und Karriere Roseannes, auf die Themen und Jahre der Serie. Wie Roseanne hatte sich auch Oprah als Inzest-Opfer geoutet; sie fragte Roseanne daher nach ihren Erfahrung mit den *tabloids*, der Boulevardpresse: »Aber doch irgendwie schockierend, daß die Leute Deinen Müll durchwühlt haben. [...] Hast Du dann überlegt, Deinen Müll aufzuräumen?« Antwort Roseanne: »Nein. Ich habe ihn aufgeschmutzt.«

Unabhängig von jeder biographischen Begründung ihres spezifischen Humors, zeigen sich hinsichtlich ihrer Art und Weise, Witze zu machen, deutliche Parallelen zwischen Serie, *stand-up*-Nummern, den Büchern und Interview-Auftritten.

»Ich weiß, daß ich einen Job erledigen muß, solange ich in dieser Inkarnation auf diesem Planeten bin: Zu versuchen, jede soziale Norm zu brechen, sie auf sich selbst zurückzuwenden und dafür zu sorgen, daß über sie gelacht wird«,

skizziert Roseanne ihr Programm in *My Life As A Woman*. In *Roseanne* werden dem Genre entsprechend natürlich alle verhandelten Themen und Probleme zum Gegenstand von Witzen und sarkastischen Bemerkungen, die jedoch nie den Charakter einer Zote haben, geschweige denn sexistische oder rassistische Klischees bedienen. Berühmt geworden ist der Streit zwischen Roseanne und Matt Williams, als Roseanne in einer Bettszene mit Dan zu ihm »Naja, im Bett bist Du mir gleich, aber das ist es dann auch.« sagen sollte. (»Well, you're my equal in bed, but that's it.«) Gegen eine Umkehrung des Zoten-Schemas in einen kastrierenden »Krieg der Geschlechter«-Witz hat sie sich im Angesicht einer großen Schar von Anwälten solange gewehrt, bis der Text geändert wurde. Matt Williams wurde als Autor am Ende der ersten Staffel auf Drängen Roseannes schließlich entlassen.

Ihren eigenen Humor hat sie mit dem Terminus »funny womanness« beschrieben und gleich ein Beispiel geliefert:

»Lassen Sie mich den klassischsten Lenny-Bruce-Witz von allen danebenstellen. . . den Jackie-Kennedy-Witz. . . Lenny sagte, sie ist aus dem Auto geklettert, um abzuhaun, um ihren eigenen Arsch zu retten, er sagte, das sei die menschlich-natürliche Reaktion. Ich bin eine Frau und ich weiß, daß das nicht stimmt; sie hat neben ihrem Mann gesessen, sah, wie sein Hirn herausgepusst wurde, hinten ins Auto, und sie ist nur deshalb da rausgegangen, weil sie die Schweinerei saubermachen wollte, Mann.«

In der Konfrontation von nationaler Ikone, traumatischem Ereignis der amerikanischen Geschichte und Alltagssituation der Hausarbeit entsteht hier die Komik. Das Klischee der ordentlichen Hausfrau wird nicht aus der Perspektive des über die Reinlichkeit seiner Frau witzelnden Mannes in den Blick genommen, sondern aus den Augen einer »*Domestic Goddess*«, die den Haushalt zum Maßstab der Welt gemacht hat. Es geht um die Ridikülisierung der Welt, ihrer Normen und Verbote aus der Perspektive derjenigen, die ihr nicht genügt.

Ein weiteres Beispiel aus der zweiten Autobiographie:

»Johnny Carson hat gerade dieses Interview mit dem *Rolling Stone* gemacht, wo er gesagt hat, daß Komikerinnen nicht lustig sind, weil sie ihre Weiblichkeit verlieren. Ich habe jede Regel gebrochen. Ich sagte: »Du denkst, daß ich nicht weiblich bin? Lutsch meinen Schwanz!«

Roseanne konterkariert den Verstoß gegen die Norm der Weiblichkeit mit einem Wörtlichnehmen der ihr unterstellten Männlichkeit bis ins anatomische Detail. Gesprochen ist der Satz aus einer

Situation, in der sie selbst in die schlechte Position gebracht wurde, die man auch als Opfer der Diskriminierung beklagen könnte – stattdessen reißt Roseanne einen Witz darüber: die Struktur des Galgenhumors.

