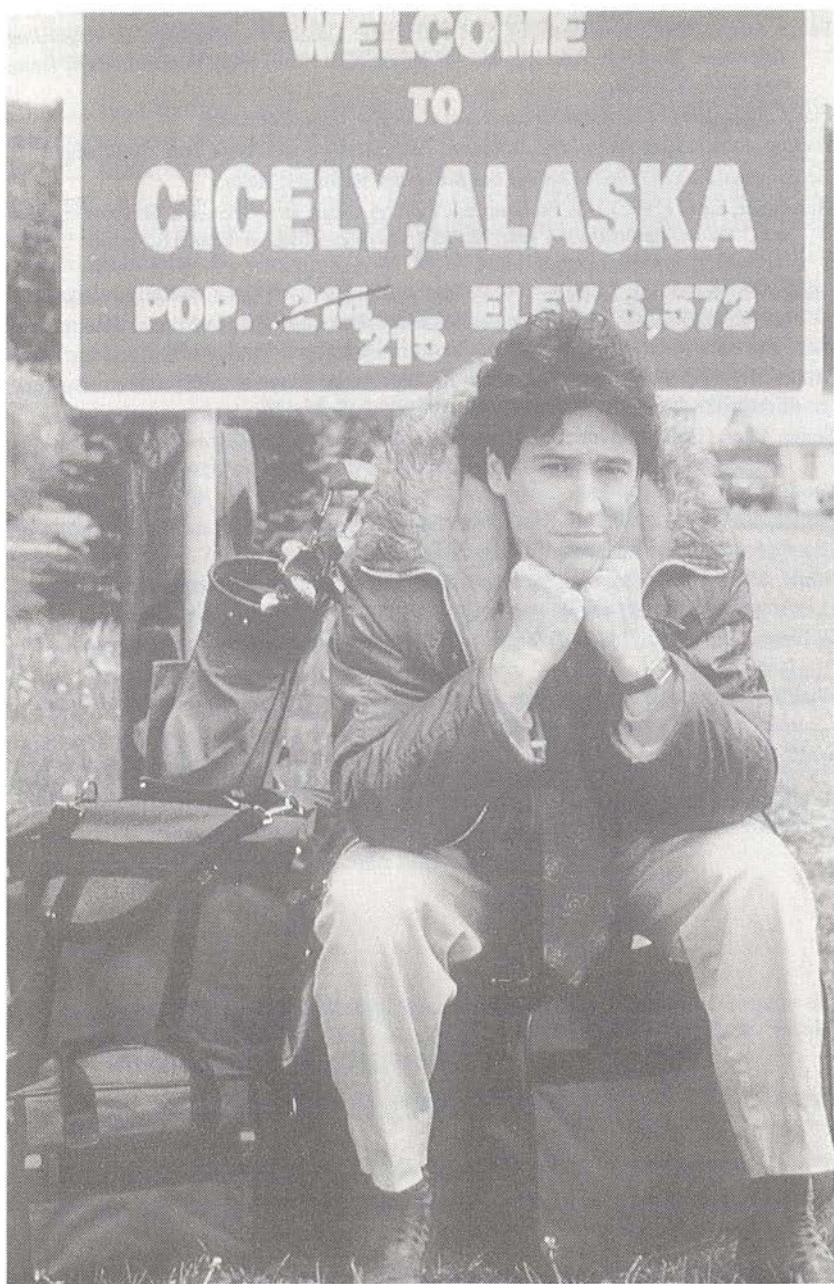




Lesbische Migrationen, televisuelle *frontiers*: NORTHERN EXPOSURE¹

1. Televisuelle Migration

Roslyn ist eine kleine Stadt im Bundesstaat Washington. Seit sie in der Fernsehserie NORTHERN EXPOSURE (AUSGERECHNET ALASKA) die Kleinstadt Cicely im Bundesstaat Alaska spielt, ist in der Presse viel über sie geschrieben worden. So unterschiedliche Zeitschriften wie die *New York Times*, die *Vancouver Sun*, *People*, *Variety* und *The New Yorker* haben Roslyns einträglichen, wenn auch manchmal gespannten Beziehungen zum Produktionsstab von NORTHERN EXPOSURE auffallend viel Raum gewidmet.² Meine erste Frage zu NORTHERN EXPOSURE ist daher: Warum, wen interessiert das?

All diese Berichte schildern Roslyn mit seinen unter Tausend EinwohnerInnen als kleine, krisengeschüttelte Bergbausiedlung im Nordwesten der USA, die von Leuten aus der Filmbranche überflutet wurde. Seit der letzte Kohlestollen 1963 stillgelegt wurde, arbeiten die meisten EinwohnerInnen aus-

* Anm.d.Ü.: Als Begriff der ständig nach Westen erweiterten Pioniergrenze ist *frontier* nicht mit "Grenze", einer statischen Trennlinie zwischen zwei Gebieten, zu übersetzen. *Frontier* bezeichnet vielmehr ein dynamisches Grenzgebiet zwischen Zivilisation und Wildnis, einen instabilen Raum, der nach ständiger Expansion der "Zivilisation" und Eroberung der Wildnis drängt. Um diese besondere Bedeutung der *frontier* in der amerikanischen Mythologie zu kennzeichnen, bleibt der Begriff im Text unübersetzt.

¹ Meine Gedanken zu diesen Themen wurden durch Lauren Berlant, Amanda Berry, Andrew Parker und Len Tennenhouse beeinflusst sowie von den TeilnehmerInnen meines Seminars "Fernsehen in den Vereinigten Staaten und Nationale Existenz" im Sommersemester 1994 und dem Publikum meiner Vorträge in der M.I.T., University of California in Riverside, sowie bei der Jahreskonferenz der Modern Language Association 1994. Ich bedanke mich bei Lois Cucullu und Dara Herman für ihre Forschungsassistentz sowie bei Andy Bates und Kimiye Tipton, die in der Internet-Newsgroup "alt.tv.northern-exp." das Verzeichnis der NORTHERN EXPOSURE-Episoden betreuen und mir freundlicherweise erlaubt haben, Informationen für meine Arbeit zu verwenden.

² *New York Times* ("A Town Goes Alaskan" ["Eine Stadt macht auf Alaska"], anon. 1991b; "Yomi", anon. 1993b), *Vancouver Sun* (Riches 1991), *People* ("Faked Alaska" ["Gefälschtes Alaska"], anon. 1991a), *Variety* (Brannon 1992) und *The New Yorker* (di Salvatore 1993). Di Salvatore erwähnt noch zwei weitere Artikel in *The Chicago Tribune* und in *The Oregonian*, die ich aber nicht einsehen konnte.

wärts. All diese Zeitungsgeschichten geben auch die öffentliche Diskussion wieder, die in Roslyn selbst über das Schicksal der Stadt geführt wird, und bemühen sich, beide "Seiten" ausgewogen zu Wort kommen zu lassen. Sie behandeln sowohl den wirtschaftlichen Aufschwung als auch den Unmut, die von der TV-Serie im Ort ausgelöst wurden. Zahlreiche BewohnerInnen beklagen sich nicht nur hinter vorgehaltener Hand, sondern auch in offiziellen Beschwerden darüber, daß die Produktion ihr Leben durcheinander gebracht habe. Die Einschätzungen des wirtschaftlichen Aufschwungs schwanken, aber es gibt einen breiten Konsens darüber, daß die "Zurschaustellung" [*exposure*] die Verkaufszahlen in die Höhe getrieben, neue Arbeitsplätze geschaffen und insgesamt Roslyns Bilanz verbessert hat. Aus den Berichten geht allerdings auch hervor, daß der Zustrom von Schaulustigen und MitarbeiterInnen gewisse Alltagsaktivitäten wie etwa den Weg zur Post unverhältnismäßig erschwert hat. Aber immer noch drängt sich die Frage auf, wen das alles interessieren soll.

Ich denke, daß das Medieninteresse an Roslyn jenes an NORTHERN EXPOSURE selbst spiegelt, und zwar nicht nur insofern, als die Zeitungsberichte einen Blick hinter die Kulissen einer äußerst populären Fernsehserie werfen, sondern auch, weil in ihnen die gleichen drängenden Fragen aufgeworfen werden: nach dem problematischen Verhältnis des Lokalen zur nationalen Kultur und den komplexen Zusammenhängen von Migration, politischer Ökonomie und kollektiver Identität. Ich werde in diesem Artikel dahingehend argumentieren, daß sowohl die Zeitungsberichte über Roslyn als auch die Darstellung der fiktiven Zwillingstadt Cicely in NORTHERN EXPOSURE eine Reihe von ideologischen und geographischen Verschiebungen inszenieren, die darauf abzielen, Ängste zu beschwichtigen, welche sich im Amerika des späten 20. Jahrhunderts um Migration und die Herstellung nationaler Identität ranken. Weiter werde ich darlegen, daß diese Fragen, sowohl innerhalb der Serie als auch im Bereich der allgemeinen kulturellen Produktion, deren Teil sie ist, wesentlich mit Fragen der Sexualität verbunden sind. Wie sonst wäre zu erklären, daß "Roslyn" und "Cicely", die Ortsnamen der realen und der fiktiven "Schwesternstädte", in einer entscheidenden Episode von NORTHERN EXPOSURE die Vornamen von zwei lesbischen Frauen sind?

