

Karin Lenzhofer

Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1002>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lenzhofer, Karin: *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. Bielefeld: transcript 2006. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1002>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839404331>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

KARIN LENZHOFER

Chicks Rule!

Die schönen neuen

Heldinnen in

US-amerikanischen

Fernsehserien

Karin Lenzhofer

Chicks Rule!

Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien

Für den fantastischsten Mann

Karin Lenzhofer (Mag. Dr. phil.) ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin und als Lehrbeauftragte an der Alpen-Adria Universität Klagenfurt sowie als Projektmitarbeiterin an der Fachhochschule Technikum Kärnten tätig. Als bekennder Serienjunkie beforcht sie Serien aller Art, widmet sich in ihrer Forschung aber auch mit ebenso großer Leidenschaft MTV und vielen anderen populärkulturellen Produkten und Phänomenen.

KARIN LENZHOFER

CHICKS RULE!

Die schönen neuen Heldinnen in
US-amerikanischen Fernsehserien

[transcript] CULTURAL STUDIES

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an
unter: info@transcript-verlag.de



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat & Satz: Karin Lenzhofer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-433-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung	9
Wie alles begann	11
Chicks Rule	12
1. Schöne neue Serienwelt	15
Schöne neue Serienheldinnen	19
Chick Guide	21
2. Was Frauen wollen	27
Postmoderne Feministinnen	28
Postfeministische Konsumentinnen	30
Popular Culture	34
3. Der Genderquake	39
Kopernikanische Wende	41
Symptome des Wandels	45
4. Chick Trouble	47
Doing Chicks	47
Feministisches Unbehagen	49
Queering Chicks	50
Subversive Wiederholungen	51
Chick Disorder	53
Parodistische Wiederholung	54
Die Könige und Königinnen des Drag	55
Maskerade	59
Feministischer Camp	60
Die postfeministische Camperin	61
Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose	66
5. Stadtneurotikerinnen	71
Die Generation Ally	76
Ally, die Stadthysterikerin	80
Die neuen Holly Golightlys	83

Am Rande des Wahnsinns	84
Allycry	85
Eine Ally ist eine Ally ist eine Ally	87
Weibliche Allytypen	90
Feminin genug?	91
Kaffee oder Tee?	92
Ally existiert nicht	94
Der letzte Schrei der Emanzipation	97
Was vom Kult bleibt	98
6. Coole Kämpferinnen	141
Kill Ally!	142
Girls Kick Ass	143
Posthumane Heldinnen	145
Sheroos	149
The story needs to be told	149
Die Post-»Xena«-Generation	155
Problematische Sheroos	158
Sexy Sheroos	163
Lady MacPezzini und die Witchblade	172
Die Natur der Frau	177
Queere Heldin	179
Violent Femmes	182
Cherchez la femme!	184
Lara Croft: Gender Raider	188
Die Cyborg	194
Seven of Nine	196
Von Batman zu Batgirl und den Birds of Prey	198
Catwomen	201
Madder Max	202
Buffy – Im Bann der Weiblichkeit	210
Buffy the Patriarchy Slayer	212
7. Brave New Girls	217
Neue Ophelias	225
Queer Girls	228
The Queerest of the Queer	232
Buffy the Feminist Slayer	233
Just a Girl	239
Happy Halloween	241
Campy Buffy	243
Girls on top	245
Die beliebtesten unbeliebten Mädchen	248
Die Mädchen der Post-»Beverly Hills«-Generation	256
Die Anti-Cheerleader	260
Dare to be different	283

Girl Culture	283
Riot Grrrls und Girlies	285
How many Riot Grrrls does it take to change a light bulb?	287
8. Where the chicks are	291
9. Literatur	295
10. Abbildungsverzeichnis	317

DANKSAGUNG

KARIN LENZHOFER

»Headmaster Charleston, faculty members, fellow students, family and friends, welcome. We never thought this day would come. We prayed for its quick delivery, crossed days off our calendars, counted hours, minutes, and seconds, and now that it's here, I'm sorry it is because it means leaving friends who inspire me and teachers who have been my mentors, so many people who have shaped my life and my fellow students' lives impermeably and forever. I live in two worlds. One is a world of books. I've been a resident of Faulkner's Yoknapatawpha County, hunted the white whale aboard the Pequod, fought alongside Napoleon, sailed a raft with Huck and Jim, committed absurdities with Ignatius J. Reilly, rode a sad train with Anna Karenina, and strolled down Swann's Way. It's a rewarding world, but my second one is by far superior. My second one is populated with characters slightly less eccentric but supremely real, made of flesh and bone, full of love, who are my ultimate inspiration for everything. Richard and Emily Gilmore are kind, decent, unfailingly generous people. They are my twin pillars without whom I could not stand. I am proud to be their grandchild. But my ultimate inspiration comes from my best friend, the dazzling woman from whom I received my name and my life's blood, Lorelai Gilmore. My mother never gave me any idea that I couldn't do whatever I wanted to do or be whomever I wanted to be. She filled our house with love and fun and books and music, unflagging in her efforts to give me role models from Jane Austen to Eudora Welty to Patti Smith. As she guided me through these incredible eighteen years, I don't know if she ever realized that the person I most wanted to be was her« (Rory Gilmore in der »Gilmore Girls«-Episode 3.22 »Those are strings, Pinocchio«).

Wie Rory Gilmore, die in einer der wohl rührendsten Dankesreden der Fernsehseriengeschichte ihren fiktionalen und realen Quellen der Inspiration dankt, bin auch ich diesen beiden zu größtem Dank verpflichtet. Vor allem ohne die vielen Fernsehserienheldinnen hätte es diese Dissertation wohl nie gegeben. Fernsehserien wie »Gilmore Girls« und Mädchen und Frauen wie Rory und Lorelai Gilmore haben mich schon mein ganzes

Leben lang begleitet, fasziniert und geprägt. Sie dienten mir als Vorbilder und Rollenmodelle, sie waren meine besten Freundinnen, auf die ich mich immer verlassen konnte und bei denen ich stets Rat und Trost gesucht und gefunden habe, und mit meiner Studie durfte ich ihnen nun meinen Tribut zollen.

WIE ALLES BEGANN

Am Anfang war die »Cosmopolitan« und in ihr ein Artikel, auf den ich beim Durchblättern der amerikanischen Ausgabe des Magazins vom Februar 2000 gestoßen bin, mit dem Titel: »Why women rule entertainment« (White 2000: 46). Als ich darüber nachdachte und die Serien und Filme sowie die Videos auf MTV, die ich zu dieser Zeit gesehen habe, vor meinem geistigen Auge Revue passieren ließ, traf es mich wie ein Schlag: Die »Cosmo« hatte vollkommen Recht! Noch nie zuvor waren wohl eine solche Vielfalt an Frauen und Mädchen und ein ebenso breites Spektrum von verschiedensten, besonders auch subversiven Weiblichkeitsentwürfen in der Populärkultur und Medienlandschaft zu finden gewesen wie in den letzten Jahren. Die Liste von »Fun, Fearless Females«, wie sie das Frauenmagazin nennt, von aktuellen weiblichen Serienfiguren, Filmheldinnen, Sängerinnen und Popikonen, die allesamt als Rollenmodelle und Identifikationsfiguren für Mädchen und Frauen fungieren, ist schier endlos und seit damals wurde und wird sie förmlich von Tag zu Tag länger, speziell die Liste der Serienheldinnen, denen ich mich in meiner Studie insbesondere widme. Zu finden sind sie in Serien wie:

»Akte X«, »Alias«, »Alles wegen Grace«, »Ally McBeal«, »Andromeda«, »Babylon 5«, »Beverly Hills 90210«, »Birds of Prey«, »Blossom«, »Boston Public«, »Buffy«, »Caroline in the City«, »Charmed«, »Clarissa«, »Clueless«, »Cold Case«, »Crossing Jordan«, »Cybill«, »Daria«, »Dark Angel«, »Das Netz«, »Dawson's Creek«, »Dead Like Me«, »Desperate Housewives«, »Dharma & Greg«, »Die himmlische Joan«, »Die Nanny«, »Die Simpsons«, »Die wilden 70er«, »Dr. Quinn«, »Earth 2«, »Ellen«, »Emergency Room«, »Farscape«, »Fastlane«, »Felicity«, »Friends«, »Für alle Fälle Amy«, »Futurama«, »Gilmore Girls«, »Grace«, »Hallo Holly!«, »Jack & Jill«, »Kate Fox & die Liebe«, »La Femme Nikita«, »Life As We Know It«, »Lost«, »Meine wilden Töchter«, »Melrose Place«, »Moesha«, »Office Girl«, »O.C., California«, »Party of Five«, »Popular«, »Practice«, »Profiler«, »Providence«, »Rawley High«, »Relic Hunter«, »Roseanne«, »Sabrina«, »Sex and the City«, »Six Feet Under«, »Smallville«, »Special Unit 2«, »Stargate«, »Star Trek: The Next Generation«, »Star Trek: Deep Space Nine«, »Star

Trek: Voyager«, »Star Trek: Enterprise«, »Strong Medicine«, »Susan«, »That's Life«, »The L Word«, »Three Sisters«, »Townies«, »Tru Calling«, »Veronica«, »V.I.P.«, »Will & Grace«, »Willkommen im Leben«, »Witchblade«, »Xena«.

All die Frauenfiguren aus diesen Serien besitzen den »Cosmo«-Faktor. Anzumerken ist hierbei, dass derartige Mädchen und Frauen natürlich auch en masse außerhalb der Serienwelt zu finden sind – in Filmen wie »Alien«, »American Beauty«, »Barb Wire«, »Basic Instinct«, »Bound«, »Catwoman«, »Clueless«, »Das fünfte Element«, »Die Akte Jane«, »Die Frauen von Stepford«, »Drei Engel für Charlie«, »Eine Klasse für sich«, »Ein amerikanischer Quilt«, »Eine wie keine«, »Eiskalte Engel«, »Elektra«, »Erin Brockovich«, »Fantastic Four«, »Freaky Friday«, »Girls Club«, »Girls United«, »Grüne Tomaten«, »Heathers«, »Herr der Ringe«, »Hexenclub«, »Ich liebe Dick«, »Jawbreaker«, »King Arthur«, »Lara Croft«, »Matrix«, »Mona Lisas Lächeln«, »Natürlich Blond«, »Now and Then«, »Pieces of April«, »Plötzlich Prinzessin«, »Resident Evil«, »Romy & Michele«, »Schokololade zum Frühstück«, »Sin City«, »Scream«, »Shakespeare in Love«, »Speed«, »Star Wars«, »Strange Days«, »Strike«, »Sugar and Spice«, »Tank Girl«, »Terminator«, »Thelma & Louise«, »Titanic«, »Tödliche Weihnachten«, »Underworld«, »Ungeküsst«, »Was Mädchen wollen«, »Weißer Oleander«, »Wild Things«, »10 Dinge, die ich an dir hasse«, oder auf MTV mit Musikerinnen und Sängerinnen wie Christina Aguilera, Michelle Branch, Madonna, Shirley Manson, Avril Lavigne, Amy Lee, Juliette Lewis, Courtney Love, Kelly Osbourne, Ashlee Simpson, Britney Spears, Sharyn Spiteri, Gwen Stefani, die Spice Girls und The Donnas. Sie alle gehören zu den Frauen, die das Entertainment beherrschen, und sie repräsentieren unterschiedlichste, meist transgressive und subversive Arten von Weiblichkeit.

CHICKS RULE

Wenn man sich in einigen Jahren an die 90er zurückerinnern wird, so wird wohl »Chicks Rule!« einer der Slogans sein, der am spontansten mit dieser Dekade in Verbindung gebracht werden wird. Zusammen mit einem Schlagwort wie »Girl Power«, mit der auch »Riot Grrrls«, »Girlies« und »Girl Culture« und die Parole »Girls kick ass« in den Mainstream Einzug hielten, tauchten immer vielfältigere und neue Repräsentationen von Mädchen und Frauen auf der Bildfläche auf und begannen, die Medienlandschaft für sich zu erobern und die gesamte Populärkultur nachhaltig zu verändern.



Abbildung 1: Chicks Rule

Besonders interessant ist dieser Boom von Mädchen und Frauen als populärkulturelles Phänomen auch in Anbetracht der Wirkung, die er auf Mädchen und Frauen, ihr Leben und Selbstverständnis hat. Von großem Interesse ist es daher, die vielfältigen Subjektpositionen, die von diesen Rollenmodellen angeboten werden, herauszuarbeiten und zu untersuchen, ganz besonders im Hinblick darauf, in wieweit sie neue Lesarten

von Weiblichkeit (und somit auch von Geschlecht im Allgemeinen) eröffnen und zu Subversion inspirieren. Mein besonderes Anliegen ist es, herauszufinden, was die Faszination und Popularität dieser »Chicks« ausmacht und warum sie »rule«. Dabei ist es meine Annahme, dass es gerade die Unkonventionalität und Subversivität dieser Mädchen und Frauen ist, die das weibliche Publikum anspricht und zu Identifikation einlädt.

Darüber hinaus lässt sich trotz ihrer atemberaubenden Vielfalt aufgrund der besonderen Charakteristik dieser Mädchen und Frauen, die viele Diskurse bedienen, welche wiederum besonders im Zusammenhang mit postmodernen und poststrukturalistischen Theorien zu sehen sind, doch ein verbindendes Element ausmachen: Der Gender Trouble, den sie in all seinen Variationen und Ausprägungen verkörpern und bewirken. Sowohl in ihrer Vielfalt und Verschiedenheit als auch in ihren speziellen Repräsentationen und Konstruktionen von Weiblichkeit, die stereotypes Frausein subvertieren, belegen sie, dass Weiblichkeit ein gesellschaftliches und kulturelles Konstrukt ist. Und eben aufgrund dieser Konstruiertheit können die herkömmlichen Vorstellungen von idealtypischer Weiblichkeit durchbrochen, verändert und anders »wiederholt« werden, ganz im Sinne von »subversiven Wiederholungen«, wie sie von Judith Butler beschrieben werden.

SCHÖNE NEUE SERIENWELT

Die Serie »That's Life« und in ihr die folgenden Szenen aus der Episode 1.03 »Ohne Plan« stellen ein einleitendes Beispiel dar, das für die gesamte Studie von schönen neuen Mädchen und Frauen in der ebenso schönen neuen Serienwelt richtungweisend ist und einen ersten Ausblick auf meine Annäherung an sie erlaubt:

PROF.: »O Wunder! Wie viele feine Geschöpfe sind hier beisammen. Wie schön ist das menschliche Geschlecht. O brave neue Welt, die solche Einwohner hat!«¹ Das ist Miranda aus »Dem Sturm«. Von »Jane Eyre« bis »Alice im Wunderland« von Lewis Carroll sind die Heldinnen fasziniert von den neuen Orten, die sie entdecken. Was bringt diese mutigen Frauen dazu, die Sicherheit ihrer gewohnten Umgebung aufzugeben und diese unbekannt und gefährlichen Orte zu entdecken? (so gut wie alle Studierenden melden sich, außer Lydia) Lydia!?

LYDIA (überrascht): Wie bitte?

PROF.: Was ist der Grund dafür, dass diese Heldinnen ihre konventionelle Welt verlassen, um eine Neue zu entdecken?

LYDIA: Ähm, das Unbekannte... das Unbekannte enthält viele Möglichkeiten...

PROF.: Richtig aber...

LYDIA: Und wenn die alte Welt einen irgendwie zurückhält, bleibt einem nichts anderes übrig, als eine Neue zu entdecken. Es geht nicht anders. Man muss dann gehen.