Mit Freud läßt sich diese Form des Witzes als Humor beschreiben, der in einer Hinsicht vom klassischen Witz-Schema unterschieden werden kann. Die Differenz liegt in seiner Beziehung zum Narzißmus, schreibt Freud in *Der Humor*; denn im Humor behauptet sich das Ich als unverletzliches:

»Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er behauptet nicht nur den Triumph des Ich, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.«

Humor ist wesentlich Galgenhumor, eine Äußerung, die im Angesicht wirklich ungünstiger Realitäten nicht auf das Vergnügen verzichtet, aus dieser Realität einen guten Scherz zu gewinnen. Freuds Beispiel:

»Wenn [...] der Delinquent, der am Montag zum Galgen geführt wird, die Äußerung tut: »Na, die Woche fängt ja gut an«, so entwickelt er selbst den Humor, der humoristische Vorgang vollendet sich an seiner Person und trägt ihm offenbar eine gewisse Genugtuung ein.«

Die Komik, so Freud, und das Vergnügen an ihr, entsteht hier nicht wie im Falle des Witzes im Zusammenhang mit dem Unbewußten, sondern, durch »Vermittlung« des Über-Ichs, das sich gegenüber der Miserabilität des Ichs als tröstlicher und freundlicher Erwachsener erhebt: »Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen!« Neben Neurose, Wahnsinn und Rausch als pathologischen Formen der Weltleugnung ist der Humor die einzige von Freud als »gesund« gewertete Strategie der psychischen Abweisung von Leiden. Dieser Humor enthebt die Feministin Roseanne einem weiblichen Opferdiskurs, der die Normativität des Geschlechtlichen fort- und festschreibt. Wenn sie als Hausfrau spricht, dann nicht als benachteiligtes Opfer, sondern von der humoristischen Überwindung des Opfer-Seins aus. Vielleicht ist es diese Form des Humors, die eine wechselseitige narzißtische Identifizierung zwischen *character* und Ich immer wieder möglich aber auch erforderlich macht: »Ich bin so ein großer Fan von mir, das ist unglaublich. Ich sehe mir mein Zeug jeden Tag an, immer und immer wieder.«

(Coverabbildung mit freundlicher Genehmigung von Random House.)

Literaturhinweise

Arnold, Roseanne: *My Lives*. New York: Ballantine Books 1994.

Auslander, Philip: »Brought to You by Fem-Rage«: Stand-up Comedy and the Politics of Gender. In: Hart, Linda (Hrsg.); Phelan, Peggy (Hrsg.): *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1993, S. 315-336.

Barr, Roseanne: *Roseanne. My Life as a Woman*. New York: Harper Paperbacks 1989.

Dresner, Zita Z.: Roseanne Barr: Goddess or She-Devil. In: *Journal of American Culture* 16:2 (1993), S. 37-43.

Fowles, Jib: Mixed Reception. In: Ders.: *Advertising and Popular Culture*. London: Sage Publications 1996, S. 184-196.

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905). *Gesammelte Werke* VI. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1999.

- Freud, Sigmund: *Der Humor* (1928). *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1999, S. 383-389.
- Krohn, Katherine E.: *Roseanne Arnold: Comedy's Queen Bee*. Minneapolis: Lerner Publications Company 1993.
- Lee, Janet: Subversive Sitcoms: *Roseanne* as Inspiration for Feminist Resistance. In: *Women's Studies* 21:1 (1992), S. 87-101.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Mellencamp, Patricia: Situation Comedy, Feminism, and Freud: Discourses of Gracie and Lucy. In: Tania Modleski (Hrsg.): *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1986.
- Reed, Jennifer: Roseanne: A »Killer Bitch« for Generation X. In: Heywood, Leslie (Hrsg.); Drake, Jennifer (Hrsg.): *Third Wave Agenda. Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1997, S. 122-133.
- Rowe, Kathleen: Roseanne – The Unruly Woman as Domestic Goddess. In: Dies.: *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press 1995, S. 50-91.
- Shales, Tom: Roseanne Barr, Kvetch As Kvetch Can. In: *The Washington Post*, 7 March 1987: C1, C4.