Meine Untersuchung des Zusammenhangs von Migration, *frontier*, Sexualität und der Konstruktion von Amerika entnimmt ihren ersten Hinweis einer Bemerkung in einem kurzen Interview. In diesem Interview, das auf den kommerziell vertriebenen Videos an einige NORTHERN EXPOSURE-Episoden angehängt ist, bezeichnen die Schöpfer der Serie, Joshua Brand und John Falsey, Alaska als "die letzte *frontier*, die letzte unberührte Wildnis" ("Cicely", deutscher Titel: "Das Paris des Nordens"). Ihr Interesse für die *frontier* deckt sich in diesem Interview mit ihrer Faszination für das Ameri-

kanische. So betonen sie etwa, daß Maurice Minnifield, eine der Stammfiguren der Serie, "beides, die besten und die schlechtesten Eigenschaften eines Amerikaners, verkörpert", während eine andere Figur, Holling Vincoeur, den "klassischen amerikanischen Helden" darstellt (ibid.). Diese Charakterisierung ist überraschend, da Holling in Québec geboren, also nur eingebürgerter Amerikaner ist (vgl. die Folge "Northern Hospitality"). Allein die Tatsache, daß er an der letzten amerikanischen *frontier* lebt, macht Holling zum "amerikanischen Helden". Und die Hochachtung, die Brand und Falsey ihm entgegenbringen, mag auf die Beweggründe verweisen, die Serie in Alaska anzusiedeln.

Anscheinend sollte die Serie zunächst im Louisiana Bayou spielen (eine Art "Southern Exposure" ["Südlage"]), wie der Artikel "Faked Alaska" bemerkte). Diese Idee wurde verworfen, weil der Schauplatz nicht den "gewünschten exotischen Flair" hatte. Mit der Verschiebung vom Süden in den Norden gewinnt die Serie nicht nur den "Exotismus" der Wildnis: Für Brand und Falsey erfüllt die *frontier* von Alaska eine ähnliche ideologische und epistemologische Funktion wie die westliche *frontier* ein Jahrhundert zuvor für Frederick Jackson Turner, der sie 1893 als jene Zone beschrieb, in der "die Amerikanisierung am zügigsten und wirkungsvollsten voranschreitet" (1992, 3f). In seinem berühmten Artikel "The Significance of the Frontier in American History" zieht Turner die amerikanische Pioniergrenze als "Erklärung" für die "Entwicklung" Amerikas heran (ibid., 1). Indem sie eine "kollektive Bedrohung" – die amerikanischen UreinwohnerInnen – lieferte und die Einwanderungen aufnahm, "förderte die *frontier* die Heranbildung einer zusammengefügt nationaler Identität des amerikanischen Volkes" (ibid., 22). Die Expansion nach Westen hatte also eine einigende Wirkung, indem sie die Nation mit einem gemeinsamen Feind versorgte und gleichzeitig die potentiell zersetzenden Auswirkungen der Einwanderung ausglich. NORTHERN EXPOSURE läßt die *frontier* als Zone der zügigsten und wirkungsvollsten Amerikanisierung wiedererstehen. Wie bei Turner integriert die *frontier* auch bei Brand und Falsey ImmigrantInnen – von Holling Vincoeur bis zum exilierten New Yorker Joel Fleischman. Und natürlich muß sich auch diese *frontier* der "Indianerfrage" stellen – womöglich auf eine Weise, die nicht einmal so anders ist, wie wir auf den ersten Blick vermuten würden. Der Part des amerikanischen Ureinwohners Ed Chigliak wurde produktionsintern ursprünglich "Ed, der Indianer" genannt, und Brand meinte, daß er der Freitag zum Robinson Crusoe Joel Fleischman sei ("Cicely").

Doch die Wiederbelebung der amerikanischen *frontier* durch Brand und Falsey ist nur ein Hinweis auf das Interesse, das NORTHERN EXPOSURE an Immigration und nationaler Identität zeigt. Einen weiteren bietet ihr Anspruch, Cicely sei ein "wertungsfreies Universum", in dem "nur Böswilligkeit verurteilt wird – die vorsätzliche Verletzung anderer ist unverzeihlich" (Parales

1992). Wer die Serie regelmäßig verfolgt hat, wird darin eine Schlüsselaussage für ihre unermüdlich wohlmeinende Darstellung einer gewissen Art von "Multikulturalismus" erkennen. Freilich hat eine Formulierung wie "Ed, der Indianer" bereits die engen politischen Grenzen dieses "wertungsfreien Universums" aufgezeigt. Aber ganz abgesehen davon liefert dieses liberale Bekenntnis zur Toleranz auch einen Hinweis darauf, warum NORTHERN EXPOSURE Turners *frontier*-These gerade jetzt wiederauferstehen läßt. Da die Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzepts der Serie eine Verschiebung vom Süden (Louisiana) in den Norden (Alaska) mit sich brachte, scheint es durchaus gerechtfertigt, die Darstellung der amerikanischen Nordgrenze als eine allegorische Version der Südgrenze zu lesen.³

Und die Migrationsmuster, die sich entlang der Südgrenze der USA abzeichnen, weisen laut dem Anthropologen Roger Rouse darauf hin, "daß die Vereinigten Staaten ihre Einwanderer nicht mehr so wirkungsvoll integrieren" wie früher (1991, 17). In seiner Studie über die Wanderungsbewegungen der Bewohner von Aguililla beschreibt Rouse dieses mexikanische Dorf als "Teil eines transnationalen Siedlungsnetzwerkes", eines Migrationskreislaufs, in dem Menschen einigermaßen regelmäßig zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten hin und her pendeln (ibid., 12). In diesem Kontext "stellt eher der gesamte Kreislauf denn ein bestimmter Ort jenen Hauptbezugspunkt dar, auf den die Bewohner von Aguililla ihr Leben ausrichten" (ibid., 14). Die Konturen und komplexen Zusammenhänge der sich verändernden ethnischen Landschaft⁴, die Rouse hier aufzeichnet, sind entscheidend für ein Verständnis des Alltagslebens in den Vereinigten Staaten, denn diese Wanderungspraktiken gehen wesentlich mit einer "Disartikulation" nationaler Identität einher:

Die Wirtschaft der Vereinigten Staaten, die lange durch inländisches Kapital dominiert wurde, wird nun in zunehmendem Maß durch transnational einge-

³ Den deutlichsten Hinweis auf diese Strategie liefert zweifelsohne die ironische Verkehrung im Titel der Serie ("Northern Exposure" = "Nordlage"). Jede/r, die/der sich mit Immobilien beschäftigt oder auch nur eine Design-Zeitschrift durchgeblättert hat, weiß, daß natürlich die Südlage die begehrtere ist. Was NORTHERN EXPOSURE und sein staatsbildendes Unterfangen dazu bringt, dieses Begehren zu verleugnen und nach Norden zu verschieben, ist vielleicht die Tatsache, daß auf einer anderen Ebene unsere nationale Exponiertheit [*exposure*] nach Süden hin tiefe Ängste weckt – Ängste, die etwa die Mehrheit der KalifornierInnen bewog, für die "Proposition 187" zu stimmen. [Anm.d.Ü.: Proposition 187 schränkt die Rechte von ImmigrantInnen empfindlich ein.] Daß solche Verschiebungen nicht unschuldig sind, weder in politischer, noch in emotionaler, noch in erotischer Hinsicht, braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

⁴ Den Terminus "ethnische Landschaft" [*ethnoscape*] entlehne ich von Appadurai 1993, 275.

setzte ausländische Investitionen beeinflusst. [...] Was die Arbeiterschaft betrifft, so sind Einwanderer zwar seit vielen Jahren ein wichtiger Faktor, aber die veränderten Bedingungen trennen sie heute weit strikter vom Rest der Gesellschaft. Das sinkende Angebot von Jobs auf mittlerer Ebene, die früher den sozialen Aufstieg möglich erscheinen ließen, vermehrte ausländerfeindliche Schuldzuweisungen, die mit dem seit Mitte der 60er Jahre andauernden ökonomischen Abstieg einhergingen, verschärfte Einwanderungsbeschränkungen und die damit verbundene Entwicklung von transnationalen Kreisläufen – all das hat dazu beigetragen, die einstmals gültigen Möglichkeitsbedingungen einer einheitlichen nationalen Ordnung zu untergraben (ibid., 16).

Wie Rouse weiter ausführt, betrifft das nicht nur eine ökonomische Ordnung, sondern auch eine kulturelle: Nationale Identität und Geschichte brechen, insbesondere in den Grenzgebieten Südkaliforniens, unter dem Druck "der Implosion der dritten Welt in die erste" auseinander (ibid., 17).