PROF.: Sehr interessant. Unglücklicherweise geht das für die meisten unserer Heldinnen nie gut aus. Anfangs sind sie zwar voller Enthusiasmus und interessiert dar-

1 Im englischen Original lautet das Zitat aus dem Drama »The Tempest«: »O, wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world, That has such people in't!«. Und die Übersetzung lautet: »O Wunder! Was gibt's für herrliche Geschöpfe hier! Wie schön der Mensch ist! Wackre neue Welt, Die solche Bürger trägt!«. Ich persönlich bevorzuge die gängige Übersetzung von »brave new world« als »schöne neue Welt«, die sich vor allem auf Aldous Huxleys Roman »Schöne neue Welt« (1932, »Brave New World«) bezieht, jedoch ohne seine dystopische Vision der Zukunft zu übernehmen.

an, Neues kennen zu lernen, aber [...] zum Schluss enden diese Heldinnen meist in der traditionellen Rolle einer Frau, indem sie heiraten und eine Familie gründen.²

LYDIA: Aber es gibt doch Bücher, in denen die Heldin ein unkonventionelles Leben führt.

PROF.: Ja natürlich, aber gewöhnlicherweise – so wie in Anna Karenina und Antigone zum Beispiel – wird diese Heldin zum Schluss für diese Entscheidung bestraft. Ich glaube, dass es schwer ist, eine Heldin in der klassischen Literatur zu finden, der es erfolgreich gelingt, einen nicht traditionellen Lebensstil zu wählen. Mir persönlich fällt kein Roman ein, in dem die Heldin zum Schluss nicht entweder verheiratet ist oder verurteilt wird oder wieder zu ihrem gewöhnlichen Leben zurückkehrt.

LYDIA: Aber wie ist das möglich? Es muss doch eine Heldin geben!

PROF.: Also wenn sie wollen, können sie versuchen, sie zu finden.

LYDIA (überzeugt): Ich werd' sie finden!

(»That's Life«, 1.03 »Ohne Plan«)

Doch dieses Unterfangen stellt sich als schwieriger heraus, als es sich Lydia DeLucca in ihrer ersten Euphorie und festen Überzeugung, dass es eine solche Heldin geben muss, hätte träumen lassen. Zusammen mit ihren zwei besten Freundinnen wälzt sie einen Klassiker der Literaturgeschichte nach dem anderen und ist schon kurz vorm Resignieren, als sich auch ihre letzte Hoffnung – der amerikanische Klassiker »Der Zauberer von Oz« – in Luft auflöst; denn auch hier kehrt Dorothy, die Heldin der Geschichte, mit dem Satz »Am schönsten ist es doch zu Hause« aus dem wunderschönen Land Oz in ihr altes Leben nach Kansas zurück und damit auch in die für sie von der Gesellschaft vorgesehene Rolle als Frau.³

Erst als Lydia sich aus dem Keller ihres Elternhauses ein Paar blaue Stöckelschuhe holt (sehr passend, wenn man an die berühmten silbernen Schuhe im Buch und die roten Schuhe von Dorothy in der Verfilmung vom »Zauberer von Oz« denkt), fällt ihr eine Kiste mit der Aufschrift »Lydia's Books« auf. Sie erinnert sich an die Bücher zurück, die sie selbst als junges Mädchen gelesen hat, holt die Schachtel hervor, wird endlich fündig und in der darauf folgenden Vorlesung verkündet sie voll Stolz:

2 An dieser Stelle wäre anzumerken, dass zur Heirat und der Verurteilung auch noch Verrücktwerden oder der Tod als typische Frauenschicksale in der klassischen Literatur hinzukommen.

3 Susan J. Douglas würde dem entgegenhalten, dass Dorothy sehr wohl ein heldinnenhaftes Mädchen ist, das Abenteuer besteht und am Ende nicht heiratet. Sie läuft von zu Hause davon, wird von einem Zyklon nach Oz geweht, tötet eine böse Hexe und später noch eine, wenn auch nicht vorsätzlich. Sie ist fürsorglich, bedacht und mitfühlend, und doch auch abenteuerlustig, entschlossen und mutig (vgl. Douglas 1994: 297). Aber trotz alledem bleibt offen, was das Leben in Kansas für Dorothy noch in petto hat – nicht viel, wenn man sich Lydias Lesart der Geschichte anschließt.

LYDIA: Endlich hab' ich ein Buch gefunden. Es ist ein echter Klassiker. Die Heldin verlässt in dem Buch ihre gewohnte Umgebung, um das Faszinierende, das Unbekannte und das Gefährliche zu suchen, und zum Schluss wird sie dafür bewundert und gefeiert.

PROF. (lächelt erfreut): Ach wirklich, das find' ich gut.

Lydia (zeigt das Buch der Klasse): »Nancy Drew und das Geheimnis des glühenden Auges«. (alle lachen) Nein ehrlich! Ein unbekanntes Flugzeug, ein glühendes Auge in einem Museum... Nancy klärt das alles auf und rettet sich nicht nur selbst, oh nein, sie rettet auch ihre Freunde, und das Ganze schafft sie ohne ihren Freund Matt, denn der ist auch entführt worden und sie muss auch ihn retten. (der Professor beginnt zu klatschen und die Klasse schließt sich ihm an) Danke schön!

PROF.: Wirklich gut. Das Buch ist zwar nicht grade ein Klassiker, aber...

LYDIA: Oh doch, das steht hier, »aus der klassischen Nancy Drew Serie«.

PROF.: Gut, nicht schlecht.

LYDIA: Zugegeben, es ist zwar nicht »Jane Eyre«. Ich hab's in zwei Stunden ausgelesen und mich gefühlt, als ob ich zwölf wär'. Das war nicht schlecht.

(»That's Life«, 1.03 »Ohne Plan«)

In ihrem Artikel »Identity by Design: The Corporate Construction of Teen Romance Novels« bestätigt Norma Pecora (1999) die Sichtweise von Lydia, indem sie beschreibt, wie sehr Teenagerromane an der Konstruktion von weiblicher Identität beteiligt sind. In Gesprächen mit Frauen haben diese immer wieder – wie auch Lydia in der Serie – darüber erzählt, wie sie mit Nancy Drew, einer der beliebtesten Romanheldinnen von amerikanischen Mädchen, aufgewachsen sind und wie ausschlaggebend diese Heldin für ihre eigene Entwicklung und Identitätsbildung war (vgl. Pecora 1999: 49). Die Bücher und vor allem die Hauptfigur bieten jungen Mädchen die Möglichkeit, sich selbst besser kennen zu lernen, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden und darüber hinaus gewähren sie auch Ausblicke in eine mögliche Zukunft und ihre Rolle darin: »Die Nancy Drew aus der Mystery-Reihe hat uns gezeigt, dass es gut ist, draufgängerisch und mutig zu sein, und dass man auch sehr gut ohne Mann zurechtkommt« (Pecora 1999: 55).⁴ Nancy ist unabhängig und selbstständig, vertraut auf sich selbst und ihre Fähigkeiten (vgl. ebd.: 57). Kurzum, sie verkörpert all das, wonach Lydia so verzweifelt in den klassischen Heldinnen gesucht hat.

Mit ihrem beherzten Plädoyer für »Nancy Drew« und somit auch für die Populärkultur durchbricht Lydia sowohl den klassischen literarischen Kanon als auch die Grenze zwischen »high culture« und »low culture«, ganz im Sinne der kulturwissenschaftlichen Sichtweise von Williams, der »den Kulturbegriff aus seiner elitären Vereinnahmung und aus seiner disziplinären Verankerung zu befreien« (Winter 2001: 46) sucht. Sie

4 Dieses wie auch alle folgenden, ursprünglich englischen Zitate wurde von mir ins Deutsche übersetzt.

stellt sich gegen einen männlich dominierten Kanon, in den vor allem Werke männlicher Autoren von männlichen Experten aufgenommen wurden, die außerdem von der Prämisse ausgegangen sind, dass Literatur objektiv bewertbar und beurteilbar ist. Stattdessen vertritt Lydia eine feministische Sicht von Wissenschaft, in der sich ein Paradigmenwechsel weg von einem scheinbar (geschlechts)neutralen, objektiven Verständnis von Wissenschaft hin zu subjektiver, autobiografischer Forschung und Standpunkttheorie vollzogen hat. Ebenso nimmt sie in ihrer Verteidigung von »Nancy Drew« ganz klar die Position der Cultural Studies ein, da sie sich gegen eine massenkulturkritische Sicht stellt und populärkulturelle Produkte aufwertet, indem sie ihre kulturelle Relevanz betont, sie ernst nimmt, besonders in Bezug darauf, wie sie in ihrem eigenen Leben und auch im Leben anderer wirksam und bedeutsam werden.

Um eine Heldin zu finden, die das klassische Muster durchbricht, geht Lydia selbst in ihrer eigenen populärkulturellen Biografie zurück, erinnert sich an ihre Kindheit und frühe Jugend – spricht an eine Zeit, in der sie noch nicht so sehr in den Geschlechterrollen gefangen war und noch mehr Freiheit genossen hat – und wird dort fündig auf ihrer schwierigen Suche nach einem »gewitzten und mutigen Mädchen, das es mit Monstern aufnehmen kann und der ihre Freiheit und ihr Selbstwertgefühl wichtiger ist, als einen Prinzen zu heiraten« (Douglas 1994: 296). Sie betont mit ihrer letzten Bemerkung nicht nur, dass Frau sich dieses gute Gefühl, das sie beim Lesen hatte (zurückversetzt in eine Zeit der Freiheit und schier unbegrenzter Möglichkeiten), bewahren sollte, sondern hebt damit gleichzeitig auch die Bedeutung solcher Vorbilder und Identifikationsfiguren hervor, die Signifikanz von solch transgressiven Frauenfiguren, an denen sich Mädchen und Frauen orientieren können und die ihnen die Kraft und den Mut geben, einen ebenso unkonventionellen Weg zu gehen.

Was man dabei bedenken muss, ist, dass Lydia selbst eine solche Heldin ist, die sie in der Serie gesucht hat. Sie selbst ist ein solches Paradebeispiel aus der Populärkultur, das man anführen könnte und nach dem sicherlich viele junge Frauen, wie sie selbst, auf der Suche sind. Die Serie »That's Life« beginnt damit, dass Lydia ihren langjährigen Verlobten Lou heiraten möchte, sie jedoch die Hochzeit in letzter Minute platzen lässt, als Lou ihr sagt, dass er nicht möchte, dass sie studiert, er sie dabei nicht unterstützen wird und sie lieber zu Hause bleiben und sobald wie möglich Kinder (am besten Söhne) bekommen soll. Doch von einem Studium hatte sie schon ihr ganzes Leben geträumt und diesen Traum möchte sie nun verwirklichen, mit oder ohne Ehemann. Sie ist passend zu dem Zitat von Miranda aus »Der Sturm«, das Lydias Professor rezitiert, eine Bewohnerin dieser schönen neuen Welt, eine transgressive Heldin, die ein anderes Frausein verkörpert. Sie ist unabhängig und selbstbewusst, trifft ihre eigenen Entscheidungen und lebt ihr eigenes Leben, egal was andere dazu sagen.

SCHÖNE NEUE SERIENHELDINNEN

Zu Beginn der 90er-Jahre monierte Kathi Maio noch, dass Hollywoods Geschlechtervorstellungen »adelnswert« (Maio 1991: vii) waren. Als Filmkritikerin sah sie sich in den 80er-Jahren unzählige Filme an, von denen sie jedoch, gelinde ausgedrückt, enttäuscht war, denn »Frauen wurde nicht nur weniger Zeit auf der Leinwand gewährt, sondern in der ohnehin schon knappen Zeit wurden sie noch dazu als machtlos und unfähig dargestellt« (Maio 1991: 2). Und so fragt sich Maio zu Recht: »Where are the triumphant women heroes to match the winner roles men play constantly?« (ebd.). Zu den wenigen Ausnahmen, wie »Dead Calm« (1989) und »Heathers« (1989), die Maio als Beispiele für Filme, in denen triumphierende und starke Mädchen präsentiert werden, erwähnt, haben sich über die Jahre zahlreiche, überaus erfolgreiche Filme gesellt.

Auch die meisten Shows, die Susan J. Douglas in ihrer Kindheit und Jugend gesehen hat, »suggerierten ihr nicht, dass sie, ein dummes Mädchen, die Welt verändern könnte. Die Botschaft der Sendungen war eine vollkommen andere. Sie würde die Welt nicht verändern: Sie würde ihrem Freund oder Ehemann dabei zusehen« (Douglas 1994: 27). Dieser Meinung war auch Mary Pipher, als sie in ihrem 1994 erschienen Bestseller »Reviving Ophelia« die Massenmedien, die unsere Kultur immer mehr beherrschen, der »Vergiftung« von Mädchen bezichtigte. Mädchen und Frauen werden demnach mit gemischten, oft widersprüchlichen Botschaften bombardiert, mit feministischen und sexistischen Botschaften, mit Fantasien, die Hoffnungen schüren, nur um diese zu enttäuschen, mit Identifikationsfiguren, die mit den ihnen nur allzu vertrauten Widersprüchen kämpfen, ohne Lösungsmöglichkeiten anzubieten – außer hübsch und brav zu sein. Im besten Fall waren Mädchen wie Douglas hin und her gerissen zwischen Sputnik und Schneewittchen (vgl. Douglas 1994: 55), der Vision, etwas aktiv zur Kultur und Gesellschaft beizutragen und der Rolle des passiven Schneewittchens, das auf ihren Prinzen wartet, um von ihm gerettet zu werden und ihm auch die Rettung der Welt zu überlassen. Ein Mädchen wie Buffy kann darüber wohl nur lachen, liegt es doch tagtäglich an ihr, die Welt zu retten, ganz im Sinne einer ihrer kultigsten Aussagen: »If the apocalypse comes, beep me« (Buffy in »Buffy«, 1.05 »Never Kill a Boy on the First Date«), oder ihrer launigen Grabinschrift »She saved the world. A lot«. Mädchen sind nicht mehr länger auf die Rettung durch einen strahlenden Ritter angewiesen, sondern retten sich selbst. Weder leiden sie am »Cinderella-Komplex«, der von Colette Dowling (1984) diagnostiziert wurde, noch müssen sie von einem Edelmann aus ihrem 100-jährigen Schlaf wach geküsst werden, wie es das Fankunstwerk »Natalie Portman« wohl am beeindruckendsten veranschaulicht.



Abbildung 2: Fankunstwerk »Natalie Portman«

Wenn man genau hinsieht, bemerkt man, dass die Künstlerin die Schauspielerin Natalie Portman in der Rolle des Retters *und* des schlafenden Dornröschens darstellt, und dass sie damit ganz wunderbar ausdrückt, dass es an Dornröschchen liegt, sich selbst zu retten und nicht auf einen Prinzen zu warten, der sie aus ihrem jahrelangen Schlaf erweckt. Besonders interessant ist dabei außerdem, dass dieses Bild weit über eine ledigliche Verkehrung der Rollen hinausgeht, sondern vielmehr die Fantasie des Gerettetwerdens vollkommen auf den Kopf stellt und eine ganz neue Sichtweise von Geschlechterrollen und -konstruktionen erlaubt. So verhält es sich auch generell mit der Populärkultur, in der man ganz viele solcher subversiven Bilder entdecken kann, wenn man nur genau hinsieht. Eine solche neue Sichtweise von weiblicher Identität gestatten so gut wie alle neuen Frauenfiguren. Populärkulturelle Ikonen wie Madonna, Buffy, Xena oder die Spice Girls stellen traditionelle Repräsentationen von Weiblichkeit in Frage und bieten ganz neue Modelle von Frausein an. Mehr denn je werden Mädchen dazu angehalten, rebellisch und tough zu sein, frech und wagemutig, selbstbewusst und unabhängig. Was dabei noch hinzukommt, ist, dass all dies nicht mehr in Kontrast zu all den anderen traditionell femininen Eigenschaften steht, sondern vielmehr zu ihrer Attraktivität und Beliebtheit beiträgt.