Die Geschichte von Roslyn im Bundesstaat Washington erinnert uns natürlich daran, daß der Einbürgerungsprozeß auch entlang der nördlichen Landesgrenzen alles andere als reibungslos verlaufen ist. Wie Bryan di Salvatore im *New Yorker* detailliert auflistet, war Roslyn immer "poly-ethnisch" – und das durchaus nicht harmonisch:

Roslyn ist [...] nie besonders gut mit sich ausgekommen. Seine etwa 24 verschiedenen Nationalitäten sind einander mit Mißtrauen begegnet. Sie haben in verschiedenen Bars getrunken, verschiedenen Vereinen angehört, sie haben sogar ihre Toten in einem Dutzend verschiedener, ethnisch klar abgegrenzter Friedhöfe begraben, die heute eine komplizierte Nekropolis am westlichen Rand der Stadt bilden: Schwarze hier, die "-itschs" und "-vitschs" dort, die "-ellis", "-bellos" und "-inis" hier, die Freimaurer wiederum dort, die "Neuen Ritter von Pythias" hüben, die "Alten Ritter von Pythias" drüben, der "Rote Mann" hier und die "Cacciatori d'Africa" dort (41).

Aber Roslyn ist nicht nur in seiner Vergangenheit daran gescheitert, all diese ethnischen, sozialen und nationalen Unterschiede in einen allumfassenden ideologischen und geographischen Raum einzubinden. Ich glaube, es ist gerade das Andauern dieses Scheiterns, das unsere gegenwärtige Faszination mit diesem Ort begründet. Auch di Salvatore behauptet, daß der Unmut der EinwohnerInnen über die jetzige Invasion aus Hollywood nur die Weiterführung einer Haltung ist, die seit langem den einzigen Konsens unter Roslyns unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen herstellt:

[W]ie ein Außenposten gelangweilter, streitsüchtiger Soldaten sind die Einwohner nur dann zum Konsens fähig, wenn sie ihre Aufmerksamkeit auf die Außenwelt richten können, eine Welt, die sie von ihrer Frontwarte aus abstoßend finden. Sie haben in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts Streikbrecher bekämpft, in den 70er Jahren [...] die Hippies, in den späten 70er Jahren die holzverarbeitende Tochtergesellschaft der Burlington Northern, als diese versuchte, Roslyns Wasserscheide abzuholzen, und schließlich die Reichen von

der Küste, deren einzigen Beitrag zu Roslyns Gemeinwohl die meisten Bewohner im gesteigerten Verkehrsaufkommen, arroganten Auftreten und horrenden Grundstückspreisen sehen (ibid.).

Die Verstimmung der Einheimischen über das jüngste Eindringen der Außenwelt – eine Migration, die man vielleicht in einem anderen Sinne als bei Rouse eine "postmoderne" nennen könnte – hat, in di Salvatores Worten, einen "bissigen Lokaljargon" hervorgebracht: Die Einheimischen nennen SchauspielerInnen und Team von NORTHERN EXPOSURE "movie groovies" ("Film-Schicki-Mickis") und TouristInnen "Looky Lous" ("Schau-Schau"). Bei all ihrer amüsanten Harmlosigkeit verweisen diese Beinamen doch auf Eigenschaften der Medienkultur, die die Neuankömmlinge repräsentieren: Da die "movie groovies" meist weiß sind und ihr ökonomischer Einfluß günstig, tolerieren die EinwohnerInnen ihre Exzesse und reagieren nur mit gelinde herablassenden Spitznamen. Wenn aber der Unmut der BewohnerInnen mit Roslyns ethnisch gespaltenen und xenophober Geschichte in Verbindung gebracht wird, dann erweist sich die Stadt tatsächlich als der ideale Schauplatz, um den Traum von einem besonderen Ort zu inszenieren, dem es gelingen könnte, ImmigrantInnen in eine nationale Gemeinschaft einzubinden.

Im Gegensatz zu Roslyns tatsächlicher Geschichte wird mit dem "wertungsfreien Universum" von NORTHERN EXPOSURE eine nördliche *frontier* vorgestellt, die ImmigrantInnen aus den verschiedensten Kulturen schmerzlos – wenngleich unerbittlich – in eine kohärente nationale Kultur absorbiert. Eine nationale Kultur, die sich zwar aus den verschiedensten regionalen und ethnischen Traditionen speist, die aber letztendlich eindeutig eurozentrisch ist. Die Quellen für die philosophischen Radioergüsse in "Chris am Morgen" etwa könnten aus den konservativsten Klassiker-Leselisten stammen.⁵ Aber

⁵ In einem Zusatz zu Parales' Artikel in der *New York Times* (1992) benennen die Autoren und Produzenten Diane Frolov und Andrew Schneider in einer aufschlußreichen Liste die "Bibliothek", aus der Chris Stevens seine Radio-Monologe schöpft: Edna St. Vincent Millay: *Renascence and Other Poems*, Joseph Campbell: *Power of Myth* ("Chris kennt alles von Joseph Campbell", sagt Diane Frolov), Shakespeares *Gesammelte Werke*, Stephen Hawking: *A Brief History of Time*, Hegel: *Frühe theologische Schriften*, Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Martin Buber: *Ich und Du* ("Er liebt Martin Buber sehr", sagt Frolov), den ganzen Walt Whitman ("Er hat Walt Whitman im Gefängnis für sich entdeckt", verrät Schneider), Nietzsches *Logik* und *Die Metaphysik der Moral*,

da die Serie versucht, den Störfaktor Rasse in einen ideologischen Entwurf der *frontier* als wahrem Produktionsort Amerikas einzubinden und andererseits ihr liberales "Multikulti"-Bekenntnis nicht aufgeben will, sieht sie sich anscheinend gezwungen, das ethnisch andere durch Homosexualität [*queerness*]* zu ersetzen. Dadurch gelingt es NORTHERN EXPOSURE, glaubwürdig darzustellen, daß Cicely fähig ist, "andere" einzubürgern, weil *diese* anderen (vermeintlich) immer schon TrägerInnen jener kulturellen Traditionen sind, die die Serie unermüdlich hegemonialisiert.

2. Das Wiedererfinden der *frontier*

Der Zusammenhang von Migration, *frontier* und Homosexualität findet sich in der Episode "Cicely", die am 18. Mai 1992 am Ende der ersten Staffel der Serie gesendet wurde, dramatisch zugespitzt. Am Anfang von "Cicely" fährt Joel Fleischman, ein Arzt aus New York, der nach Alaska geschickt wurde, um damit seine Studiendarlehen zurückzuzahlen, und hier völlig fehl am Platz ist (jedoch zunehmend, wenn auch widerstrebend, von seinen neuen NachbarInnen assimiliert wird), einen alten Mann mit seinem Jeep an. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei diesem um den 108 Jahre alten Ned Svendborg, einen ehemaligen Einwohner Cicelys. Die gewaltsame Begegnung mit Joels Jeep gibt ihm die Gelegenheit, von den Anfängen der Stadt zu erzählen, genauer gesagt von jenem historischen Augenblick, da sie sich von Wildnis zu Zivilisation wandelte.

Laut Neds Erzählung wurde diese Transformation durch Cicely und Roslyn bewirkt, die aus Montana in die Stadt kamen und auf der Hülle der Videokassette als "zwei aufgeschlossene Frauen" beschrieben werden, "die eine freidenkende, egalitäre Gesellschaft gründen wollen". Das ist eine Möglichkeit, sie zu beschreiben. Für meine Argumentation relevanter ist allerdings,

Jack London: *Call of the Wild* (das versteht sich von selbst),

Tolstoi: *Krieg und Frieden*,

Maurice Sendak: *Wo die wilden Kerle wohnen*;

Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* (in der englischen Übersetzung, da Chris kein Französisch spricht),

Die Briefe von Thomas Jefferson,

und alles von Toqueville.

- * Anm.d.Ü.: *Queer* ist die ehemals abwertende Bezeichnung für Homosexuelle, die im Zuge der jüngsten Emanzipationsbewegungen von Schwulen und Lesben in den USA zu einer stolzen und subversiven Selbstbezeichnung mit weiterreichenden theoretischen, epistemologischen und politischen Implikationen umdefiniert wurde. In Ermangelung einer solchen (Sprach-)Entwicklung im deutschsprachigen Raum wird im folgenden *queer* mit "homosexuell" übersetzt, außer wenn Sasha Torres sich explizit auf die jüngste Emanzipationsbewegung bezieht.

daß Cicely und Roslyn ein lesbisches *butch/femme*-Paar (mit deutlichen Anleihen an Gertrude Stein und Alice B. Toklas) sind und daß ihre Ankunft die Metamorphose der *frontier*-Siedlung vom kulturellen Hinterland zum "Paris des Nordens" auslöst. Die Vorzüge der beiden – Roslyns Talent, die örtlichen Raufbolde mit der Kraft ihrer Fäuste zu überzeugen und Cicelys unbeirrbar Liebe zum Schönen, die sie durch ihren Tanz zum Ausdruck bringt – erweisen sich als unschlagbare Kombination, die den sozialen und kulturellen Spielraum schafft, in dem das Paar einen literarischen Salon gründen, die Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft fördern und die Außenseiter der Stadt wiedereingliedern kann. Letzteres erreichen sie vor allem bei Mary, einer reichlich erfolglosen Missionarin (gespielt von Janine Turner, die sonst Maggie verkörpert), bei Sally, dem gefallenem Mädchen des Ortes (Cynthia Geary/Shelly) und schließlich bei Ned selbst (Ned, der von Wölfen aufgezogen wurde, beschreibt sich selbst als "dysfunktionales Wolfskind"; er wird von Darren E. Burrows, sonst Ed, gespielt). Neben ihrem Engagement für die Schönen Künste treten Cicely und Roslyn verblüffenderweise vor allem als Förderinnen der Heterosexualität auf. Die öffentliche Neudefinition der Geschlechterrollen, die ihre Anwesenheit sowohl erzwingt als auch erlaubt, schafft die Bedingungen für Marys und Sallys Partnerfindungen. Mary verbündet sich mit Franz Kafka (Rob Morrow/Joel), dessen chronische Schreibblockade geheilt wird, als Mary ihn dazu ermutigt, *Die Verwandlung* zu schreiben. Sally findet den *good guy* Abe (John Cullum/Holling), der ihre "Erfahrenheit" erotisiert, statt sie in den Schmutz zu ziehen.⁶

Als wäre die Tatsache, daß Roslyn und Cicelys Aufenthalt in der Stadt vor allem heterosexuelle Vereinigungen zu ermöglichen scheint, nicht schon Indiz genug für die Ambivalenz, mit der NORTHERN EXPOSURE den beiden gegenüber steht, endet die Geschichte auch noch tragisch. Bei der Schießerei, die aus der dramatischen Konfrontation der StadtbewohnerInnen mit dem Schurken Mace Mobry (Barry Corbin/Maurice Minnifield) und seinem Hegel zitierenden Kumpel Kit (John Corbert/Chris Stevens) um Sallys Schicksal entsteht, gerät Cicely in die Schußlinie und wird tödlich getroffen. Ein gewaltsames Ende, das völlig überflüssig scheint, weil Ciceley ohnehin an Tuberkulose stirbt. Aber so opfert sich die *femme* für Sallys heterosexuelle Vereinigung mit Abe. Als Pointe zur Verknüpfung von Lesbianismus und Modernität informiert uns Neds Epilog darüber, daß die treue, gramgebeugte *butch* sich danach zurückzog, fortging und schließlich in Spanien im Kampf gegen Franco gefallen sein soll.

6 Für eine Diskussion lesbischer Charaktere als Zeichen für "Feminismus", das narrativ funktionalisiert wird, um traditionelle heterosexuelle Geschlechterrollen aufzubrechen, vgl. auch Torres 1993.

Ich werde auf die Fragen, die sich aus Roslyn's und Cicely's eigenartigen lesbischen Wanderungen ergeben, später zurückkommen. Zunächst möchte ich näher darauf eingehen, wie diese Episode Fragen historischer Temporalität und nationaler Identität vermittelt. Ned erzählt seine Geschichte in Rückblenden zunächst Joel und dann den anderen BewohnerInnen, die nach und nach eintreffen, bis die gesamte Besetzung in Joels Wohnzimmer versammelt ist. Seine Erzählung verbindet die Zeitebene der *frontier*-Epoche mit NORTHERN EXPOSURES zeitgenössischer Alaska-Phantasie. Neds erstaunliche, unplausible Langlebigkeit liefert den etwas willkürlichen Vorwand, um Vergangenheit und Gegenwart zusammenfallen zu lassen, was durch die erwähnten "Doppelrollen" der SchauspielerInnen noch unterstützt wird. Die Stammbesetzung der Serie taucht auch in Neds Rückblenden auf, wobei die Figuren von 1909 oft Entsprechungen der vertrauten Charakterversionen von 1990 sind. Dieses Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart hat Teil an dem kollektiven Projekt, das ich an anderer Stelle "nationale Erinnerung" genannt habe: Die institutionell produzierte, massenmedial verbreitete Re-Inszenierung der kollektiven Vergangenheit einer Nation – ein belastetes, zutiefst widersprüchliches Unterfangen, in dem populäre Erinnerung, nationalistische Ideologie und televisueller "Mainstream" zusammenfließen (Torres, i. Vorb.).

Nationale Erinnerung erweist, wie Lynn Spigel und Henry Jenkins bezogen auf ihr Konzept der "populären Erinnerung" argumentierten, "ihren eigentlichen Nutzen und ihre wahre Relevanz erst für gegenwärtige Problemlagen" (Spigel/Jenkins 1991, 119). In diesem Sinne wird, so meine These, die Erinnerung an die Pionierzeit aufgerufen, um eine imaginäre Lösung für das aktuelle Problem nationaler Disartikulation, auf das Rouses Analyse postmoderner Migrationsbewegungen hinweist, zu finden. Durch die aufwendige Inszenierung einer Migration zur *frontier* wiederholt die Folge "Cicely" in sehr verdichteter und gewichtiger – weil eben "ursprünglicher" – Form das ideologische Projekt der Serie insgesamt: die Herstellung eines "wertungsfreien" Amerikas, dem die Assimilierung seiner ImmigrantInnen gelingt. Dieses Projekt wird keineswegs nur in dieser einen Episode verfolgt: Die meisten Hauptfiguren der Serie, ausgenommen die amerikanischen UreinwohnerInnen, sind nach Cicely zugezogen. Und das anfängliche Leitthema der Serie war, auch wenn diese sich seit den ersten Folgen in andere Richtungen weiterentwickelt hat, schließlich Joels Anpassung an das Kleinstadtleben in Alaska. Mit anderen Worten: Das Projekt, eine Gemeinschaft weißer ImmigrantInnen aufzubauen, die im Einvernehmen mit den "Eingeborenen" leben, stand von Anfang an im Mittelpunkt der verschiedenen Erzählstränge der Serie.

Es versteht sich von selbst, daß solch eine imaginäre Lösung des Problems der nationalen Disartikulationen so gut wie nichts mit den realen Bedingun-

gen der Erzeugung amerikanischer Identität in den Vereinigten Staaten von heute zu tun hat. Erstens wird der Prozeß der Assimilierung so dargestellt, daß es *weiße* Menschen sind, die zuwandern und reformiert werden müssen. Dadurch gelingt es NORTHERN EXPOSURE, das weit prekärere Thema der Amerikanisierung von Nicht-Weißen elegant zu umgehen, eine Strategie, die übrigens auch in GREEN CARD (Australien/Frankreich 1990, Peter Weir) verfolgt wird.⁷ Zweitens werden die multiethnischen Problemkonstellationen Amerikas im späten 20. Jahrhundert auf die Opposition weiße/indigene Amerikaner reduziert, wobei die Weißen im allgemeinen willige Empfänger indigener Weisheit und Kultur sind. Diese Reduzierungen erleichtern offensichtlich die Selbst-Inszenierung der Serie als eine Art "multikultureller Abenteuerpark", wie es ein Kollege formulierte; ein "multikultureller Abenteuerpark" gar, dessen Multikulturalität sich, zumindest in den allermeisten Folgen, auf Weiße, amerikanische UreinwohnerInnen und Homosexuelle beschränkt, aber darauf werde ich später ausführlicher zu sprechen kommen.⁸ Am auffallendsten und schwerwiegendsten ist aber, daß die friedliche Koexistenz von indigenen und europäischen AmerikanerInnen in Cicely die tatsächlichen Spannungen verleugnet, die zwischen dem Amerika der Weißen und dem der UreinwohnerInnen an politischen, kulturellen, ökonomischen und sozialen Berührungspunkten ausbrechen. Dieses Vermächtnis der Pionierzeit [*frontier*] kommt in den Geschichten der Serie zumeist nicht vor, wohingegen sie ein anderes Erbe sehr wohl ausbeutet: die einflußreiche Tradition des ethnographischen Films und der ethnographischen Fotografie

⁷ GREEN CARD unterlegt die ideologische Arbeit, die von einem weißen Franzosen (Gérard Depardieu) geleistet wird, mit einem "afrikanischen" Motiv, das sich durch den gesamten Film zieht. Zunächst wird der Film von ethnisch konnotierten und für die Handlung überflüssigen Auftritten afroamerikanischer MusikerInnen eingerahmt (der junge schwarze Trommler am Anfang und die schwarze Sängerin am Ende). Weiters treffen sich Bronté (Andie MacDowell) und George (Depardieu) zum ersten Mal im Café "Afrika", und sie erklärt ihrer Arbeitskooperative seine Abwesenheit damit, daß er "in Afrika" unterwegs sei. Mit anderen Worten, um seine Geschichte vom Immigranten zu erzählen, der für eine Aufenthaltsgenehmigung heiratet, muß der Film die von "Immigration" ausgelösten Ängste doppelt verschieben: auf eine typisch westeuropäische Figur, die aber auch irgendwie "afrikanisch" ist. So schwindelt sich die Geschichte an den ambivalenten und kulturell wesentlich heikleren Fragen vorbei, die beispielsweise mit der Einwanderung von Chicanos/as oder Latinos/as verbunden sind.