CHICK GUIDE

Bevor ich auf die vielen Mädchen und Frauen eingehe, soll zuerst aber noch skizziert werden, wie es überhaupt zu diesem Boom gekommen ist, wofür er symptomatisch ist und welche Veränderungen er selbst wiederum bewirkt, ganz im Sinne einer »Kultursoziologie der Gegenwart«, deren Aufgabe es ist, »die heutigen Formen und Inhalte von Kultur aufzudecken, ohne deren historische Dimension zu vergessen« (Winter 2001: 18). Das Ziel der Studie ist es, zuerst herauszufinden, was gerade jetzt in der Gesellschaft passiert ist, dass es zu diesem Phänomen kommen konnte und gekommen ist, und so »ausgehend von Kultur, gesellschaftliche Prozesse, insbesondere der Gegenwart, zu verstehen und zu analysieren« (ebd.: 19). Dies geschieht, um dann die Frauenfiguren und die Weiblichkeitsentwürfe, die sie repräsentieren, in einem postfeministischen Kontext theoretisch fassbar zu machen, wobei Postfeminismus mit Ann Brooks (1997) als »postmoderner Feminismus« verstanden wird, wie ich es genauer im Kapitel »Was Frauen wollen« ausführe. Der Titel dieses Abschnitts bezieht sich einerseits auf den gleichnamigen Film mit Mel Gibson und Helen Hunt in den Hauptrollen, andererseits ruft er aber auch Assoziationen mit der Frage »Was will das Weib?«, mit der sich Freud ein Leben lang beschäftigt hat, hervor. Aber nicht nur die Psychoanalyse, sondern auch der Feminismus sollte sich mit dieser Frage beschäftigen, vor allem um für Frauen in der heutigen Gesellschaft relevant zu bleiben. Feministisches Potenzial verorte ich in meiner Argumentation vornehmlich in der Populärkultur, in der Frauen durch eine Fülle von schönen neuen Heldinnen angesprochen werden und mit ermächtigenden und subversiven Bildern von Weiblichkeit förmlich bombardiert werden. Im Postfeminismus hat sich ein »turn to culture« vollzogen, in dem sich das feministische Augenmerk auf die Kultur und die Repräsentationen von Frauen in ihr verlagert hat. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Feminismus vollkommen unpolitisch geworden ist, sondern vielmehr, dass feministische Politik nun in der Populärkultur zu finden ist, getreu dem »Scream«-Motto: »Popular culture is the politics of the 21st century«. Ganz im Sinne der Cultural Studies werden damit sowohl die populärkulturellen Produkte in ihrer soziokulturellen Relevanz erkannt und ernst genommen als auch die Konsumentinnen dieser Produkte, die ihr Leben und ihre Identität maßgeblich beeinflussen.

In meiner postfeministischen Analyse der Serien und ihrer Heldinnen sehe ich sie mit Suzanna Danuta Walters (1995) in »Material Girls« als »symptomatische Texte«, zu denen sie zur damaligen Zeit Madonna, »Thelma & Louise« und »Murphy Brown« zählte. Diese Frauen sind Schauplätze, an denen Bedeutungen ausgehandelt werden, besonders was ihre Rolle für und im Feminismus betrifft:

»Madonna, *Thelma and Louise*, *Murphy Brown* – all are central images in the construction of female identity and ideas about women's lives and women's positions. Any good feminist criticism must contend with these ›symptomatic‹ images, yet must always place these images in a context that helps us to understand why and how they *become* symptomatic and, further, what the implications are for feminist possibilities embodied in the discourses that swirl so furiously around these cultural icons« (Walters 1995: 18, Hervorhebung im Original).

Der Kontext, in dem der Boom von realen und fiktiven Frauen in der Populärkultur, wie er von der »Cosmopolitan« beschrieben wurde, und in dem die ganz spezielle Darstellung dieser Frauenfiguren zu sehen ist, sind der ›turn to culture‹, der sich im Feminismus vollzogen hat, sowie der Genderquake, der in unserer Gesellschaft stattgefunden hat und sich in der Populärkultur widerspiegelt und von ihr beeinflusst wird. Doch nicht allein die Masse und Bandbreite an Frauenfiguren sind beeindruckend und ausschlaggebend, sondern ihrer ganz besonderen Tragweite kann erst im Kontext des Genderquakes gepaart mit postmodernen Theorien von Geschlecht Rechnung getragen werden. Poststrukturalistische Theorien bilden den theoretischen Rahmen, in dem das Erscheinen dieser Mädchen und Frauen zu sehen ist, und welche maßgeblich an dem ›turn to culture‹ beteiligt waren. Mit Hilfe von poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Theorien möchte ich diese schönen neuen Frauenfiguren einer fruchtbaren Lesart unterziehen, um so der besonderen Konstruktion von Weiblichkeit und der gleichzeitigen Subversion und Transgression derselben gerecht werden zu können. Am besten ist die »Regentschaft« der »Chicks« wohl mit Judith Butler zu fassen, die über eine Populärkultur herrschen, in der Butlers theoretische Konzepte mobilisiert und realisiert werden, in der Gender Trouble und subversive Verwirrung gestiftet werden, die Zuschauerinnen zur Nachahmung und Identifikation ermuntern können und förmlich dazu einladen, Geschlechterkonstruktionen, -kategorien und -stereotypen zu überdenken und darüber hinaus selbst »Chick Trouble« zu verursachen, wie es die im Folgenden diskutierten Stadtneurotikerinnen, coolen Kämpferinnen und Brave New Girls tun.

Dabei ist es mir ein großes Anliegen, angespornt durch Naomi Wolfs Bedauern in »Die Stärke der Frauen« (1996), dass feministische und postmoderne Theorien oft so unverständlich sind, dass dadurch so viele interessante, innovative und einflussreiche Gedanken und damit auch deren Bedeutung für die Gesellschaft verloren gehen (vgl. Wolf 1996: 174), eben nicht zu dieser Unverständlichkeit beizutragen. Entgegenwirken möchte ich dieser Problematik, indem ich alle theoretischen Konzepte bereits in der theoretischen Diskussion im Kapitel »Chick Trouble« mit Beispielen aus der Populärkultur versee und sie dadurch, so hoffe ich zumindest, nachvollziehbar mache. Darüber hinaus möchte ich mit dieser Vorgehensweise auch betonen, dass die Geheimsprache des akademi-

schen Feminismus in der Populärkultur entschlüsselt und konkretisiert und durch populärkulturelle Produkte für die breite Masse begreifbar und verständlich gemacht wird. Denn die Konzeption von Weiblichkeit, Identität und Sexualität in Filmen und im Fernsehen der 80er und 90er ist bis heute geprägt von Bestrebungen, von unerschütterlichen Kategorien und binären Oppositionen wegzugehen, zugunsten von ambigüseren Darstellungen und Positionierungen, wie sie insbesondere von Butler theoretisch beschrieben werden. In der Populärkultur wird allorts der Versuch unternommen, andere Repräsentationsformen von Frauen zu finden, die diese Ordnung unterlaufen und verändern.

Daraus entsteht die Frage nach dem Wie, nach den Mitteln, mit denen andere Repräsentationen verfügbar gemacht werden können, die von und mit Butler beantwortet werden kann. Zu den bedeutsamsten Mitteln zähle ich die unterschiedlichen Formen »subversiver Wiederholungen«, wobei ich mich besonders auf Geschlechterparodien, Drag, Hysterie und Mimikry konzentriere. Feministischer Camp nimmt einen besonders großen Stellenwert in der Analyse vieler Frauenfiguren als »postfeministische Camperinnen«, wie ich sie nenne, ein, mit dem eine besonders postmodern-feministische Lesart von Weiblichkeit, ihrer Künstlichkeit und Konstruiertheit, ermöglicht wird. Außerdem bietet er eine mögliche Antwort auf die Gretchenfrage des Feminismus, wenn es um Frauen (Film- und Seriencharaktere, Popstars und Popikonen) in der Populärkultur und ihr feministisches Potenzial geht: Feministin oder Anti-Christin? Vor allem in seiner Ironie, Parodie und Pastiche wird er zu einer der schärfsten Waffen im Kampf um die Bedeutung von Weiblichkeit und gegen sexistische Geschlechterstereotypen.

Neben Judith Butlers ziehe ich auch Luce Irigarays Theorien zu Rate, vor allem als veritable Ergänzung zu Mimikry, Maskerade und mimetischen Strategien wie Camp. Aber auch in Bezug auf Lacans Theorem »La femme n'existe pas« bietet Irigaray mit ihrer Replik, die Frauen als »das Geschlecht, das nicht eins ist«, zu betrachten, eine alternative Lesart dazu. Von dieser Warte aus beherrschen Unbestimmtheit, Vielfalt und Veränderbarkeit die Vorstellung von Weiblichkeit, wie sie für Butler im Mittelpunkt stehen. Darüber hinaus greife ich auf Laura Mulveys »Pandora-Konzept« zurück, das ihre Rätselhaftigkeit betont, sowohl im Hinblick auf Pandoras Neugierde als auch vor allem im Zusammenhang mit der Konstruiertheit von Pandora. Umgelegt auf feministische Unterfangen kann Pandoras Neugierde als ein kreativer und kritischer Trieb verstanden werden, um die patriarchalen Konstruktionen von Frauen zu durchschauen und ihnen entgegenzusteuern. Ihre Mysteriosität kann unser eigenes Verlangen, hinter ihr Geheimnis zu kommen, beflügeln. Ihr Geheimnis – ihre Konstruiertheit und ihre Schönheit, die über ihre Gefährlichkeit hinwegtäuschen – ist mit freiem Auge nicht erkennbar, sondern muss entschlüsselt werden, wie die Mythen, Geheimnisse und Ikonografien, die generell um das Weibliche ranken. Einem weiteren weiblich-

chen Mythos, der Cyborg, gehe ich mit Hilfe von Donna Haraways Cyborg-Theorien auf den Grund. Wie die Cyborg als retro-futuristische Grenzfigur verweisen alle von mir diskutierten Frauenfiguren auf eine zukünftige Weiblichkeit und weibliche Subjektivität, wie sie von Juliet Flower MacCannell (2000) in »The Hysteric's Guide to the Future Female Subject« entworfen wird.

Die postfeministische Kritik an der Kategorie Geschlecht, wie sie von den schönen neuen Heldinnen geübt wird, geschieht vor allem in Verbindung mit einem Infragestellen von Geschlecht und Geschlechterkategorien und der damit einhergehenden Differenzierung, Dichotomisierung und Hierarchisierung. Weiters wird versucht, über das Hinterfragen hinauszugehen und neue Konzeptionen von Geschlecht zu entwerfen. Es geht darum, Geschlecht zu deessenzialisieren, zu entnaturalisieren, Weiblichkeit als Konstrukt zu verstehen, das gemäß herrschenden Diskursen und Machtverhältnissen performativ hergestellt wird, wie es eine feministische poststrukturalistische Subjektkritik tut, die sich zugunsten einer neuen Subjektkonzeption von einem humanistischen und androzentristischen Subjektideal entfernt. Wenn man erkennt, dass Subjektivität und Vergeschlechtlichung untrennbar miteinander verbunden sind und diskursiv hergestellt werden, und dass Vergeschlechtlichung Hand in Hand geht mit einer Hierarchisierung und Differenzierung von Subjekten, kommt es im Zuge der Kritik an diesen Diskursen und deren Dekonstruktion zu einer Veränderung und Umkehrung von hierarchischen Gegensätzen und einer Verschiebung im gesellschaftlichen System. In postfeministischen Theorien, die sich auf poststrukturalistisches Denken beziehen, werden die Eindeutigkeit von Identität, Geschlecht und Sexualität sowie binäre Oppositionen aller Art in Frage gestellt. Mit Derrida kann man als poststrukturalistische Feministin Dekonstruktion als eine politische Strategie sehen, die ebenso wie das Dekonstruieren auch ein Rekonstruieren beinhaltet, eine Neuentstehung mit neuen Subjektkonzeptionen und -positionen, besonders im Hinblick auf alternative Geschlechtskodierungen. Aus feministischer Sicht steckt darin das Potenzial, neue Subjektpositionen für Frauen zu eröffnen, neue Weiblichkeitsentwürfe zu schaffen und ihre Handlungsfähigkeit zu erweitern. Jedes Subjekt wird in und durch Diskurs- und Machtgefüge konstituiert. Wenn sich diese Machtgeflechte ändern, sich andere Diskurse entwickeln und durchsetzen, wie etwa feministische und poststrukturalistische, und sich die Kultur und die gesellschaftlichen Denkweisen ändern, eröffnen sich neue Subjektpositionen.

So sieht auch Judith Butler ihre dekonstruktivistische Subjektkritik als politische Strategie, die sich für feministische Ziele hervorragend eignet. Worin viele Feministinnen eine Gefahr sehen, sehe ich vielmehr eine einmalige Chance, vor allem wenn man dazu noch die Verquickung von populärkulturellen, medialen und gesellschaftlichen Diskursen bedenkt, erkennt man, wie einflussreich populärkulturelle Produkte für ein Um-

denken in Bezug auf Geschlecht und seine Konstruktionen sein können, wie sehr sie zu neuen Diskursen und Praktiken anregen können, die neue Möglichkeiten für eine Rekonstruktion von Weiblichkeit beinhalten. Geschlecht darf nicht als etwas Naturgegebenes und Vordiskursives gesehen werden, etwas Natürliches und Essenzielles, da damit jede Art von Offenheit, Umdeutbarkeit und Veränderbarkeit von vornherein ausgeschlossen wäre. Erst wenn man Geschlecht und Identität im Allgemeinen als diskursiv und performativ erzeugte Konstrukte entlarvt, welche nie zu einer abgeschlossenen, stabilen Einheit werden, sondern sich immer wieder, oft widersprüchlich aufs Neue herstellen, besteht die Möglichkeit für Veränderungen. Eben diese Veränderungen bewirken die neuen Mädchen und Frauen in der Populärkultur und besonders stark in der Serienwelt, sind sie doch an den Repräsentationsverfahren beteiligt, die an der Konstruktion von Weiblichkeit und der Produktion von Weiblichkeitsnormen ansetzen. Wie Lydia aus »That's Life« möchte ich mit der vorliegenden Studie ein ebenso beherztes Plädoyer für die Populärkultur und ganz besonders für die vielen schönen neuen Heldinnen in ihr abgeben.

Diese Vielfalt an Frauen wollte ich nicht nur in alphabetische Ordnung bringen, wie ich es zu Beginn im Kapitel »Wie alles begann« getan habe, sondern in ihr habe ich auf der Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Frauen ein Muster ausmachen können, aus dem sich drei große Gruppen herauskristallisiert haben: Die Stadtneurotikerinnen, die coolen Kämpferinnen und die Brave New Girls, wie ich sie nenne.