⁸ Es gibt dazu einige Gegenbeispiele, insbesondere die Episoden um Bernard, den afro-amerikanischen Bruder von Chris Steven ("Aurora Borealis", "Roots" und "Altered Egos"), sowie die Episoden, die sich auf Cicelys geographische Lage am Pazifik beziehen, etwa indem der halb-koreanische Sohn von Maurice vorkommt ("Seoul Mates", "Sleeping with the Enemy") oder aber japanische Touristen auftauchen ("Dreams, Schemes, and Putting Greens", "The Final Frontier").

mit ihren oft rassistischen Darstellungen der amerikanischen UreinwohnerInnen und ihrer Traditionen und Kulturen.⁹

Tatsächlich können manche Szenen in *NORTHERN EXPOSURE* wohl am ehesten als moderne Fassung von *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922, Robert Flaherty) gelesen werden. Denn auch die vorgeschobene Toleranz und die ehrfürchtige Bewunderung der indigenen Folklore können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die dominante Sichtweise der Serie eine weiße ist. Mit der Fortsetzung dieser visuellen ethnographischen Tradition im Fernsehen reiht sich *NORTHERN EXPOSURE* unter die anderen televisuellen ethnographischen Projekte wie *STAR TREK* und *RESCUE 911*, die ebenfalls ein Massenpublikum mit ethnographischen Allegorien versorgen.¹⁰ Es ist also nicht nur Maurice Minnifields Astronautenkarriere, die *NORTHERN EXPOSURE* mit *STAR TREK* verbindet, sondern auch jene teilnehmende ethnographische Beobachtung, durch die "unbekannte neue Welten" an der "letzten *frontier*" erforscht werden – und diese *frontier* kann ebenso gut bei den UreinwohnerInnen in Cicely wie auf Romulus gefunden werden.¹¹

James Clifford hat ausgeführt, daß die Ethnographie "eine Erlösungsallegorie des Westens darstellt", in der "Differenz gesetzt und transzendiert" wird (1986, 99). In dieser Funktion entwirft und besetzt die Ethnographie Grenzen – Grenzen zwischen dem Universellen und dem Besonderen, zwischen dem Globalen und dem Lokalen, zwischen dem Westen und dem Rest der Welt. Diese Funktion erfüllt sie auch dann, wenn die Oppositionen im Sinne eines universalistischen Humanismus aufgelöst werden, der ja schließlich nur ein anderer Name für den Westen ist. Und schließlich verbindet diese

9 Die einzige bemerkenswerte Ausnahme zu der Tendenz der Serie, Spannungen zwischen den indigenen und weißen AmerikanerInnen auszublenden, ist die Episode "Thanksgiving". Sie dreht sich um den Brauch der amerikanischen UreinwohnerInnen von Cicely, die Weißen an Thanksgiving mit Tomaten zu bewerfen, "weil wir", wie Marilyn es ausdrückt "sehr wütend sind". Aber diese Episode beschäftigt sich nicht in erster Linie mit der Wut der amerikanischen UreinwohnerInnen, sondern eher mit Joels Ausspruch: "Ich bin kein Weißer. Ich bin Jude." Vgl. auch O'Connor 1992.

10 Der Ausdruck "ethnographische Allegorie" stammt von James Clifford (1986). Es ist mir hier nicht möglich, die ethnographischen Inszenierungen des US-amerikanischen Fernsehens ausführlich zu untersuchen, ich kann nur auf die Problematik hinweisen: Rezeptionsforschungen, die sich ethnographischer Methoden bedienen, lehnen textanalytische Verfahren meist ab, mit dem Argument, eine potentiell subversive "Kunst des Handelns" ausfindig zu machen. Sie übersehen dabei allerdings gerne, daß Fernsehtexte und die industriellen Praktiken, die sie hervorbringen, selbst oft ganz ähnlichen Erkenntnisinteressen folgen und vergleichbare Untersuchungstechniken einsetzen.

11 Brands und Falseys "wertungsfreies Universum" ist schließlich der Ersten Direktive der Sternenflotte gar nicht unähnlich.

Funktion die Ethnographie mit den populären Phantasien über die amerikanische *frontier*, in denen diese Oppositionen ebenfalls aufeinanderprallen und sich dank eines nationalistischen Taschenspielertricks letztendlich in "Ordnung" auflösen. Als Wiedererfindung der *frontier* und als ethnographisches Fernsehen leistet NORTHERN EXPOSURE also seinen Dienst an der Nation, und zwar indem es den Prozeß der Amerikanisierung an den Berührungs-/Trennlinien von "indigen" und "amerikanisch", von "Amerika" und "Cicely" neu erfindet.

3. Lesben/Qualität statt Rasse

Auch wenn wir einräumen, daß es vordringlichstes Anliegen von NORTHERN EXPOSURE ist, aus weißen Migrationen Amerika entstehen zu lassen, bleibt doch überraschend, daß die Serie ausgerechnet ihre Ursprungs-Migration von zwei Lesben unternehmen läßt. Wir können dies als weiteres Element der toleranten Haltung ansehen, mit der die Serie ein "wertungsfreies Universum" aufbaut, als eine performative Geste, die eine "logische" "Begründung" für Cicelys außergewöhnliche Eigenschaften liefert. Gleichzeitig präsentieren sich aber die DrehbuchautorInnen von NORTHERN EXPOSURE selbst als Mitglieder jenes wertungsfreien Universums, das sie erst zu erschaffen vorgeben. Denn letztendlich geht es hierbei doch darum, die Utopien, die die AutorInnen und Produzenten der Serie hegen, *ihren* Traum von einer libertären Gesellschaft, auf die historischen Anfänge Cicelys zu projizieren. In diesem Prozeß ernennen sie sich selbst rückwirkend zu den legitimen Erben von Roslyns und Cicelys Vermächtnis, dank der zirkulären Logik einer jener Zeitschleifen, die, wie ich oben erwähnt habe, ein konstitutives Element der nationalen Erinnerung sind. Diese Darstellung der Vergangenheit dient, wie auch jene der *frontier* in der Serie, im wesentlichen dazu, eine instabile ideologische Konstruktion in der Gegenwart zu stärken: Hollywoods Progressive, von Dan Quayle und anderen heftig angegriffen, leiten ihre Position von der Salon-Kultur der Moderne her und machen die Bohemiens des Fin de siècle zu ihren direkten Vorfahren.¹² Die logische

¹² Don Quayle äußerte seine berüchtigte Verurteilung von "Murphy Brown", in der er ihr jegliche Eignung zum nationalen Vorbild absprach, einen Tag nach der Ausstrahlung von "Cicely". Zwar kann seine Rede also die Produktion von "Cicely" nicht beeinflusst haben, aber die konservativen Polemiken gegen die "Bedrohungen der Familie" erfolgten schließlich schon lange vor Quayles Angriffen gegen Murphy und ihre Autorin Diane English; vgl. Rosenthal 1992 und "Excerpts from Vice President's Speech on Cities and Poverty" (1992). [Anm.d.Ü.: Quayle hatte die Tatsache, daß eine Fernsehfigur – Murphy Brown – im Rahmen der fiktiven Handlung ein uneheliches Kind bekommen hatte, zum Anlaß genommen, die Korruption der "Werte" in Hollywood anzuprangern.]

Konsequenz dieses Vorgangs ist allerdings, daß sich nicht nur das Ehepaar Diane Frolov und Andrew Schneider, die das Drehbuch für diese Folge geschrieben haben, sondern auch das homosoziale Produzentenpaar Brand und Falsey ausgerechnet zu... Lesben machen. Es ist durchaus denkbar, daß es diese verschobene Selbstdefinition ist, die hinter der ambivalenten Haltung gegenüber Roslyn und Cicely steckt, hinter dem besonderen Eifer der Folge, die beiden fortwährend heterosexuelle Paare bilden zu lassen.

Wie dem auch sei: Diese Episode braucht das Lesbische nicht nur als Zeichen für freidenkerische "Andersheit". Ich werde im folgenden zeigen, daß es hier auch eingesetzt wird, um die Serie den Mythos von der "zivilisatorischen" Rolle der Frau bei der Befriedung der *frontier* nacherzählen zu lassen. Das Lesbische wird darüber hinaus benutzt, um die Geschichte der Westexpansion zu verharmlosen, indem der Rassenkonflikt (die "Indianerkriege") durch einen Geschlechterkonflikt ersetzt wird, und um Homosexualität mit Hochkultur gleichzusetzen. Schlußendlich dient das Lesbische der Serie auch dazu, den eigenen Status als "Qualitätsfernsehen" in den fernsehinternen und journalistischen Diskursen zu sichern.

In der Szene, in der Roslyn und Cicely zum ersten Mal in der Gegend auftauchen, werden die Hauptanliegen der Folge eingeführt: *Gender*, Sexualität und die Bedeutungen und Nutzungen des öffentlichen Raums. Die Ankunft der Frauen kommt, wie der Erzähler Ned sagt, einer "Erscheinung" gleich: Sie fahren in einem "Au-to-mo-bil [vor], das erste, das je in dieser Gegend gesehen worden war". Als Roslyn aus dieser "Phantom-Kutsche, von einem unsichtbaren Pferd gezogen" aussteigt, weiß Ned, daß "dies eine Frau war, die doppelt so sehr Mann war, wie ich es je sein würde". Den Gegensatz zu Roslyns großartiger Männlichkeit verkörpert Cicely, die Ned mit der Venus von Botticelli vergleicht und von der er sagt: "Niemals zuvor hatte ich, noch habe ich seitdem jemanden oder etwas so Schönes gesehen." In dieser Szene erfolgen auch die ersten, subtil kodierte Hinweise darauf, daß Roslyns Aufmerksamkeiten gegenüber Cicely erotische Qualitäten haben. Die beiden werden als Paar eingeführt, indem sich Roslyn besorgt darüber zeigt, daß Cicely ihren Rock im Schlamm schmutzig machen könnte, und indem sie ihr beim Aussteigen versichert: "Sag's mir und wir steigen wieder ins Automobil, und ich fahr' uns zurück nach Montana."