Inspiziert durch Woody Allens Film »Der Stadtneurotiker« habe ich diese Bezeichnung für Frauenfiguren wie Ally McBeal, Bridget Jones und Carrie Bradshaw aus »Sex and the City« gewählt, da Frauen wie sie in die Fußstapfen von Alvy Singer (Woody Allen) treten und uns nun einen weiblichen Blick auf das (Gefühls)Leben von Singlefrauen in Großstädten wie Boston, London und New York gewähren. Ally McBeal entzieht sich vor allem durch Hysterie, wie im Abschnitt »Ally, die Stadthysterikerin« beschrieben, und durch Mimikry, auf die in »Allycry« (als Anspielung auf diese Strategie) genauer eingegangen wird, der patriarchalen Definitionsmacht über Frauen. Ganz ähnlich verhält es sich bei »Sex and the City«, einer Serie, die sich in ihren sechs Staffeln so gut wie jedes Geschlechterklischees angenommen und es dabei auf den Kopf gestellt hat.

Bei den coolen Kämpferinnen haben Xena, Sara Pezzini (»Witchblade«), Nikita, Sydney Bristow (»Alias«), Lara Croft, Max (»Dark Angel«) und Buffy ganz besondere Prominenz. Sie kämpfen nicht nur gegen Schurken, Dämonen, Terroristen und Verbrecher, sondern vor allem gegen sexistische Vorstellungen von Frauen und für eine neue Bedeutung von Held(inn)entum. Zu ihren effizientesten Waffen zählen neben Schwertern, Pistolen und Pflöcken ihre Ambivalenz und Ambiguität, die

ihnen einen entscheidenden Vorteil gegenüber ihren männlichen Pendants und dem Patriarchat im Allgemeinen verschaffen.

Buffy leitet als coole Kämpferin und Brave New Girl in einem zu der letzten Gruppe über, die den krönenden Abschluss bildet. In vorderster Front kämpfen nicht nur Buffy und ihre Scooby Gang, sondern Mädchen aus Serien wie »Rawley High«, »Popular«, »Willkommen im Leben«, »Dawson's Creek«, »Daria« und »Gilmore Girls«. Ihr Kampf ist, wie bei den vorigen zwei Gruppen, ebenfalls ein Ringen um die Bedeutungen von Weiblichkeit, die sie für sich und ihre Zuschauerinnen neu aushandeln. Unter ihnen regieren nicht mehr Mädchen wie Britney Spears, sondern die »Anti-Cheerleader«, die alternative Arten von Mädchensein verkörpern.

Gemein ist ihnen allen, wie massenmedialen Produkten im Allgemeinen, dass sie weit davon entfernt sind, »die Stimme der patriarchalen Autorität zu kolportieren, sind sie doch eine tägliche Erinnerung daran, wie wacklig der Unterboden ist, auf dem Vorstellungen von Geschlecht, Sexualität und sogar Nationalität im späten 20. Jahrhundert erbaut sind« (Lumby 1997: xxiv). Sie veranschaulichen, wie eng Theorie und Praxis miteinander verquickt sind, wie sehr sich theoretische Entwicklungen und populärkulturelle Phänomene gegenseitig beeinflussen und in ihnen konkretisieren. Darüber hinaus ist ihnen allen ihre Subversion und Transgression gemein sowie der Gender Trouble, den sie alle bewirken, wie auch die ganz spezielle Form von Feminismus, den sie repräsentieren: »feminism for a culture-driven generation« (Baumgardner/Richards 2000: 135).

WAS FRAUEN WOLLEN

»What Do Young Women Want?« ist der Untertitel eines Artikels von Wendy Kaminer aus dem Jahr 1995 über die 3rd Wave und die Veränderungen im Feminismus in den 90ern. Sie bedauert, dass junge Frauen die grundlegendsten feministischen Ideale ablehnen und sich stattdessen andere Formen von persönlicher Ermächtigung wünschen. In einer ganz ähnlichen Ernüchterung über die neueste Generation von Mädchen stellt sich Stephanie Pepitone zur selben Zeit die Frage:

»What's up with girls today? Here we are, about 20 years past the last feminist revival, and still, nearly every time I hear ›feminist‹ the word is uttered in a tone of censure and disgust. The popular attitude among many females today is that there's nothing left to fight for – we've won the battle for gender equality. Still, the mere fact that the most popular show on TV among women my age is ›Beverly Hills 90210‹, whose characters mimic traditional sex roles and stereotypes promoted by Western patriarchal culture, makes me think otherwise« (Pepitone 1995).

Dieser Feminismusverdrossenheit halten Autorinnen des 3rd Wave Feminismus vielerlei Argumente entgegen. Besonders überzeugend argumentieren Jennifer Baumgardner und Amy Richards (2000) in »Manifesta: Young Women, Feminism and the Future«, dass Feminismus überall um uns herum ist, besonders in populärkulturellen Phänomenen wie »Xena«, »Ally McBeal«, Bridget Jones und den Spice Girls – und auch in einer Serie wie »Beverly Hills 90210«, wie ich im Gegensatz zu Pepitone hinzufügen würde. Für sie besteht 3rd Wave Feminismus aus den Tausenden von Mädchen, die abwaschbare Tattoos und Fußball-Trikots mit dem Namen des bekanntesten weiblichen Fußballstars Mia Hamm auf dem Rücken tragen (vgl. Baumgardner/Richards 2000: 17).

»Today, the feminist movement has such a firm and organic toehold in women's lives that walking down the street (talking back to street harassers), sitting in our offices (refusing to make the coffee), nursing the baby (defying people who quail at the sight), or watching TV shows (Xena! Buffy!) can all contain feminism in action [...]

Rather than an activist hoisting a picket sign, or a suburban woman joining NOW, today, a typical young feminist might resemble Bridget Jones [...] Even those women who weren't reading *Sassy* or *Bust* were picking up the reverberations of a new feminist voice – the explosion of women in rock, or the success of TV shows such as *Ally McBeal*, *Buffy*, and *Living Single*, which featured women for whom feminism was just a part of life« (Baumgardner/Richards 2000: 15; 36; 151).

Postfeminismus geht ganz dem postmodernen Zeitgeist entsprechend gegen jegliche Form von Essenzialismus und Natürlichkeit von Geschlecht und Identität im Ganzen an und steht indes für Konstruiertheit, Instabilität, Brüchigkeit, Widerstreit, Offenheit, Veränderbarkeit und Fluidität. Innerhalb der Postmoderne stellt für Probyn somit das Thema Geschlecht, befreit von den Oppositionen, in denen es in der Moderne gefangen war, eine der interessantesten Forschungsrichtungen dar (vgl. Probyn 1987: 354). Außerdem versieht die Postmoderne Populärkultur mit großer politischer und gesellschaftlicher Relevanz. Entscheidend dabei ist auch die Interaktion zwischen feministischen Debatten, feministischen Theorien und Populärkultur (Film, Fernsehen, Musik), sowohl der Einfluss von feministischen Theorien auf populärkulturelle Produkte und ihre ProduzentInnen als auch der Einfluss der Populärkultur auf die Bedeutung und Umsetzung von Feminismus und besonders die Repräsentationen und Konstruktionen von Weiblichkeit betreffend. Besonders erhellend ist es, dabei zu betrachten, wie Weiblichkeit durch Repräsentationen in der Populärkultur konstruiert wird und in wieweit Populärkultur einen imaginären Ort darstellt, an dem herkömmliche Entwürfe und Darstellungen von Weiblichkeit bestärkt oder hinterfragt und kritisiert werden, in dem Alternativen präsentiert und konstruiert werden können.

POSTMODERNE FEMINISTINNEN

Viele Feministinnen der ersten Stunde attestieren den Tod des Feminismus, da für sie Strömungen wie 3rd Wave und Postfeminismus kein wahrer Feminismus mehr sind. Für Kritikerinnen wie Lynne Segal sind die neuen Feminismen »feminisms without politics« (Segal 1999: 225). Was bei so einem Standpunkt jedoch übersehen wird, ist der Wandel, dem sich der Feminismus unterzogen hat; wobei nicht ein Wandel zu »feminisms without politics« passiert ist, sondern vielmehr einer hin zu »feminist cultural politics« (Hollows 2000: 190): »In the past ten years [1980–1990] we have seen an extensive ›turn to culture‹ in feminism [...] Within this general shift we can see a marked interest in analysing processes of symbolisation and representation – the field of ›culture‹ and attempts to develop a better understanding of subjectivity, the psyche and the self« (Barrett 1992: 204). Mit dem ›turn to culture‹, der in den 90ern begonnen und sich bis heute fortgesetzt hat, gab es eine klare Verschiebung des

Schwerpunktes von politischem Aktivismus zu theoretischen Debatten über Feminismus und Geschlecht, wobei in puncto Politik des Postfeminismus besonders die fruchtbare Verbindung von feministischer Theorie und Praxis unterstrichen und gefördert wird. Es kam zu einer Verquickung von Feminismus mit Postmodernismus, Poststrukturalismus, Postkolonialismus und psychoanalytischen Theorien, die an der Entwicklung des Postfeminismus bzw. des postmodernen Feminismus maßgeblich beteiligt waren. Vor allem in der feministischen Forschung im Rahmen der Cultural Studies – den Gender Studies – dreht sich alles um die Konstruktionen von Geschlecht, wer die Macht hat zu konstruieren und zu definieren, wem welche Konstruktionen besonders zugute kommen und wen sie unterdrücken. Bedeutungen werden allenthalben ausgehandelt, in den symbolischen Reichen der Massenmedien, der Kunst, der Populärkultur und im täglichen Leben.

»Gerade weil Postfeminismus so viele Dinge ist und sein kann, ist er ein mächtiges, durchdringendes und vielseitig einsetzbares kulturelles Konzept« (Projansky 2001: 68). Für meine Studie stellt der Postfeminismus im Sinne von postmodernem Feminismus den theoretischen und kontextuellen Rahmen meiner Betrachtung von Mädchen und Frauen in der Populärkultur dar. Ann Brooks sieht Postfeminismus als referenziellen und konzeptionellen Rahmen, in dem Feminismus und Postmodernismus (wie auch Postkolonialismus und Poststrukturalismus) und auch Populärkultur, aufeinander treffen und eine fruchtbare Verbindung eingehen, sowohl für theoretische als auch für politische Projekte (vgl. Brooks 1997: 1). Geprägt ist Postfeminismus durch Ambivalenz und Ambiguität, Pluralismus, Vielfalt und Multiplizität, wobei »post« jedoch nicht einen völligen Bruch mit dem vorherigen Feminismus, genauso wenig wie er einen reaktionären Backlash oder Antifeminismus bedeutet, sondern vielmehr ein Wiederaufgreifen von Ideen, ein Weiterdenken, eine kritische Auseinandersetzung und Veränderung signalisiert. Aus der Differenzpolitik ging der Postfeminismus als eine lohnende Möglichkeit für politische Mobilisierung hervor (vgl. ebd.: 2). Besonders in Verbindung mit Cultural Studies, Kulturtheorie und Postmodernismus bietet der Postfeminismus die Möglichkeit, populärkulturelle Formen und Produkte als Orte des Widerstands zu reevaluiieren und für feministisch kulturwissenschaftliche Studien zu öffnen. Im Kontext dieser speziellen Art des Feminismus wird an diesen Orten um Bedeutungen gekämpft und es werden neue Interpretationen und Positionen von und für Frauen geschaffen, die wiederum zur Identitätsbildung, Geschlechtskonstruktion, Subversion, neuen Identitäts- und Weiblichkeitsentwürfen sowie zu Ermächtigung und zu politischer Handlungsfähigkeit beitragen können.

Postfeministische Konsumentinnen

Die »Chicks« haben das Zepter nicht allein auf den Fernsehbildschirmen und Kinoleinwänden an sich genommen, sondern sie herrschen auch über das Reich vor denselbigen, wurden Mädchen und Frauen in den letzten Jahren doch zu einem der mächtigsten demografischen und ökonomischen Faktoren in der Gesellschaft. Nie schien sich die Bemerkung von Susan J. Douglas mehr zu bewahrheiten, als in den letzten Jahren, wenn sie meint, dass »wenn man erst einmal ein Markt ist, dann ist man wirklich besonders, und wenn man erst einmal ein großer Markt ist, dann kann man die Geschichte verändern« (Douglas 1994: 25). So machten Mädchen beispielsweise aus der schon vor Beginn als Flop abgestempelten low-budget Liebeskomödie »Clueless« einen Hit (dem sogar eine recht erfolgreiche Serie folgte und zahlreiche andere, umso erfolgreichere und beliebte Teeniefilme). Mädchen retteten den Film »Titanic« mit oft mehrmaligen Kinobesuchen vor dem buchstäblichen Untergang in den roten Zahlen und waren maßgeblich am Erfolg und dem baldigen Kultstatus der »Scream«-Trilogie beteiligt (vgl. Rowe 2003). »Felicity«, »Dawson's Creek« und »Buffy« sind nur einige der unzähligen Fernsehserien, in denen Mädchen im Mittelpunkt standen und die insbesondere den Geschmack von Mädchen und jungen Frauen trafen.

»Allein durch ihre schiere Masse lenken junge Mädchen heutzutage kulturelle Geschmäcker. Sie sind bemerkenswerte Konsumentinnen«, zitiert Bernard Weinraub (1998) einen Produzenten in seinem Artikel »Who Drives the Box Office? Girls.« in der »New York Times«. Und dasselbe gilt auch für das Fernsehen (mitsamt MTV), bei dessen Analyse immer auch zu bedenken ist, welche ökonomischen Faktoren und ideologischen Überlegungen, die beide eng miteinander verbunden sind, bei der Darstellung von Frauen im Fernsehen wie auch auf den Kinoleinwänden eine Rolle spielen. Fernsehprogramme sind nicht nur populärkulturelle Kunstwerke, sondern gleichzeitig eine Ware, die für ein ganz bestimmtes Zielpublikum kreiert wird, um wiederum Werbekundinnen und -kunden zu gewinnen, die ihre Produkte bei diesem Zielpublikum bewerben. Beim Fernsehen und Kino als wirtschaftlich kommerzielle Systeme liegt das Hauptaugenmerk bei der Programmgestaltung natürlich darin, ein größtmögliches Publikum für die Werbung zu generieren. Frauen zwischen 18 und 49 sind dabei die Hauptkonsumentinnengruppe, die Werben ansprechen möchten, da sie die Gruppe von Menschen sind, die die meisten Konsumententscheidungen treffen und somit bemühen sich Fernsehproduzentinnen und -produzenten darum, Programme zu schaffen, die für Frauen attraktiv sind. Waren lange Zeit traditionelle Konstruktionen von Frausein erforderlich, um Frauen im Zuge dessen auch als Konsumentinnen zu konstruieren (als Teil ihrer Rolle als Frau, Mutter, Ehefrau), so müssen nun ganz neue Konsumentinnen mitbedacht und

angesprochen werden, wie etwa berufstätige Frauen, Singles, Feministinnen, homosexuelle Frauen, junge Mädchen und Teenager.

Laut Kendall Hamilton und Corie Brown von der »Newsweek« begeistert eine Serie wie »Sex and the City« insbesondere weibliche Zuschauerinnen, die 40 Prozent von den etwa 25 Millionen HBO-AbonentInnen ausmachen (vgl. Negra 2004). Viele Frauen haben HBO (einen der beliebtesten und erfolgreichsten Pay-TV-Kanäle in den USA) sogar nur wegen »Sex and the City« abonniert! Und das ist nur ein Beispiel für die enorme (Kauf)Kraft, die Mädchen und Frauen als Konsumentinnen besitzen – eine Macht, die groß genug ist, um auf dem Markt auf sich und ihre Wünsche und Interessen aufmerksam zu machen. Noch dazu kommt, dass es sich nicht nur ein Pay-TV-Sender wie HBO erlauben kann, auf diese Interessen einzugehen, sondern dass sich auch all die anderen Sender nach ihnen richten. Dieser Umstand muss zwar nicht zwangsläufig Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Einfluss und Stellenwert von Mädchen und Frauen zulassen, nichtsdestotrotz besitzen sie aber so viel Einfluss, dass Produzentinnen und Produzenten sie ernst nehmen und auf sie hören.