Schon die kurze einführende Beschreibung der beiden Figuren macht deutlich, daß es der Episode "Cicely" darum geht, die beiden als lesbisch zu charakterisieren, auch wenn einige Faktoren diesem Eindruck widersprechen: einmal die Besetzung von Roslyn mit der langhaarigen Jo Anderson, die eindeutig keine *butch* ist, zum anderen die Tatsache, daß Cicely immer wieder als Objekt von Neds Blick inszeniert wird. Ähnliche Strategien werden im weiteren Verlauf der Szene eingesetzt, um die "radikale" soziale Vision des

Paars einzuführen. Auf ihrem Weg zum Saloon kommen Roslyn und Cicely an Ned, dem "dysfunktionalen Wolfskind", vorbei, der bettelnd im Schlamm sitzt. Roslyn teilt ihm mit, daß er keine Almosen brauche, und fordert ihn auf, sich aus dem Schlamm zu erheben: "Von jetzt an gehst du aufrecht wie ein menschliches Wesen, nicht wie ein Hund", was sich wie der Ausspruch eines Gründungsmitglieds der "Log Cabin Republicans" anhört. Wie auch immer: Die drei gehen weiter zum Saloon, wo Roslyn "zwei Tee, Earl Grey, und eine Milch für den jungen Mann" bestellt und dann die Szenerie näher in Augenschein nimmt. Eine der Missionarinnen aus St. Louis bemüht sich gerade vergeblich, die biersaufende Gesellschaft dazu zu bewegen, den Choral "Näher mein Gott zu Dir" zu singen, und wird von einem Betrunkenen anzüglich unterbrochen: "Wieso singst Du nicht mal was *Richtiges*? Was *Lustiges*?" Woraufhin er selbst beginnt, der sofort sehr viel enthusiastischeren Gruppe ein Lied vorzutragen, das sich um die voyeuristische Betrachtung heterosexuellen Geschlechtsverkehrs dreht. Roslyn stellt ihn zur Rede:

Roslyn: Ich hab lieber das Lied der Lady.

Mann: Du bist wohl neu in der Stadt, Schätzchen.

Roslyn: Ich verabscheue die Tyrannei des Starken über das Schwache. Ich glaube, Menschen, die Macht mißbrauchen, sind nichts weiter als Feiglinge.

Mann: Setz' dich lieber hin, damit du dir nicht weh tust!

An diesem Punkt der Unterhaltung schlägt Roslyn (die die Tyrannei des Starken über das Schwache verabscheut!) ihn k.o., und während sie die ehrfürchtig staunende Gruppe ermuntert, in die Hymne einzustimmen, bemerkt Neds *voice over* trocken: "Da wußte ich, daß von jetzt an alles anders werden würde."

Roslyns entschlossenes Auftreten gegen das sexistische Verhalten des Sängers entspricht dem, was Lauren Berlant und Elizabeth Freeman (1993) als die "Politik des öffentlichen Raums" der *Queer Nation* beschrieben haben. "We're here, we're queer, get used to it!" könnte ebenso gut Roslyns Schlachtruf sein.¹³ Aber diese Szene macht auch etwas anderes deutlich: Auch wenn die Episode die Bedeutung öffentlicher Räume für politische Interventionen von *queers* wie denen von Roslyn und Cicely versteht, dokumentiert sie doch zugleich ein grundsätzliches Mißverständnis der Ziele, denen eine solche "Politik des Raums" dienen soll – oder weigert sich, sie zu verstehen. Das Lied des männlichen Interpreten durch den Choral "Näher mein Gott zu Dir" zu ersetzen, also einen expliziten öffentlichen Sexualitätsdiskurs durch

¹³ In Anbetracht dessen, daß die meisten Aktionen der *Queer Nation* 1990 und 1991 stattfanden, scheint es mir nicht ganz ausgeschlossen, daß ihre Agitation, wie unterschiedlich auch immer, das Drehbuch beeinflusst haben könnte.

die überhöhte, entsexualisierte Stimme eines christlichen Moralismus, dürfte auf der Prioritätenliste der historischen Roslyn vermutlich ganz unten gestanden haben.¹⁴ (Selbst Cicely and Roslyn gelingt es in dieser Episode übrigens nicht, die Missionarin mit einem Mann zusammenzubringen.)

Die Verwechslung der Kategorien "Frau" und "Lesbe" läßt Roslyn hier wie ein ordentliches Mitglied der "Women's Christian Temperance Union" erscheinen, was zwar eher unwahrscheinlich ist, aber durch die unnachgiebige Wiederaufführung von *frontier*-Mythen in dieser Geschichte fast glaubwürdig erscheint. Dabei steht ein Mythos im Vordergrund: Jeder, der *Huckleberry Finn* gelesen oder Karen Grassle in *LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE* (UNSERE KLEINE FARM) bzw. Jane Seymour in *DR. QUINN, MEDICINE WOMAN* (*DR. QUINN – ÄRZTIN AUS LEIDENSCHAFT*) gesehen hat, weiß, daß es die Rolle der Pionier-Frau war, männliche Exzesse im Zaum zu halten, Exzesse von Gewalt, Sexualität und Trunkenheit. In der oben beschriebenen Szene nun macht Roslyns Sexualität sie zu einer Art Hyper-Frau, deren männliche Durchsetzungskraft sie paradoxerweise dazu prädestiniert, Platz für die "weiblichen" Werte der "Zivilisation" zu schaffen.¹⁵

Der Geschlechterkampf in dieser Szene nimmt jenen vorweg, um den sich die ganze Episode dreht: So erreicht die Erzählung ihren Höhepunkt, als Mace in die Stadt zurückkehrt, um die sexuelle Kontrolle über Sally und die politische über die Stadt einzufordern ("Ich will diese Frau. Und ich will diese Stadt. Und ich will sie jetzt gleich!"), und sich mit einer Bürgerwehr konfrontiert sieht, die maßgeblich von Frauen angeführt wird. Diese Auseinandersetzungen um gesellschaftliche/sexuelle Territorien, die Roslyns und Cicelys Präsenz in der Stadt auszulösen scheinen und die in der Episode ausschließlich zwischen *Weiß*en ausgetragen werden, blenden einen anderen Konflikt völlig aus, und zwar ausgerechnet jenen, der das Alltagsleben in solch einer *frontier*-Stadt unweigerlich geprägt hätte: den Rassenkonflikt zwischen europäischen und indigenen AmerikanerInnen.

Es ist wirklich auffallend, wie sehr diese Episode die ethnischen Spannungen verdrängt, die mit der Westexpansion und der territorialen Konsolidierung einhergingen. Das ist umso erstaunlicher, als es sich dabei um die Ursprungsgeschichte einer Serie handelt, die sich zwar oberflächlich und verlogen, aber doch ziemlich kontinuierlich mit ethnischen Problemen auseinandersetzt. Die Anstrengungen, die die Episode "Cicely" unternimmt, um die-

¹⁴ Diese Beobachtung verdanke ich Renea Henry.

* Anm.d.Ü.: Ein für christlichen Lebenswandel agitierender Frauenverein.

¹⁵ Für eine literaturkritische feministische Auseinandersetzung mit "männlichen" und "weiblichen" Phantasien der amerikanischen *frontier* vgl. auch Kolodny 1975 u. 1984.

sen Teil der Geschichte zu vergessen, sind bemerkenswert; als Symptom dieser partiellen Amnesie sei nur erwähnt, daß Joels Sprechstundenhilfe Marilyn (Elaine Miles), eine amerikanische Ureinwohnerin, nur kurz als Krankenschwester auftritt, die die schwindsüchtige Cicely pflegt. Noch bedeutender ist freilich, daß ausgerechnet in einer Episode, die um charakterliche Ähnlichkeiten zwischen den Figuren von 1909 und denen von 1992 strukturiert ist, der Schauspieler des Ed Chigliak ("Ed, der Indianer" bei Brand und Falsey) in den Rückblenden Ned Svenborg, den Erzähler, spielt. "Ed, der Indianer" mutiert so auf wundersame Weise zum frühverwaisten Kind dänischer Eltern, das von Wölfen aufgezogen wurde! Ich meine, daß eine solch dramatische Umschreibung indianischer Identität erst durch die Präsenz von Roslyn und Cicely ermöglicht wird, die in ihrer Rolle als weiße Lesben das "multikulturelle" Vakuum dieser Episode ausfüllen. Anders formuliert: Innerhalb einer Erzähllogik, die die *frontier* als Produktionsstätte des toleranten Amerikas wiederauferstehen läßt, stehen sie stellvertretend für eine andere Differenz, die nicht bezeichnet und nicht erklärt, geschweige denn aufgelöst werden kann.