Vielen Feministinnen ist diese Kommerzialisierung feministischer Ideen und ihre Verwässerung durch den Eintritt in den Mainstream zwar ein Dorn im Auge, doch im Rahmen des 3rd Wave Feminismus wird diese spezielle Art des so genannten »consumer feminism«, »commodity feminism« oder auch »girlie feminism« regelrecht zelebriert. Sicherlich besteht bei diesen Feminismen die Gefahr der Entpolitisierung und besonders in Anbetracht der Kommerzialisierung auch die Gefahr, in die Falle von Konformität zu tappen, die »Girl Power« wie jeder andere Trend darstellt. In ihrem Artikel »Girl Rule!: Gender, Feminism, and Nickelodeon« sieht sich Sarah Banet-Weiser (2004) mit derselben Problematik in Bezug auf die Repräsentation von starken Mädchen unter dem Motto »Girl Power« in den Sendungen des amerikanischen Kindersenders Nickelodeon konfrontiert. Während sie ihnen zugesteht, dass sie Mädchen als starke und eigenständige Bürgerinnen und Konsumentinnen anerkennen und auf diese Weise die herrschenden Geschlechterverhältnisse stören, befürchtet sie dennoch eine Reetablierung und Restabilisierung von konventionellen Geschlechterkategorien im Mainstream des Senders. Baumgardner und Richards nennen dieses Phänomen »Spice Girls Pencil Set Syndrome« (2002: 161), welches sich darin äußert, dass Mädchen zwar Girl Power-Produkte konsumieren, die Musik hören, Serien sehen, sich Fanartikel kaufen, aber an diesem Punkt der Konsumption Halt machen. Sie kaufen den feministischen Slogan, aber ohne die potenzielle Macht, die damit verbunden ist, zu erkennen und zu nutzen. Doch die größte Gefahr besteht meines Erachtens darin, in die Entweder-oder-Falle zu tappen: »Girl Power: Progress... or the Selling of Feminism Lite?« (ebd.: 138).

Um beim Beispiel der Spice Girls zu bleiben, so besteht ihre Relevanz für den Feminismus und die Gesellschaft darin, dass sie ihren Fans zeigen, »wie moderne Mädchen die populäre Vorstellung von ›Girl Power‹ dazu nutzen können, um ihre Identitäten zu kreieren« – »how girl power – as embodied in the popular music group the Spice Girls – offers a venue for girls to change and challenge traditional notions of femininity and girlhood« (Inness 1998: 7).

Die Wiederentdeckung des ›girl market‹ in den späten 90ern wurde oft als Ausbeutung kritisiert. Was man bei solch einer Sichtweise jedoch nicht außer Acht lassen darf, ist die Macht von Mädchen und Frauen als Konsumentinnen, die damit verbunden ist. In den letzten Jahren wurde mehr für, von und über Mädchen und Frauen produziert als je zuvor, und noch dazu Produkte, die nicht nur stereotype Inhalte vermitteln. Girl Power ist nicht nur als eine Marketingstrategie zu sehen, um Mädchen anzusprechen und sie für die Spice Girls zu interessieren, sondern vielmehr als ein weit reichendes gesellschaftliches Phänomen der späten 90er, das indikativ für einen Wandel in der Gesellschaft steht, in der Mädchen und Frauen eine ganz neue Position einnehmen. Girl Power bietet einen Kontext, in dem die Veränderungen konzeptionalisiert werden können, vor allem im Hinblick auf Mädchen und die Anerkennung, dass junge Frauen eine neue Position und auch einen neuen Stellenwert in der Gesellschaft einnehmen, was darüber hinaus auf einen tief greifenden Wandel in der gesellschaftlichen Ordnung hinweist (vgl. Budgeon 1998: 115).

Lange Zeit wurde jegliches Verhalten oder Aussehen, das von traditioneller Weiblichkeit abwich, sanktioniert, besonders durch Beschimpfungen, Ausschluss aus Gemeinschaften, Demütigung und Diskriminierung – wie der scharlachrote Buchstabe, den Hester Prynne tragen musste. Mädchen standen lange Zeit keine Gegenmodelle, keine Verteidigungsstrategien, keine Rückendeckung zur Verfügung, weder aus der Familie, noch aus dem Freundeskreis und auch nicht aus der Populärkultur (Filme, Serien und Mädchenzeitschriften standen alle unter dem Zeichen traditioneller Weiblichkeit und dem Streben, diese in ihren Rezipientinnen zu reproduzieren). Man denke nur an Angela McRobbies Analyse des Magazins »Jackie«, in dem es hauptsächlich darum geht, Leserinnen durch die Konsumierung zu einem mit dem dominanten Frauenbild konform gehenden Mädchen zu machen (vgl. McRobbie 1991). Mit dem Aufkommen des ›Girl Power‹-Phänomens kam es schließlich zu einer Refokussierung und Umorientierung, die beispielsweise in Mädchenmagazinen sichtbar wurde. In »Just Seventeen« etwa ist es zu einer Verschiebung der Prioritäten gekommen, da nicht länger romantische Beziehungen im Mittelpunkt standen, sondern ein positives Selbstbild und Selbstverwirklichung, wobei Mädchen nicht mehr nur als ein Teil von einem Wir betrachtet werden, sondern allein vollwertige Menschen sein können. Sie selbst, ihre Identität, ihre Wünsche und ihre Bedürfnisse stehen im Mittelpunkt (vgl. ebd.). Und nicht nur in Mädchenmagazinen,

chenmagazinen, sondern in der gesamten Populärkultur ist dieser Wandel spürbar, wobei vor allem die »neue Unabhängigkeit von jungen Frauen, die ein bedeutsamer Teil ihrer weiblichen Identitätskonstruktion wurde« (Budgeon 1998: 120), im Vordergrund steht. Im Zuge dieses Wandels entstanden und entstehen immer mehr neue Konstruktionen von Weiblichkeit, die oftmals traditionellen Vorstellungen von Frausein ganz und gar nicht entsprechen und die somit Modelle darstellen, an denen es Mädchen so lange Zeit gemangelt hat und durch deren Fehlen es immer wieder zu Subordination von Mädchen gekommen ist, da sie einfach keine andere Möglichkeit sahen, als sich anzupassen, keine Modelle hatten, die ihnen Alternativen vorlebten und so auch lebbar machten. Ganz im Sinne von McRobbies Anregung, die neu aufkommenden Arten von Mädchen- und Frausein zu erforschen, und zwar indem man die Mannigfaltigkeit und Veränderbarkeit der vorhandenen Subjektpositionen in der Konsumkultur anerkennt, findet man in der Populärkultur Möglichkeiten sowohl für Mädchen und Frauen als auch für den Feminismus (vgl. McRobbie 1997).

Ein weiteres Beispiel für Girl Power und den damit einhergehenden Einfluss auf und von Konsumentinnen beschreibt Mary Spicuzza (2001) in ihrem Artikel »Bad Heroines«, in dem sie auf den Boom von »butt-kicking babes«, wie sie die neuen Actionheldinnen nennt, eingeht:

»Jolie's sex-kitten Croft in *Tomb Raider*, headed for theaters this summer, leaps into action as the latest addition to an undeniable trend in the evolution of today's action hero, the butt-kicking babe. Other recent films like *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, *Charlie's Angels* and *The Matrix* have all featured women who can not only hold their own, but prevail in combat. On television, female heroes have gone the way of undead-dueling *Buffy the Vampire Slayer*, genetically engineered *Dark Angel*, historic cult-hit *Xena: Warrior Princess* or cartoon animated superhero trio the *Power Puff Girls*. Movies and TV, combined with video games like ›Tomb Raider‹, have launched a full-frontal, multimedia assault with visions of women warriors dominating male and female villains [...] Ang Lee's *Crouching Tiger, Hidden Dragon* has been nominated for 10 Oscars and recently beat out Roberto Begnini's *Life Is Beautiful* as the top-grossing foreign language film in America – an amazing feat for a movie with subtitles. *Buffy* put the then fledgling Warner Brothers Television Network (WB) on the map when it began in 1997, and now the show is caught in the middle of a major custody battle with several networks vying for the viewership of the vampire slayer's millions of fans. Shopping malls and schools across America show that beloved butt-kicking preschoolers, the *Power Puff Girls*, are enjoying enormous success both on the air and in marketing merchandise« (Spicuzza 2001).

Spicuzzas Fazit lautet, dass »Produzentinnen und Produzenten wohl nicht eine weibliche Actionheldin nach der anderen produzieren würden, wenn die Reaktion des Publikums nicht so überwältigend positiv wäre« (ebd.),

wobei vor allem die Reaktion des weiblichen Publikums zählt. Wenn man noch dazu bedenkt, dass die Popularität von »Babes« aller Art noch lange kein Ende zu nehmen scheint, ist ihre Beliebtheit ein signifikantes Indiz für die Gesellschaft, in der wir leben. Darüber hinaus haben die Repräsentationen eingedenk ihrer Mannigfaltigkeit und Beliebtheit die einmalige Chance, die Gesellschaft und dabei ganz besonders Geschlechtervorstellungen zu beeinflussen und nachhaltig zu verändern.

POPULAR CULTURE

Popular Culture ist laut dem Charakter der Gale Weathers im Film »Scream 3« »the politics of the 21st century«. »Third wave feminists have claimed pop culture as both their terrain and weapon of choice, believing that by participating to a greater degree in creating and supporting positive images for themselves, they will finally infiltrate the last vestiges of patriarchy« (Karras 2002). Für Irene Karras ist Buffy eine dieser »Waffen« sowie »ein Beispiel für diese sich in der kulturellen Reproduktion manifestierende Ideologie. Sicherlich ist es wahr, dass Bilder allein nicht zwangsläufig gesellschaftliche Strukturen verändern [...] Aber die richtigen Worte und Bilder können zumindest dabei helfen, den Kanon einer Revolution mitzubestimmen« (ebd.). Mit ihnen entsteht ein ganz neuer Kanon, wie schon bei »That's Life« mit Nancy Drew als neuer Heldin, die Jane Eyre vorgezogen wird, oder ein Kanon, in dem ein Film wie »Clueless« Jane Austens »Emma« aus dem Rennen wirft, »10 Dinge, die ich an die hasse« Shakespeares »Der Widerspenstigen Zähmung« aussticht und »Buffy« gegen »Hamlet« gewinnt.

»Popular culture infuses the world in which today's young women live, and the face of feminism today, for better or worse, is being written across media culture [...] women who care about the next generation of girls need to learn more about the popular texts they're drawn to, whether *Ally McBeal* or *Buffy*, *YM* magazine or MTV. If a productive conversation is going to happen among women of all ages about the future of the feminist movement, it will have to take place on the terrain of popular culture where young women today are refashioning feminism toward their own ends« (Rowe 2003).

In der Frauenbewegung geht es nicht allein um materielle Kämpfe um Gleichberechtigung, sondern auch um symbolische Kämpfe um Bedeutungen und Definitionen von Weiblichkeit, und kinematische und televisuelle Repräsentationen von Geschlecht, Sexualität und Identität. Entsprechend diesem Verständnis ist feministische Kulturkritik eine »Kritik an den bestehenden (patriarchalen) Repräsentationen sowie eine Konstruktion von alternativen und widerständigen kulturellen Bildern und Praktiken« (Walters 1995: 24). Was die Verbindung von Populärkultur

und feministischer Forschung betrifft, so wird davon ausgegangen, dass »in der Rezeption von Populärkultur Geschlechtsidentitäten ständig in unvorhersehbaren Formen rekonstruiert werden« (van Zoonen 1994: 150), wobei die Betonung auf der aktiven Konstruktion von Geschlecht liegt, welches in seinem instabilen Charakter ständiger Aushandlung und Redefinition unterworfen, aber dennoch nicht bedeutungslos und beliebig füllbar ist. An diesem Punkt kommen die Machtverhältnisse ins Spiel, in die Geschlecht eingebettet ist, was besonders im Hinblick auf natürlich wirkende Konnotationen und Assoziationen von Männlichkeit mit Macht und Zentralität und Weiblichkeit mit Machtlosigkeit und Marginalität relevant wird. Auch wenn Geschlecht als Konstrukt gesehen wird, das veränderbar und fließend ist, so darf man auch die essenzialistischen Diskurse nicht ausblenden, die Geschlecht immer noch als natürlich und naturgegeben konstruieren. Geschlecht und in diesem Zusammenhang vor allem Weiblichkeit wird nach wie vor auch von patriarchalen, heterogenen Diskursen und Praktiken dominiert, die zu Unterdrückung, Ausbeutung und der Ungleichheit von Frauen führen.

Deutlich spürbar wurden diese Diskurse in der Ära des Backlash, während der gegenläufige Strömungen in der Populärkultur versuchten, den Instabilitäten und Unsicherheiten in Bezug auf Geschlecht Herr zu werden. Bekannt wurde die Idee des Backlash durch Susan Faludis gleichnamigen Bestseller aus dem Jahr 1991. Für sie bedeutet er eine völlige Absage an feministische Ideale zusammen mit dem Versuch, die Frauenbewegung und all die Veränderungen, die sie bewirkt hat, zu dämonisieren und sie rückgängig zu machen. Im Backlash schlagen die Männer zurück, wie es die männliche Hauptfigur im gleichnamigen Film »Backlash« (1947, »Geheimnis der fünf Gräber«) tut, wenn er seine Frau eines Mordes bezichtigt, den er selbst begangen hat. »Der auf die Frauenrechte zielende Gegenschlag funktioniert ziemlich ähnlich: Er beschuldigt die Feministinnen verbal all dessen, was er selbst verbricht« (Faludi 1995: 27). Der Grund für diese gegenläufige Entwicklung ist vor allem in der neuen Rechten, der konservativen amerikanischen Regierung unter Reagan und Bush zu finden, für die konservative Werte wie Familie und Heteronormativität im Mittelpunkt standen. Im Zuge dieser Politik kam es auch zu einem feministischen Umdenken, bei dem der Unterschied zwischen Männern und Frauen betont und zelebriert wurde. Dies geschah insbesondere durch das Streben, Weiblichkeit zu renaturalisieren und Frauen dazu zu bewegen, sich auf ihre »natürliche« Weiblichkeit rückzubesinnen. In solch einer kulturellen Befindlichkeit sind auch Serien wie »Die Cosby Show«, »Familienbande«, »Dallas«, »Falcon Crest« und der »Denver Clan« entstanden, die den »feministischen« Zeitgeist der 80er-Jahre widerspiegeln: Frauen konkurrieren mit Männern und miteinander, passen sich einer männlich geprägten Welt an, kämpfen um Männer, Geld und Macht. Die mächtigsten Frauen sind die bösesten und skrupellosesten und die glücklichsten und sympathischsten sind die am besten

angepassten Frauen, die die patriarchale Macht von Männern nicht in Frage stellen, sondern durch ihre Liebe und Loyalität und besonders durch das Schenken von Nachkommen unterstützen. Wenn Frauen in ihrem Beruf gezeigt werden und als berufstätige Frauen im Mittelpunkt stehen, werden vor allem die persönlichen Opfer und der Preis betont, die solch ein Leben mit sich bringt. Beziehungen und persönliches Glück bleiben auf der Strecke, da zu wenig Zeit für Beziehungen bleibt oder weil Männer nicht mit dem Erfolg ihrer Frauen umgehen können. Die Belastung wird für viele so groß, dass sie ihr psychisch nicht mehr gewachsen sind (die Folge sind Sucht, Nervenzusammenbrüche und sogar Selbstmord).