Roslyn und Cicely können, wie bereits erwähnt, hier als ideologisch nützliche Stellvertreterinnen der amerikanischen UreinwohnerInnen fungieren, weil die Verbindung von Lesbianismus und avantgardistischer Moderne (die Anspielung auf Gertrude Stein!) es NORTHERN EXPOSURE ermöglicht, Differenz an der *frontier* so darzustellen, daß "die anderen" Kultur und Gemeinwesen aufbauen, statt sie zu bedrohen. Das Motiv, durch das in "Cicely" Homosexualität mit Hochkultur gleichgesetzt wird, nimmt die Serie in der Darstellung von Ron und Erick, den schwulen Wirten der örtlichen Pension, wieder auf. Roslyns und Cicelys Ziele sind in erster Linie *kultureller* Art; sie verfolgen keinerlei explizites politisches oder erotisches Programm. Sie wollen die Wildnis urbar machen für die Dichtung von Gertrude Stein, Tanz im Stil von Ruth St. Denis¹⁶, Franz Kafka und Kaffee nach französischer Art. Trotz der Tatsache, daß es gerade ihre "große Vision" einer "Kolonie von Freidenkern und Künstlern" war, die sie "die feine Gesellschaft von Billings" fliehen ließ, verwandelt sich Roslyns und Cicelys Proto-Gemeinde dank ihrer Initiativen in einen Magneten für Fremdzuwanderung. "Auch die Literaten der Welt hatten davon erfahren", erzählt uns Ned, "und täglich trafen Neuankömmlinge ein".

Lesbianismus dient der Episode aber nicht nur dazu, eine hypostasierte Weiblichkeit anzuzeigen und Rassenkonflikte in der friedlichen Eroberung der *frontier* durch künstlerische Vision aufzuheben. Darüber hinaus funktioniert der Lesbianismus von Roslyn und Cicely auch als eine Art Quali-

¹⁶ Den Hinweis auf die Herkunft von Cicelys Tanz verdanke ich Susan Foster.

tätsmerkmal anspruchsvoller Fernsehunterhaltung, eine Funktion, die homosexuellen Figuren in der heterosozialen Institution Fernsehen des öfteren zugewiesen wird. Ich habe an anderer Stelle (vgl. Torres 1993) argumentiert, daß Lesben in homosozialen Fernseherzählungen wie z.B. *DESIGNING WOMEN*, *THE GOLDEN GIRLS* und *HEARTBEAT* erzählerisch und institutionell zwei widersprüchliche Funktionen innehaben: Einerseits sind sie bevorzugtes Zeichen für Feminismus, andererseits homosexuelle Garantinnen keuscher Homosozialität. Hier möchte ich aber darauf verweisen, daß innerhalb eines *heterosozialen* Umfelds homosexuelle Charaktere einen anderen erzählerischen und institutionellen Zweck erfüllen. Vor allem einstündige Fernsehserien wie *HILL STREET BLUES* (*POLIZEIREVIER HILL STREET*), *ST. ELSEWHERE*, *CAGNEY AND LACEY*, *L.A. LAW*, *THIRTYSOMETHING* (*DIE BESTEN JAHRE*), *MY SO-CALLED LIFE* und eben *NORTHERN EXPOSURE* setzen schwule und lesbische Figuren ein, weil mit ihnen knapp und deutlich nicht nur liberale Aufgeschlossenheit und Risikofreudigkeit signalisiert werden kann, sondern auch die Bereitschaft, *Edutainment*-Funktionen als eine Art BürgerInnenpflicht auf sich zu nehmen.¹⁷

Der mögliche Gewinn dieser Strategie ist groß. Am unmittelbarsten äußert er sich in guten Kritiken und Emmy-Nominierungen, und von beiden erhielten Brand und Falsey in letzter Zeit reichlich. Aber die Väter von *NORTHERN EXPOSURE* hatten auch eine besonders glückliche Hand dabei, diese Anerkennungen in handfeste Vorteile umzuwandeln: Ungefähr zur selben Zeit, als die "Cicely"-Episode ausgestrahlt wurde, schloß CBS einen beispiellosen Vertrag mit ihnen ab und verlängerte *NORTHERN EXPOSURE* auf weitere zwei Jahre! Im folgenden Herbst hatten Brand und Falsey einstündige Serien auf allen drei nationalen Fernsehnetzen. Gute Kritiken lassen sich auch in Markenloyalität umsetzen, die den Konsum von Folgeprodukten fördert. Vor der kommerziell vertriebenen Videoversion von "Cicely" gibt es drei Werbespots für solche Folgeprodukte: für die Kaufvideos selbst ("Sammeln Sie alle fünf"), für die CD mit dem Soundtrack der Serie und für ein *NORTHERN EXPOSURE*-Sweatshirt, von dessen Erlös ein Teil an World Wide Fund for Nature geht. Die Spots weisen immer wieder auf die Preise hin, die die Serie gewonnen hat und die sie als "Qualitätsfernsehen" ausweisen. Die ökonomische Dimension von *NORTHERN EXPOSURE*'s Selbststilisierung zum Qualitätsfernsehen verdeutlicht die Tatsache, daß CBS den Werbespot für das Sweatshirt nicht nur produzierte, sondern ihn im November und Dezember 1992 auch ausstrahlte, ohne MCA, der Produktionsfirma von *NORTHERN*

¹⁷ Diese Serien spekulieren möglicherweise mit dem hochkulturellen Flair von einflußreichen britischen Kostümserien wie *A JEWEL IN THE CROWN*, *BRIDESHEAD REVISITED* oder *UPSTAIRS, DOWNSTAIRS*, in denen immer auch schwule und/oder lesbische Figuren vorkommen.

EXPOSURE, etwas dafür zu berechnen. Für CBS war der Spot Teil einer Strategie, ihr Programm als Ware zu bewerben und zu promoten; dabei sind die jeweiligen zum Verkauf angebotenen Folgeprodukte bloße Nebensache (vgl. anon., 1992).¹⁸ Das "preisgekrönte" Renommee der Serie macht MCA und die Produzenten der Serie also zu den glücklichen Nutznießern der Eigenwerbung von CBS – durch den Verkauf von Videos, CDs sowie durch Lizenz- und Verwertungsabkommen.

4. Die Neuerfindung der bürgerlichen Öffentlichkeit

Ich habe darzulegen versucht, daß sowohl NORTHERN EXPOSURES historistische Rekonstruktion als auch seine zeitgenössische Phantasie der nördlichen *frontier* der Herstellung einer nationalen amerikanischen Identität innerhalb und außerhalb der Fernschwelt dient. Weitergehend habe ich argumentiert, daß die Einbindung weißer Lesben in den Gründungsmythos der Stadt entscheidende institutionelle und ideologische Funktionen erfüllt. Jetzt möchte ich konkreter darauf eingehen, wie NORTHERN EXPOSURE ein demokratisches Gemeinwesen aus ethnisch geschiedenen und polymorph perversen Bevölkerungsgruppen entstehen läßt. Für diese Produktion ist Cicelys Grenzlage eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung.

In Cicely braucht Demokratie eine Öffentlichkeit; die bürgerliche Öffentlichkeit ist jedoch laut Habermas (1962) durch "die Medien" ausgelöscht worden. Es sind aber gerade die Medien, zumindest das amerikanische Fernsehen, die sie nostalgisch wiederauferstehen lassen und die nationalen Alltagssorgen zur Hauptsendezeit durcharbeiten. Besonders das Subgenre der "etwas anderen Hauptabendserie" (z.B. TWIN PEAKS, PICKET FENCES [PICKET FENCES – TATORT GARTENZAUN] und NORTHERN EXPOSURE) transferiert nationale Problemstellungen wie Zensur, Umwelt, Selbstbestimmungsrechte schwangerer Frauen, Religionsfreiheit, klassen-, rassen- und geschlechtsspezifische Hierarchien und die Bedeutung von "Amerika" in regional spezifische Kleinstadtrahmen, wo sie sich in Form persönlicher Konfrontationen abhandeln lassen. Der Typus von televisueller Öffentlichkeit, um den es hier geht, unterscheidet sich meiner Meinung nach deutlich von jenem, den Serien inszenieren, die als "kulturelles Forum" (vgl. Newcomb/Hirsch 1987) funktionieren, etwa ALL IN THE FAMILY oder DESIGNING WOMEN. In diesen

¹⁸ Vgl. den Artikel "CBS Ties Promotion to Miller Draft Beer" ["CBS macht Eigenwerbung mit Miller Bier"] (anon. 1993a), der eine Werbekampagne beschreibt, in der Gutscheine für die Soundtrack-CD von NORTHERN EXPOSURE bei Kaufhaus-Werbetafeln für *Miller's Genuine Draft* ausgelegt wurden: "Diese Werbung gehört zu einer Reihe ungewöhnlicher Projekte, mit denen CBS seine Einschaltquoten verbessern will" (ibid.).

nehmen Charaktere verschiedene Positionen in einem ideologischen Spektrum ein und diskutieren die jeweils aktuellen Themen von den ihnen zugeordneten Standpunkten aus. Im Unterschied dazu finden in den erstgenannten Fernsehserien die kollektiven Debatten in der *Öffentlichkeit* statt, nicht in eher privaten Räumen wie Wohnzimmer oder Arbeitsplatz. Damit repräsentieren diese Serien nicht nur gesellschaftliche Debatten, sondern auch einen öffentlichen Diskursraum, in dem Meinungen gebildet und Entscheidungen getroffen werden.