Aus postfeministischer Sicht im Sinne von Backlash und Antifeminismus personifiziert der Seriencharakter Murphy Brown sicherlich *das* postfeministische Szenarium: »Unmarried, childless, and without a satisfying romantic relationship, Murphy's character embodies what media constructions of postfeminism posit as the negative consequences of female independence« (Dow 1996: 144). Der Konflikt zwischen Karriere und persönlichem Glück ist eines der signifikantesten und am häufigsten wiederkehrenden Themen, ohne dabei aber wirklich die Wurzeln dieser Probleme und Unvereinbarkeiten zu suchen, zu kritisieren oder zu ändern, nämlich das patriarchale System und seine Machtverhältnisse, die oft sogar forcierten und naturalisierten Unterschiede zwischen den Geschlechtern, die es Frauen erschweren, Karriere und Privatleben zu vereinen. In diesem Zusammenhang assoziiert Walters mit dem Backlash den Zwiespalt zwischen all dem, was Feminismus erreicht hat und wobei er versagt hat (vgl. Walters 1995: 117). Das heißt vor allem, dass Frauen nun den Preis für ihre Befreiung und Gleichstellung zahlen müssen.

Der Backlash schürte ein reaktionäres Klima, in dem Frauen dazu angehalten wurden, sich auf ihre natürliche Rolle als Frau, sprich auf ihre Rolle als Mutter, zu besinnen, als Antwort auf die Identitätskrise von Frauen und als Ausweg aus dem »Superwoman-Syndrom« und dem »Cinderella-Komplex« (Walters 1995: 121). Die kineastischen und televisuellen Produkte dieser Ära präsentieren die »neue Frau«: »a woman whose essence is neatly encapsulated by reference to fashion (feminine clothing), body parts (breasts), and reproductive institutions (motherhood)« (Walters 1995: 118).

Andererseits kann Populärkultur, besonders in der derzeitigen Post-Backlash-Ära, für feministische Politik relevant sein und für feministische Bewegungen mobilisiert werden, speziell auch im Hinblick auf die »Ermächtigung des Publikums« (van Zoonen 1994: 151). Für Frauen bedeutet das eine »Aufwertung von Weiblichkeit« (ebd.), ebenso wie sie eine »therapeutische Konnotation von weiblicher Ermächtigung« (ebd.) in sich birgt, die sich in den Medien selbst und in der aktiven Interpretation von Medien durch Frauen offenbart. Bonnie J. Dow betont mit ihrem Buch »Prime-Time Feminism« die »Rolle des Fernsehens beim Vermitt-

teln von gesellschaftlichen Veränderungen« (Dow 1996: xix). Sie warnt zwar davor, die Repräsentationen von Frauen auf dem Bildschirm nicht mit politischer und intellektueller Arbeit von Frauen zu verwechseln, sie nicht mit Politik und wirklichen Veränderungen gleichzusetzen (vgl. ebd.: 214), aber sie sieht gleichzeitig die Chance für Frauen, von ihnen zu lernen: »It is vital that feminism learn from pop culture [...] we need to appreciate media for what it can do in giving us images of strong women« (ebd.). Diese Bilder von starken Frauen können ermächtigen, politisch bedeutend sein und Widerstand schüren.

Auch wenn die meisten dieser progressiven Frauencharaktere, auf die ich im Laufe der Diskussion eingehen möchte, fiktiv sind, bergen sie doch zahlreiche symbolische Möglichkeiten in sich und die politische Aufgabe von feministischen WissenschaftlerInnen ist es, eben diese Möglichkeiten aufzuzeigen und so einen Einblick in ihre gesellschaftliche Tragweite zu gewähren (vgl. Dow 1996: 5). Populärkultur kann somit als kulturelles Barometer gesehen werden, welches einen bestimmten Zeitgeist ›misst‹ und einfängt, aber kulturelle Trends auch mit kreiert und mit beeinflusst (vgl. Taylor 1989: 4). Nicht oft genug kann dabei die Interaktion von Populärkultur und Feminismus betont werden, in dem alle Produkte auch als Produkte ihrer Zeit gesehen werden, die sich an ein Publikum eben dieser Zeit richten und zu kulturellen Dialogen, Debatten und Diskursen um Feminismus und dem Bild der Frau beitragen (vgl. Dow 1996: 7).

DER GENDERQUAKE

Zurückzuführen ist der Genderquake, auch bekannt als Geschlechterbeben, auf den so genannten »Anita-Hill-Effekt«, der sich auf *das* gesellschaftliche Ereignis in den USA bezieht, welches Naomi Wolf als den Initiator des Genderquakes sieht: die Anita Hill-Clarence Thomas Anhörungen im Jahr 1991. Die Rechtsprofessorin der Universität von Oklahoma, Anita Hill, beschuldigte den für den Obersten Gerichtshof nominierten republikanischen Verfassungsrichter, Clarence Thomas, der sexuellen Belästigung. Via Bildschirm nahm die US-amerikanische Bevölkerung an diesen spektakulären Anhörungen, dem ersten Spektakel dieser Art wohlgemerkt, teil, die vor allem Thomas die Gelegenheit geben sollten, sich gegen die gegen ihn erhobenen Vorwürfe der sexuellen Belästigung am Arbeitsplatz zu verteidigen. Im Diskurs der Anhörung verquickten sich sexistische Vorurteile mit der Reproduktion traditionell sexualisierter rassistischer Stereotypen, und sie führte in ganz Amerika zu heißen Diskussionen und Kontroversen und vor allem zu ähnlichen Anhörungen und Prozessen dieser Art.

»In einem Ausschußzimmer in Washington änderte sich am Freitag, dem 11. Oktober 1991, vielleicht für immer, was es heißt, eine Frau zu sein. Die in Oklahoma ansässige Juradozentin Anita Hill setzte an diesem Tag mit ihrer Aussage wegen sexueller Nötigung eine Kette von Ereignissen in Gang, an deren Ende die Erkenntnis steht, daß in den Vereinigten Staaten die Frauen politisch zur herrschenden Klasse geworden sind [...] Die Wahl Reagans zum Präsidenten 1980 bedeutete die Konsolidierung der Reaktion, den erfolgreichen Versuch, die Rechte der Frau einzuschränken. Aber im Herbst 1991 hat eine neue Phase des Umbruchs im Verhältnis der Geschlechter begonnen« (Wolf 1996: 7).

Glaubten im Jahr der Anhörungen nur 27 % der von »Newsweek« befragten Frauen Anita Hill und ihren Anschuldigungen, waren es ein Jahr darauf schon 51 % der Frauen. Im April veranstaltete das Hunter College in New York sogar eine Konferenz mit dem Titel »I Believe Anita Hill« (vgl. Baumgardner/Richards 2000: 78). Buttons mit demselben Motto

wurden aus Solidarität mit ihr verteilt und getragen, ebenso wie viele weibliche Mitglieder des Kongresses aus demselben Grund zu den Anhörungen marschierten (vgl. ebd.: 289). Doch das war noch lange nicht alles. Nicht nur, dass ihr Frauen glaubten, viele Frauen fühlten sich durch Anita Hill ermutigt, sich mit ähnlichen Geschichten an die Öffentlichkeit zu wenden und gegen sexuelle Belästigung vorzugehen.

Seit diesem Zeitpunkt, diesem einschneidenden und bewusstseinsverändernden Ereignis, wurde von dieser abrupten Veränderung in den Machtverhältnissen zwischen Männern und Frauen in den USA vom »Genderquake« gesprochen, der das Patriarchat in seinen Grundfesten erschütterte und einen feministischen Neuaufbau nach sich zog. Die Folgen und Auswirkungen von Anita Hill und von den folgenden Klagen und Prozessen (Vergewaltigungsprozesse, wie der gegen Senator Bob Packwood wegen sexueller Nötigung, und Tailhook, bei dem es um sexuelle Belästigung weiblicher Armeeingehöriger ging) beinhalten die nachfolgenden Auswirkungen: Drei Abgeordnete im Senat und RepräsentantInnenhaus, »Emily's List«, die Frauenrechtsorganisation der DemokratInnen, wurde zur stärksten Interessensvertretung für Frauen (mit Rekordspendensummen und Mitgliederzahlen). Publikationen wie »Women Who Run With the Wolves« von Clarissa Pinkola Estes und Gloria Steinems »Revolution from Within« wurden zu Bestsellerinnen. Eine Million Frauen waren bei einer Demonstration für das Recht auf Abtreibung. Immer mehr Frauengruppen entstanden, noch dazu mit medienwirksamen Aktionen. 1992 wurde Bill Clinton Präsident der Vereinigten Staaten. Mit seiner profeministischen Einstellung besetzte er zahlreiche Regierungsämter mit Frauen (sechs Frauen im Senat, 47 im RepräsentantInnenhaus, Frau an Spitze des Justizministeriums), und er setzte sich für die Rechte von Frauen ein (das Recht auf Abtreibung und Erziehungsurlaub, dafür, dass Frauen Kampfflugzeuge fliegen dürfen, für Gesetze gegen sexuelle Belästigung) sowie für ein Budget zur Erforschung von Brustkrebs und Frauenkrankheiten und für die Verschärfung von Strafen für Sexualdelikte (vgl. Wolf 1996: 63-66).

Für Freedman gibt es, wie der Titel ihres Buches »No Turning Back« es schon verheißt, kein Zurück mehr: »Despite the persistence of inequality, and despite formidable backlash, we live in a period of unprecedented attention to gender relations, marked by visible changes in women's status worldwide« (Freedman 2002: 345). Auch wenn die politische und wirtschaftliche Situation zu Beginn des neuen Jahrtausends schwierig ist, es noch immer Ungerechtigkeit, Ungleichheit und Diskriminierung gibt, so steht trotz allem eines für Freedman fest: Es gibt kein Zurück mehr, denn dafür ist zu viel passiert und dafür passiert zu viel. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ermutigen Entwicklungen wie die ökonomische Globalisierung und die Kommunikationsrevolution Feministinnen zu einer neuen Politik, die eine starke Zukunft des Feminismus verheißt. Die Wirtschaftssysteme der ganzen Welt sind auf die Arbeitskraft von Frauen

angewiesen, welche wiederum nun die Chance sehen, aus dieser Position heraus für ein gerechteres wirtschaftliches und gesellschaftliches System einzutreten, welches ihnen erlaubt, sich nicht länger zwischen Familie und Karriere entscheiden zu müssen, sondern beides wählen zu können, da beide Bereiche für Frauen wichtig (geworden) sind. Und ebenso wichtig ist es für Frauen, ermächtigende Bilder bereitgestellt zu bekommen, die sie in dieser Wahl bestätigen und bestärken und die ihnen mehrere Alternativen für ein Leben als Frau bieten (vgl. Freedman 2002: 346ff.).

Auch Imelda Whelehan stellt in »OverLoaded: Popular Culture and the Future of Feminism« fest, dass »die Frau von heute ein Geschlechterbeben erfährt, durch das unendlich viele neue Möglichkeiten entstehen« (Whelehan 2000: 8). Der Genderquake bringt mit sich, dass Frauen, die sich aus ihrer Unterdrückung und Ausbeutung befreien möchten,

»nicht bloß ein paar ›Vorurteile‹ zerstören, sondern die gesamte Ordnung der herrschenden wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, moralischen und sexuellen Wertvorstellungen stören. Sie stellen jegliche Theorie in Frage, sowie das Denken und die Sprache an sich, besonders im Hinblick darauf, dass sie alle von Männern und alleine von Männern beherrscht werden. Und damit fechten sie *die Basis unserer gesellschaftlichen und kulturellen Ordnung*, deren Organisation vom patriarchalen System vorgegeben wird, selbst an« (Irigaray 1985: 165, Hervorhebung im Original).

Frauen können diese Ordnung sogar so sehr verändern, dass man von einer gesellschaftlichen und kulturellen Veränderung in den Ausmaßen einer kopernikanischen Wende sprechen kann.

KOPERNIKANISCHE WENDE

In den letzten Jahren musste der westliche Mann viele Verunsicherungen ertragen und mit grundlegenden Veränderungen zurechtkommen, zu denen vor allem der Feminismus, Homosexualität und Überschneidungen von Mensch und Maschinen, besonders in Form von künstlicher Intelligenz und virtueller Realität, gehören (vgl. Graham 1994: 198). Diese Idee wurde vor allem durch Naomi Wolf populär, die ganz unverhohlen proklamierte, dass die weiße, männliche Elite ihre Autorität verloren hat und nun dagegen kämpft, ihre Macht gänzlich zu verlieren: »Das männliche Geschlecht ist dabei, seine Stellung als Mittelpunkt des Universums zu verlieren, und dies kommt einer kopernikanischen Wende gleich« (Wolf 1996: 50); einer Wende, die schon Nietzsche zu spüren schien, als er Gott für tot erklärte und in seiner makaberen Art das Verwesen seines Leichnams beschrieb, aber gleichzeitig auch die neuen Möglichkeiten, die sein Tod eröffnet. Eine dieser neuen Möglichkeiten ist beispielsweise, dass Alanis Morissette im Film »Dogma« Gott spielt, oder dass Willow im Serienfinale von »Buffy« mit dem ekstatischen Ausruf »Oh my

Goddess« selbst zu einer Göttin wird; oder dass, in den letzten 20 Jahren Frauen in alle männlichen Bereiche der Gesellschaft eingedrungen sind. Zu finden sind sie auf Baustellen und in Sitzungssälen, in den Universitäten in so gut wie allen wissenschaftlichen Bereichen, im Sport, in der Armee, und in der Theologie, in der sie sogar das Priesterinnenamt anstreben. Frauen haben in allen Bereichen aufgeholt.

In »Millennium Girls« beschreibt Sherrie A. Inness (1998) bzw. lässt das Leben von Mädchen auf der ganzen Welt zur Jahrtausendwende beschreiben, wobei ein Phänomen von Shelley Budgeon primär hervorgehoben wird, und zwar, dass Mädchen in allen gesellschaftlichen Bereichen aufholen. Besonders signifikant ist dies in der Schulbildung zu erkennen. Gab es vor etwa 20 Jahren noch eine deutliche Kluft zwischen den schulischen Leistungen von Mädchen und Buben, haben die Mädchen so sehr aufgeholt, dass sie ihre männlichen Mitschüler nicht nur eingeholt haben, sondern sie sogar übertreffen. Immer mehr Mädchen streben eine höhere Schulbildung an und weiters zeigen sie nicht nur Interesse an typisch weiblichen Gegenständen, sondern brillieren auch in bislang typisch männlichen Unterrichtsfächern (vgl. Budgeon 1998: 115). Auch zu sehen ist diese Entwicklung im Zusammenhang mit sozialen, ökonomischen und politischen Veränderungen wie der steigenden Arbeitslosigkeit, der Globalisierung und dem immer teurer werdenden Zugang zu Bildung und Extraqualifikationen. Mädchen sind sich der wirtschaftlichen Situation bewusst, des Mangels an Arbeitsplätzen, und möchten länger einer schulischen Ausbildung nachkommen, einerseits, weil es besser ist als arbeitslos zu sein, andererseits und noch viel bedeutender, weil sie um die Bedeutung einer guten Ausbildung wissen und den damit verbundenen Qualifikationen und Chancen, einen Arbeitsplatz zu bekommen. Sie erkennen die Wichtigkeit von Eigenverantwortlichkeit, sowohl im Beruf als auch im Privatleben, und sie wissen ganz genau, »what I really, really want«, wie es die Spice Girls in ihrem ersten großen Hit und der Girl Power-Hymne »Wannabe« singen. Sie scheuen sich auch nicht davor, ihre Wünsche zu verfolgen und zu verwirklichen. Und es sind genau diese Veränderungen und andere, »die in dem Kontext des kulturellen Ereignisses, das vielen als Girl Power bekannt ist, stattfinden und welche das Studieren von jungen Frauen und ihres Selbstverständnisses heutzutage so bedeutsam macht« (Budgeon 1998: 116).