Der Wunschtraum, daß eine solch archaische Öffentlichkeit in Amerika noch möglich sei, bestimmt die nationsstiftenden *frontier*-Erinnerungen, die von NORTHERN EXPOSURE nicht nur in "Cicely" inszeniert werden. In Cicelys Gegenwart treffen die EinwohnerInnen ihre kollektiven Entscheidungen in Stadtversammlungen und im "Brick", der Kneipe von Holling und Shelly. Die Episode "Cicely" dramatisiert – ganz im Habermas'schen Sinne – die Ursprünge dieser Institutionen: Roslyns und Cicelys Salon mit seiner Bühne und dem angeschlossenen Kaffeehaus sowie die partizipatorische Demokratie der Stadtversammlung, bei der die verängstigten EinwohnerInnen beraten, wie sie der unmittelbar bevorstehenden Ankunft des wütenden Mace begegnen sollen, der sich auf den Weg gemacht hat, um Sally und die Stadt für sich zu beanspruchen.

Unter dem Vorsitz von Ned beginnt die Versammlung damit, daß einige der Frauen für Verhandlungen oder gar bedingungslose Kapitulation plädieren ("Wir werden uns auf die Erde werfen und ihn um Vergebung anflehen"). Daraufhin verkündet Sally, daß sie zu Mace zurückgehen will, um die anderen vor seiner Vergeltung zu bewahren. Die Gruppe wendet sich an Roslyn, die zur allgemeinen Bestürzung – entmutigt von Cicelys Erkrankung, die sie dem Umzug nach Alaska zuschreibt – zur Flucht rät: "Cicely und ich, wir hätten nie hierherkommen dürfen. Es war ein Fehler. Ein dummer Traum. Rettet euch, solange' es noch geht, verschwindet von hier."

Da erscheint Cicely und hält eine leidenschaftliche Rede:

Nein, es war kein dummer Traum. Wir haben etwas erreicht, etwas geschaffen: eine Gemeinschaft, in der alle gleich sind, in der jeder respektiert wird. In diesem kleinen Winkel von Alaska hat der Mensch, der menschliche Geist triumphiert. Wir halten das kostbarste Geschenk der Welt in unseren Händen: Freiheit. Die Freiheit, unserer Kunst Ausdruck zu verleihen, unserer Liebe. Die Freiheit, zu sein, wer wir sein wollen. Wir werden diese Freiheit nicht weggeben, Freunde. Und niemand wird sie uns nehmen.

Sie greift nach Abes Gewehr und hält es kurz über ihren Kopf, bevor sie, von der Krankheit geschwächt, ohnmächtig wird.

Von Neds Ausruf: "Ruhe, Ruhe, ich bitte jetzt um Ruhe", der an seine frühere Lesung eigener, von Gertrude Stein beeinflusster Gedichte erinnert, bis

zu Cicelys Appell an die "Freiheit, unserer Kunst Ausdruck zu verleihen, unserer Liebe", der dieser bürgerlichen Gemeinschaft erst ihre eigentliche Bedeutung verleiht, vermischen sich die Bedeutungsfelder von literarischem Salon und Stadtversammlung. Aber da, wie Joan Landes (1988) dargelegt hat, der Salon historisch eine weibliche Öffentlichkeit konstituierte, einen Raum, in dem und von dem aus Frauen kulturellen und politischen Einfluß nehmen konnten, ist es bemerkenswert, daß die Frauen, Roslyn eingeschlossen, in dieser Szene dafür plädieren, sich Mace zu unterwerfen. Erst Cicelys Auferstehung von ihrem Krankenlager (wo sie höchstwahrscheinlich Essig schlürfte und auf den letzten, verzehrenden Atemzug wartete), um eine Rede über die Unteilbarkeit künstlerischen Ausdrucks, sexueller Freiheit und staatsbürgerlicher Pflichten zu schwingen, schmiedet die Gemeinschaft zusammen und legt damit den Grundstein für die Stadt, die am nächsten Tag "geboren" werden wird. Wenn Cicelys Zusammenbruch am Ende der Szene als Katalysator dieser Kollektivität verstanden wird, so kann darin ein weiterer Hinweis dafür gesehen werden, wie ambivalent dieser Text zur öffentlichen Rolle von Frauen steht: Denn offenkundig ist Cicely gänzlich machtlos, irgendjemanden daran zu hindern, ihr irgendetwas wegzunehmen.

In Anbetracht der Tatsache, daß keiner der indigenen oder asiatischen Amerikaner, die als Statisten in "Cicely" vorkommen, in dieser Szene anwesend ist, würde ich gerne zum Abschluß noch eine andere Lesart von Cicelys Zusammenbruch vorschlagen: Vielleicht hat sie sich in diesem Moment ganz einfach endgültig verausgabt, ausgezehrt von den drückenden und widersprüchlichen Ansprüchen, die der Text an sie stellt. Denn sicherlich ist es anstrengend, die vielfältigen institutionellen Aufgaben wahrzunehmen, die NORTHERN EXPOSURE ihr abverlangt. Und es muß erschöpfend sein, in den Randzonen der ideologischen Selbstproduktion eines komplex konstituierten Amerikas eine sowohl geschlechtlich als auch sexuell und ethnisch bestimmte Öffentlichkeit zu verkörpern.

Aus dem Amerikanischen von Birgit Flos und Georg Tillner (TEXTRAFIK)

Literatur

- anon. (1991a) Faked Alaska: CBS's Offbeat NORTHERN EXPOSURE Has Captivated Viewers – and Taken Over the Little Town of Roslyn, Washington. In: *People* v. 18.11.1991, S. 42-47.
- anon. (1991b) A Town Goes Alaskan for NORTHERN EXPOSURE. In: *The New York Times* v. 17.06.1991, C11.
- anon. (1992) An Unusual (Free) TV Spot Tied to NORTHERN EXPOSURE. In: *The New York Times* v. 29.12.1992, D18.
- anon. (1993a) CBS Ties Promotion to Miller Draft Beer. In: *The New York Times* v. 02.03.1993, D18.

- anon. (1993b) Yomi, We Hardly Knew Ye. In: *The New York Times* v. 04.04.1993, H35.
- Appadurai, Arjun (1993) Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: *The Phantom Public Sphere*. Ed. by Bruce Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 269-295.
- Berlant, Lauren / Freeman, Elizabeth (1993) Queer Nationality. In: *Fear of a Queer Planet*. Ed. by Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 193-229.
- Brannon, Jody (1992) Thanks to "Exposure," Tiny Roslyn is a Star. In: *Variety* v. 18.05.1992.
- "Cicely." [dt. Titel: "Das Paris des Nordens"] (Drehbuch: Diane Frolov & Andrew Schneider; Regie: Rob Thompson); Erstausrstrahlung in den USA am 18.05.1992; kommerziell vertrieben von MCA-Universal Home Video (1993).
- Clifford, James (1986) On Ethnographic Allegory. In: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. by James Clifford & George E. Marcus. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, S. 98-121.
- "Excerpts from Vice President's Speech on Cities and Poverty". In: *The New York Times* v. 20.05.1992, A20.
- Habermas, Jürgen (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Kolodny, Annette (1975) *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (1984) *The Land Before Her. Fantasy and the Experience of the American Frontiers, 1630-1860*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Landes, Joan (1988) *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul M. (1987) Television as a Cultural Forum: Implications for Research [1983]. In: *Television: The Critical View*. 5th ed. Ed. by Horace Newcomb. New York: Oxford University Press, S. 503-515.
- dt.: Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung In: *Rundfunk und Fernsehen* 34,2, 1986, S. 177-190.
- "Northern Hospitality" (Drehbuch: Barbara Hall, Regie: Oz Scott); Erstausrstrahlung in den USA am 28.02.1994.
- O'Connor, John J. (1992) Sex and Skepticism for Thanksgiving. In: *The New York Times* v. 25.11.1992, C20.
- Parales, Jon (1992) Radio Days in Cicely, Alaska: Anything Goes. In: *The New York Times* v. 03.05.1992, H29.
- Riches, Hester (1991) Big-Time Exposure: South to Alaska, in Search of Washington Town's New Fame. In: *Vancouver Sun* v. 21.10.1991, C1.
- Rosenthal, Andrew (1992) Quayle Says Riots Sprang from Lack of Family Values. In: *The New York Times* v. 20.05.1992, A1.
- Rouse, Roger (1991) Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism. In: *Diaspora*, 1, S. 8-23.
- di Salvatore, Bryan (1993) City Slickers. In: *The New Yorker* v. 22.03.1993, S. 40-48.

- Spigel, Lynn / Jenkins, Henry (1991) Same Bat Channel, Different Bat Times: Mass Culture and Popular Memory. In: *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*. Ed. by Roberta E. Pearsons & William Uricchio. New York: Routledge, S. 117-148.
- "Thanksgiving" [dt. Titel: "Die Rache der Indianer"] (Drehbuch: David Assael; Regie: Michael Fresco); Erstausstrahlung in den USA am 23.11.1992.
- Torres, Sasha (1993) Television/Feminism: HEARTBEAT and Prime Time Lesbianism. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. by Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin. New York: Routledge, S. 176-185.
- (i.Vorb.) War and Remembrance: Televisual Narrative, National Memory, and CHINA BEACH. Erscheint in: *Camera Obscura*.
- Turner, Frederick Jackson (1992) The Significance of the Frontier in American History [1893]. In: Ders.: *The Frontier in American History*. Tucson: University of Arizona Press, S. 1-27.