Indessen holen Frauen nicht nur auf, dringen in vormals männliche Domänen ein und stürzen männliche Bastionen, sondern sie stellen Männlichkeit selbst auf den Prüfstand. Im Zuge dieser Veränderungen hat sich sogar die letzte Hochburg der Männlichkeit, das amerikanische Männermagazin »Esquire«, mit der Juniausgabe des Jahres 1993 symbolisch selbst zu Fall gebracht, als diese jahrelange »Bibel der Männlichkeit« (Wolf 1996: 54) ein Titelbild brachte, auf dem der sonst so männliche Marky Mark (Rapsänger und Calvin Klein-Unterhosenmodell) an eine Art Marterpfahl gefesselt ist und sich mit Schmerz verzerrtem Gesicht

in den Schritt greift. Daneben ist zu lesen: »Man hat es nicht leicht als Spross einer sterbenden weißen, protestantischen Kultur, wenn Frauen mehr Selbstvertrauen, schwule Männer mehr Stil und alle miteinander offensichtlich das Recht haben, auf dich wütend zu sein und auf dich zu schimpfen«.



Abbildungen 3a und 3b: Marky Mark als CK-Model und am Marterpfahl

Dieses viel sagende Cover wurde von einer Story von Lynn Darling komplettiert, in deren Titel sie verkündete: »Das letzte Stündlein des amerikanischen Mannes hat geschlagen« (zit. in Wolf 1996: 54).

Die politischen und kulturellen Veränderungen, die der Genderquake mit sich brachte, sind besonders auch in der Populärkultur wahrnehmbar, vor allem in der neuen Darstellung von Frauen und auch Männern. Ein wunderbares Anschauungsobjekt stellt dabei James Bond dar, denn aufgrund seiner mehr als vier Dekaden umspannenden Geschichte ermöglichen es uns die Filme, die Entwicklung der Geschlechterrollen zu verfolgen; wengleich sie sich nicht wirklich entwickeln, denn der charmante und toughe Bond, den wir aus »Dr. No« (1962) kennen, hat sich über die 20 Filme, in denen er als Held brillierte, so gut wie gar nicht verändert (vgl. Gauntlett 2002: 49). Was sich jedoch sehr wohl verändert hat, ist die Welt um ihn herum, in der »maskuline Männlichkeit sehr oft nur mehr als Schatten einer mächtigeren und überzeugenderen alternativen Männlichkeit erscheint« (Halberstam 1998: 3), besonders wenn James Bond (gespielt von Pierce Brosnan) in »Goldeneye« (1995) sein wohl »schwerwiegendster Aufprall mit der Moderne« (Gauntlett 2002: 49) widerfährt, oder besser gesagt mit der Postmoderne: »Bond's boss, M, is a noticeably butch older woman who calls Bond a dinosaur and chastises

him for being a misogynist and a sexist. His secretary, Miss Money-penny, accuses him of sexual harassment, his male buddy betrays him and calls him a dupe, and ultimately women seem not to go for his charms – bad suits and lots of sexual innuendo – which seem as old and as ineffective as his gadgets« (Halberstam 1998: 3).

Die überzeugendste Performanz von Männlichkeit, die man eigentlich von 007 erwarten würde, legt jedoch sein weiblicher Boss M an den Tag, wobei sie gleichzeitig Bonds Männlichkeit als pure Performanz bloßstellt, sowie auch Agent Q, der durch seine feminin-homosexuell anmutende Männlichkeit (wobei es gut möglich ist, dass das Q für ›queer‹ steht) dominante heterosexuelle Männlichkeitsregime entlarvt. Darüber hinaus ist festzustellen, dass während Bond sich – auch angesichts drohender Klagen wegen sexueller Belästigung und Misserfolgen bei Frauen – kein bisschen ändert, sich die Frauen in den Filmen sehr wohl geändert haben und mit der Zeit gegangen sind: »Not very frightening Christopher Walken has superstrong Grace Jones to protect him in *A View to a Kill* (1985), Michelle Yeoh is a martial arts ace in *Tomorrow Never Dies* (1997), and Denise Richards shows that Bond-girl good looks don't stop you being a nuclear scientist in *The World is Not Enough*« (Gauntlett 2002: 49).

Während Richard Fish in der »Ally McBeal«-Episode 3.03 »Seeing Green« mit einer beherzten Ansprache die effeminierten Männern einer Chauvinisten-Selbsthilfegruppe auffordert, ihren Penis (d.h. ihre gesellschaftliche Macht) von ihren Frauen zurückzufordern – »Honey, give me back my penis!« – und mit ihm das Wort »Penis!« zu skandieren, dessen Echo über ganz Boston ertönt, eignen sich Frauen wie selbstverständlich Phallussymbole an und nehmen so männliche Autorität und Macht in Besitz. Werbetexte sind gespickt mit feministischen Botschaften und Inhalten, wie etwa in einer Kampagne der Modemarke »DKNY« sichtbar wird, in der die erste amerikanische Präsidentin bei ihrer Amtseinführung gezeigt wird (vgl. Wolf 1996: 66f.). In Filmen, die nach 1991 entstanden sind, findet man allenthalben Frauen in Siegerinnenpose. Beispiele dafür sind für Wolf Filme wie »Eine Klasse für sich« (über weibliche Baseballmannschaften während des Zweiten Weltkriegs), »Terminator 2 – Tag der Abrechnung« (mit einer siegreichen Sarah Connor), »Alien³« (mit einer sich opfernden, aber dennoch triumphierenden Ellen Ripley) und »Made in America« (mit einer afroamerikanischen Schülerin, die als begabte Naturwissenschaftlerin ausgezeichnet wird und ein Stipendium für das MIT erhält) (vgl. ebd.: 88).

Zu finden ist das Erbe dieser Heldinnen in den vielen Actionheldinnen, die heute die Fernsehbildschirme und die Kinoleinwand füllen, all die Qualitäten ihrer Vorgängerinnen besitzen und deshalb wahrscheinlich auch so populär bei den heutigen Frauen sind. Sie bieten ihnen ein Bild, das Stärke und Weiblichkeit, Feminismus und Femininität in sich vereint und zeigen so einen Ausweg aus dem Dilemma, in dem sich viele Frauen

sehen, nämlich der Unvereinbarkeit von und dem Zwiespalt zwischen Weiblichkeit und feministischen Ansprüchen, denen sie beiden gerecht werden möchten. In ihnen werden herrschende Dichotomien in puncto Weiblichkeitsentwürfe aufgehoben, ebenso wie die Differenz von Mann und Frau im Sinne von stereotypen Geschlechtszuschreibungen.

SYMPTOME DES WANDELS

Was all diese populären Repräsentationen von Männern und besonders von Frauen betrifft, wie sie auf dem »Esquire«-Cover, bei »James Bond« oder in Filmen wie »Eine Klasse für sich« und »Terminator« porträtiert werden, spiegeln sie alle einen ganz bestimmten Zeitgeist und eine kulturelle Befindlichkeit wider. Sie indizieren gesellschaftliche Kontinuitäten und Veränderungen und können somit als »symptomatische Texte«, wie Walters sie nennt, einer bestimmten Zeit gelesen werden. Als Walters sich in ihrem Buch »Material Girls« eben diesen widmete, waren es Frauen wie Madonna, »Murphy Brown« und »Thelma & Louise«, die – wie einige Jahre zuvor »Eine verhängnisvolle Affäre« – ein ganz bestimmtes gesellschaftliches Klima reflektierten und wiederum mit beeinflussten (vgl. Walters 1995: 6). An eben solchen Texten kann man die Entwicklungen und Veränderungen festmachen, die sich im Laufe von nicht einmal zehn Jahren seit damals in der Populärkultur ereignet haben. Waren es in den frühen 90ern noch Ausnahmeerscheinungen mit höchst problematischen Inhalten aus feministischer Sicht (psychopathische Frauen, gewalttätige Frauen, die für ihre Transgressionen mit dem Tod bestraft werden), so gibt es heute immer mehr alternative Bilder von Frauen, die Widersprüchlichkeiten überwinden und zu vereinen wissen, und die außerdem für Transgressionen nicht notwendigerweise bestraft, sondern vielfach sogar gefeiert werden. Dies ist natürlich nur in einem gesellschaftlichen Klima möglich, in dem ein solches gutes Ende möglich und vorstellbar ist (und welches sich wiederum auf gesellschaftliche Veränderungen rückbezieht).

In dieser überraschenden soziokulturellen Entwicklung haben Frauen und Mädchen Hochkonjunktur und aus einzelnen Alibifrauen ist ein ganzes Netz geworden. Es gibt kaum einen Film ohne eine starke Frau und es gibt eine Vielzahl an Filmen mit Frauen, die im Mittelpunkt der Handlung stehen und darüber hinaus die verschiedensten Subjektpositionen für Frauen anbieten und eröffnen. »Popular cinema works to challenge and explore the pleasures available outside such clear political categories of identity« (Tasker 1994: 179). Im Zuge dessen wurden nicht »nur« Frauen selbst sichtbarer und komplexer, sondern zum Beispiel auch homosexuelle Charaktere wurden immer sichtbarer und zahlreicher, und lesbische Frauen wurden auch nicht mehr wie Pussy Galore von James Bond »umgepolt«. Während für Yvonne Tasker Kinofilme bei der Reprä-

sensation und Konstruktion alternativer (in dem Fall lesbischer) Weiblichkeitsentwürfe im Mittelpunkt stehen, so muss man doch festhalten, dass das Fernsehen im Wettstreit mit Kinofilmen um subversive Darstellungen von Frauen wahrscheinlich als Gewinner hervorgehen würde, da es gewillter ist, wie Inness es betont, »größere Risiken bei der Darstellung von weiblichen Geschlechterrollen einzugehen als Mainstream-Filme. Für FernsehproduzentInnen ist es einfacher, mit verschiedenen Rollen für Frauen zu experimentieren« (Inness 2004: 10). Darüber hinaus hat Fernsehen aufgrund seiner Reichweite, Zugänglichkeit und der daraus resultierenden Omnipräsenz einen noch beträchtlicheren Einfluss auf kulturelle Vorstellungen und Imaginationen (ebd.). Für Fiske ist das Fernsehen »das zentrale Medium der Kultur, das am kulturellen und gesellschaftlichen Wandel, der Transformation von Ideologien, Werten und Bedeutungen entscheidenden Anteil hat« (Winter 2001: 176).

Feminismus, postfeministische und postmoderne Theorien und Fernsehen ergeben die perfekte Kombination, wie es auch postmoderner Feminismus und Populärkultur im Allgemeinen tun. Ausschlaggebend für diese mediale und populärkulturelle Entwicklung ist, dass »die Ära, in dem solche ambigüösen Bilder sichtbar geworden sind, eine Zeit ist, in der eine Reihe von Publikationen den Versuch unternommen haben, das binäre Verständnis von Sexualität in Frage zu stellen« (Tasker 1994: 176), allen voran Judith Butlers »Gender Trouble« (1990), welches in der Populärkultur umgesetzt wurde und wird. Ebenso wie auf die Darstellung von Homosexuellen schlug sich diese Entwicklung vor allem auch in der Darstellung von Frauen nieder, sowohl was ihre Quantität als auch ihre Qualität betrifft, die in einer ungemainen Diversifizierung, Entnaturalisierung, Androgynisierung, Hyperbolisierung und Campisierung besteht. Wenn man dazu noch bedenkt, dass all dies kurz vor der Jahrtausendwende geschehen ist, ist ihr Auftauchen noch verständlicher, denn Jahrhundertwenden scheinen generell dafür prädestiniert zu sein, kulturellen und gesellschaftlichen Wandel zu schüren.

CHICK TROUBLE

Beinahe zeitgleich mit dem Geschlechterbeben erschien Judith Butlers bahnbrechendes Werk »Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity« (1999), das, ähnlich wie der Genderquake die westliche Gesellschaft, die akademische und feministische Welt erschütterte und maßgeblich veränderte. Zusammen mit den theoretischen Entwicklungen der Postmoderne ist das Geschlechterbeben zu sehen und vice versa. Ich würde sein Erscheinen sogar als den Auslöser der »feminist cultural politics« und als den gleichzeitigen Höhepunkt des »turn to culture« identifizieren. Es ist ein revolutionäres Werk, das Feminismus mit postmodernen Theorien konfrontierte und durch sein radikales Infragestellen von Geschlecht und besonders von Weiblichkeit den Feminismus mit einem Schlag seines Subjekts beraubte.

DOING CHICKS

In »Das Unbehagen der Geschlechter« und auch im darauf erschienenen Buch »Körper von Gewicht« skizziert Judith Butler ihr Verständnis von Geschlecht als Performanz – auch bekannt unter dem Kürzel »doing gender«. Geschlecht ist für sie in dem Sinne performativ, als dass es nicht natürlich, stabil und unveränderbar ist, sondern erst durch stilisierte Wiederholungen von Geschlechtsakten konstituiert wird und durch diese ständige Wiederholung auch den Anschein von Natürlichkeit erweckt. Mit Foucault könnten Geschlechter als Fiktionen, die als Wahrheiten fungieren, gesehen werden, als Konzepte, die den Status von Wahrheit haben und als konstruierte Sichtweisen, die als Wahrheit verstanden werden und an denen sich unser Handeln orientiert. Diese Fiktionen, d.h. die herrschenden gesellschaftliche Konventionen und regulierende Normen, sind bei der Konstruktion von Geschlecht maßgeblich beteiligt und legen bestimmte Stile für das Performieren von Geschlecht nahe. Das Aufgreifen und Wiederholen dieser Akte institutionalisiert, festigt und naturalisiert Geschlecht; doch gleichzeitig liegt genau in diesem Akt der

Wiederholung die Möglichkeit, dass sich Geschlechternormen selbst als Fiktionen entlarven.

»Im Verlauf dieser unentwegten Wiederholungen wird das biologische Geschlecht sowohl hervorgebracht als auch destabilisiert. Als die sedimentierte Wirkung einer andauernd wiederholenden oder rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht seinen Effekt des Naturalisierten; und doch tun sich in diesen ständigen Wiederholungen Brüche und feine Risse auf als die konstitutiven Instabilitäten in solchen Konstruktionen, dasjenige, was der Norm entgeht oder über sie hinausschießt, was von den wiederholenden Bearbeitung durch Norm nicht vollständig definiert und festgelegt werden kann. Diese Instabilität ist die *dekonstruierende* Möglichkeit des Wiederholungsprozesses selbst« (Butler 1997: 33, Hervorhebung im Original).

Dekonstruierende und subversive Möglichkeiten eröffnen sich gerade aufgrund des konstruierten Charakters von Geschlecht und Geschlechtsidentität, durch den neue und mannigfaltige Bedeutungen entstehen können. Indem die Eindeutigkeit und Natürlichkeit von Geschlecht als illusorisches Konstrukt entlarvt wird, entsteht gleichzeitig die Möglichkeit, dieses Konstrukt zu variieren und zu subvertieren (vgl. Butler 1994: 59). Das Konzept der Performativität erlaubt es, die Konstruiertheit und Veränderbarkeit von Identitäten sichtbar zu machen. Das performative Konzept von Identität beinhaltet Widerstandspotenzial und verleiht Handlungsfähigkeit: »The reconceptualization of identity as an *effect*, that is, as *produced* or *generated*, opens up possibilities of agency that are insidiously foreclosed by positions that take identity categories as foundational and fixed [...] Construction is not opposed to agency; it is the necessary scene of agency, the very terms in which agency is articulated and becomes culturally intelligible« (Butler 1999: 187, Hervorhebung im Original).

Zu behaupten, dass ein Subjekt konstituiert ist, bedeutet nicht, dass es (fremd)bestimmt ist und selbst keinerlei Handlungs- und Selbstbestimmungsfähigkeit hat; ganz im Gegenteil. Der konstituierte Charakter des Subjekts, seiner Identität und seines Geschlechts sind die Voraussetzung für jegliche Handlungsfähigkeit. Geschlecht ist ein Produkt von Wiederholungen und gerade darin liegt die Möglichkeit von Veränderung, von Subversion, Handlungsfähigkeit und die damit verbundene politische Dimension. Diskurse über bestimmte Identitäten und Geschlechtskonfigurationen sowie über die Normalität derselben sind nicht einfach da, sondern sie werden immer wieder durch unser eigenes Tun und Mitwirken hergestellt; können also nur so lange existieren, solange sie durch unser Tun aufrechterhalten werden. In diesem Prozess kann es zu »subversiven Wiederholungen« kommen, durch die absichtlich Verwirrung gestiftet und die herrschende Ordnung gestört wird, wobei die Künstlichkeit und Konstruiertheit von Geschlecht und gleichzeitig die

Möglichkeit der Veränderung sichtbar gemacht und neue Positionen angeboten werden.

FEMINISTISCHES UNBEHAGEN

Für die feministische Debatte bedeutet dieser butlersche Gender Trouble buchstäblich Ärger und bereitet Unbehagen, da mit der Entnaturalisierung und Destabilisierung von Identität und Geschlecht auch das feministische Subjekt ›Frau‹ ins Wanken gerät und das bislang unerschütterliche und unerschütterte kollektive Wir der Frauen, das sich vor allem auf eine spezifisch weibliche Unterdrückung als gemeinsame Basis beruft, radikal in Frage gestellt wird. Für Fiona Webster (2000) ist dies spürbar als »ein Gefühl der Instabilität und Unbestimmbarkeit der derzeitigen Sichtweisen von Geschlecht, welche die Grundfesten des Feminismus ins Wanken bringen«, da er sich nicht mehr auf eine fixe Kategorie berufen kann.

Die Frau als Subjekt und Sujet des Feminismus und die Frau, von der in der feministischen Theorie ausgegangen wird und die für politisches Handeln unabdingbar scheint, ist für Butler höchst problematisch, da es ein Essenz- und Differenzdenken voraussetzt, das sie entschieden ablehnt. Natürlich sieht auch sie die Notwendigkeit, Frauen in der Gesellschaft als politische Subjekte sichtbar zu machen und zu legitimieren, gleichzeitig lehnt sie jedoch die normative Dimension dieser Subjektivität ab, die eher einschränkend als befreiend für Frauen wirkt. Bei ihrer Problematisierung der Kategorie ›Frau‹ möchte sie nicht verhindern, dass sie gebraucht wird, sondern vielmehr möchte sie bewirken, dass sie auf eine ganz bestimmte Weise gebraucht wird – nämlich um die Möglichkeit der Resignifikation zu öffnen, die wiederum gerade durch den problematischen Charakter der Kategorie selbst ermöglicht wird. Eine gemeinsame Identität von Frauen anzunehmen, die sich auf die Kategorie ›Frau‹ beruft, bestärkt lediglich ein diskursives System, das auf eben dieser Naturalisierung konstruierter Subjekte beruht, statt es zu entkräften. Daran kann auch der Plural ›Frauen‹ nichts ändern, da auch dieser Begriff den vielen Bedeutungen und vor allem der Konstruiertheit desselben nicht gerecht werden kann und noch immer eine gemeinsame Identität, die sich auf eine weibliche Essenz beruft, impliziert.

Durch das Beharren auf eine Einheit werden mögliche Aktionen von vornherein ausgeschlossen, was gerade die Aktionen betrifft, »die die Schranken der Identitätskonzepte durchbrechen oder diesen Bruch zumindest als explizites politisches Ziel anstreben« (Butler 1994: 36). Vielmehr sollte man an der Re-Produktion weiblicher Subjekte selbst ansetzen, an den politischen und gesellschaftlichen Machtstrukturen, in denen sie sich zu Frauen entwickeln, von denen sie als Frauen konstruiert und konstituiert werden. Handlungsfähigkeit steckt in Signifikation, in

der Wiederholung selbst, nämlich in der Realisation, dass es die Möglichkeit zur Variation gibt, zu Resignifikationen, zu neuen Geschlechtskonfigurationen und das schließliche Verschwinden von Binarität selbst. Problematisiert werden sollte die patriarchale Gesellschaft und, »daß dieses System die geschlechtlich bestimmten Subjekte (*gendered subjects*) entlang einer differenziellen Herrschaftsachse hervorbringt« (ebd.: 17, Hervorhebung im Original). Butler warnt davor, im Feminismus »bestimmte Arten und Ausdrucksformen von Geschlecht zu idealisieren, welche wiederum neue Formen von Hierarchie und Exklusivität hervorbringen« (Butler 1999: viii), während es doch seine primäre Aufgabe ist, »Strategien für subversive Wiederholungen auszumachen« (ebd.: 188), oder mit den Worten von Webster »Wege zu finden, um jene Prozesse, durch die wir als Subjekte konstruiert werden, zu stören und zu destabilisieren, und so neue Möglichkeiten für eine Veränderung unserer Identitäten zu eröffnen« (Webster 2000).

QUEERING CHICKS

Queere Konzepte und Queerpolitik gehen ebenso auf Butler zurück, für die das Aufheben und Überwinden von Polarisierungen und Dichotomisierungen im Mittelpunkt steht. Queertheorie ist eine Theorie des Que(e)rdenkens, welches gängige Vorstellungen von Identität, Normen und Konventionen dekonstruiert, binäre Modelle (wie etwa Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität) in Frage und andere Identitätspositionen zur Verfügung stellt. Es geht vor allem darum, zu zeigen, dass »nicht der Norm entsprechende Geschlechtspraktiken die Stabilität von Geschlecht als Analysekategorie in Frage stellen« (Butler 1999: xi). »Wenn man das binäre Geschlechtersystem über Bord werfen würde«, vermutet Butler mit Wittig, »könnte das einen kulturellen Raum *vieler Geschlechter* hervorbringen« (ebd.: 151, Hervorhebung im Original), wie es bei Deleuze und Guattari in »Anti-Ödipus« (1974) zu finden ist, die ebenfalls nicht nur ein oder zwei Geschlechter konzipieren, sondern so viele, wie es Individuen gibt. Butler führt diese Sicht im Folgenden noch differenzierter aus:

»The limitless proliferation of sexes, however, logically entails the negation of sex as such. If the number of sexes corresponds to the number of existing individuals, sex would no longer have any general application as a term: one's sex would be a radically singular property and would no longer be able to operate as a useful or descriptive generalization« (Butler 1999: 151).

Deleuze und Guattari sind in sofern für ein feministisches, poststrukturalistisches Projekt fruchtbar (für viele vielleicht eher furchtbar), als dass sie dichotome Denkweisen radikal ablehnen und binäre Logiken aller Art

überwinden: »In place of plentitude, being, fullness or self-identity is not lack, absence, rupture, but rather becoming« (Grosz 1994: 165). Gerade in ihrem radikalen Umdenken von Sein, das Abgeschlossenheit, Unveränderbarkeit impliziert, zu einem Werden (becoming), welches in seiner Prozesshaftigkeit Veränderbarkeit suggeriert, lässt sich die Möglichkeit zur Destabilisierung der gesellschaftlichen und politischen Ordnung verorten. Doch ganz ähnlich wie in der feministischen Kritik an Butler, wird auch Deleuze und Guattaris »Tausend Plateaus« (1980) vorgeworfen, dem Feminismus eher abdienlich als dienlich zu sein, zu entpolitisieren und zu enradikalisieren. Wie Butler stellen sie Identitätspolitik in Frage und schüren mit ihrem radikalen Umdenken des Seins im Sinne von Ebenen, Intensitäten, Strömen, Verbindungen und Werden Ängste, die sich in der feministischen Theorie vor allem auf die Problematiken um das Aufgeben der Trennung von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Identität und Differenz und von Geschlecht selbst beziehen (vgl. Grosz 1994: 161f.).

Ich selbst sehe ihre Theorien als eine subversive und radikale feministische Politik, angefangen bei ihrer »allumfassenden Ablehnung von binären Oppositionen bis hin zu ihrer Zurückweisung der Mann/Frau-Dichotomie zugunsten eines Kontinuums interagierender, verkörperter Subjektivitäten« (Braidotti 1991: 120). Anstelle von Singularität, Sein und Stabilität evozieren Deleuze und Guattari »Vorstellungen von Werden und Vielfältigkeit« (Grosz 1994: 164). Sie sehen alles, Identitäten, Körper, Geschlecht, als »serielle Ströme, Energien, Bewegungen, Segmente, Organe und Intensitäten, als Fragmente, die in potenziell unendlichen Kombinationen miteinander Verbindungen eingehen können, ohne sie in Identitäten zu pressen« (Grosz 1994: 167). Diese Verbindungen unterliegen keiner fixen, hierarchischen Ordnung und auch keiner Gesetzmäßigkeit, außer dem Imperativ »endlosen Experimentierens, endloser Metamorphose oder Mutation, Kombination und Rekombination« (ebd.). In solch einem Verständnis bieten sie Auswege aus der Sackgasse von Dichotomien und Polarisierungen, aus einem Denken der Geschlechterdifferenz, und zeigen neue theoretische Zugänge für Kritik, Transgression und Transformation. Becomings haben das Potenzial so genannte »molar unities«, wie etwa die binäre Geschlechterdifferenz eine ist, zu traversieren und zu transformieren (vgl. Grosz 1994: 172), allen voran ihr liebstes becoming: »becoming-woman«.

SUBVERSIVE WIEDERHOLUNGEN

Eine solche Strategie entspricht einer Politisierung von Desidentifizierung, wie sie Lauren Berlant beschreibt, in der »sich Feministinnen zu einer Politik weiblicher Desidentifizierung auf der Ebene weiblicher Essenz bekennen müssen« (Berlant 1988: 253), und nicht länger an einer

deskriptiven Identitätspolitik festhalten. Wie zuvor erwähnt, ist für Butler die Kategorie ›Frau‹ »ein prozeduraler Begriff«, »ein Werden und Konstruieren« (Butler 1994: 60), das nie abgeschlossen, stabil oder fix ist. »Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen« (ebd.), mit denen der Schein von Natürlichkeit gebrochen werden und Geschlecht und Geschlechtsidentität als regulierende Fiktionen entlarvt werden können. Ähnlich wie Butler anerkennt Drucilla Cornell die politische Bedeutung einer Kategorie ›Frauen‹, jedoch immer mit der Auflage, den Begriff selbst für neue Bedeutungen offen zu lassen und seine Konstruiertheit zu bedenken, da eben diese Konstruiertheit »endlose Möglichkeiten für Veränderung bietet« (Cornell 1995: 87); wie es die Populärkultur tut.

Wenn Geschlecht als »eine performativ inszenierte Bedeutung« (Butler 1994: 61) gesehen wird, ist sie wie alle kulturell erzeugten Bedeutungen offen für parodistische Vervielfältigung und Subversion; ähnlich Irigarays Verständnis von Frauen als »das Geschlecht, das nicht ›eins‹, sondern vielfältig ist« (ebd.: 28). Die Werkzeuge für Eingriffe und für das Kreieren neuer Bedeutungen, die Möglichkeiten der Rezirkulation, Inversion und Subversion sieht Butler in der Reinszenierung von Geschlecht/sidentität durch hyperbolische Übertreibung, Dissonanz, Vervielfältigung, Geschlechterverwirrung, Überschneidung und Resignifikation. Verwirrung kann in diesem Zusammenhang vor allem im Sinne von Geschlechts(un)intelligibilität gestiftet werden, was bedeutet, dass Menschen erst als Subjekte intelligibel werden, wenn sie in Übereinstimmung mit wieder erkennbaren Mustern geschlechtlich bestimmt sind (vgl. Butler 1994: 37), entsprechend gesellschaftlich instituierten, normativen Idealen von Männlichkeit und Weiblichkeit, besonders in Verbindung mit Heterosexualität: »›Intelligible‹ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten« (Butler 1994: 38).

Dass uns diese Identitäten natürlich und selbstverständlich erscheinen, ist ein Effekt von Regulierungsverfahren, »die durch die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität hindurch kohärente Identitäten hervorbringen« (ebd.), wobei die kulturelle Matrix, durch die Geschlechtsidentitäten erst intelligibel werden, die Existenz bestimmter Identitäten ausschließt, »nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ›folgen‹« (ebd.: 39). Geschlechtsidentitäten, die dieser kulturellen Intelligibilität nicht entsprechen, erscheinen nur als Entwicklungsstörungen oder logische Unmöglichkeiten. »Ihr Bestehen und ihre Verbreitung bieten allerdings die kritische Möglichkeit, die Schranken und regulierenden Zielsetzungen dieses

Gebiets aufzuweisen und dadurch gerade innerhalb der Matrix der Intelligibilität rivalisierende, subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung (gender disorder) zu eröffnen« (ebd.).

Chick Disorder

Ein schreckliches und doch vortreffliches Beispiel für eine solche Geschlechterunordnung ist der Film »Boys Don't Cry« (1999), in dem die Geschichte von Brandon Teena (gespielt von Hilary Swank) erzählt wird, der 1993 in einer kleinen Stadt in Nebraska zuerst vergewaltigt und dann ermordet wurde, als seine Mörder auf sein »Geheimnis« kamen, nämlich dass Brandon biologisch gesehen eine Frau war (als die er sich jedoch nie gefühlt hat). Er hatte kurze Haare, kleidete und verhielt sich wie ein Mann, hatte sexuelle Beziehungen zu Frauen, die ihn als Mann gesehen haben. Doch die Geschlechterverwirrung, die von Brandon Teena (dessen Männlichkeit und Weiblichkeit schon im Namen spürbar werden) gestiftet wird, ist vor allem für die ZuschauerInnen unleugbar. Die Verunsicherung, die man fühlt, wird schon in der Problematik wahrnehmbar, wie man über ihn/sie sprechen soll, sich auf ihn/sie beziehen soll, und setzt sich in seiner gesamten Geschlechtskonstruktion fort. Während die anderen Femininitäten und Maskulinitäten im Film als »unproblematisch« dargestellt werden, den Anschein von Natürlichkeit und Normalität erwecken, steht Brandons Geschlecht(sidentität) in absolutem Kontrast dazu und konfrontiert uns mit der Konstruiertheit von Geschlecht, die vor allem durch das Fehlschlagen von Brandons Performanz betont und als eben diese entlarvt wird.

Als ZuschauerIn wird man förmlich dazu aufgefordert, als eine Art Grenzpatrouille zu fungieren und keine Grenzüberschreitungen zuzulassen, nach Indizien für Brandons wahres Geschlecht Ausschau zu halten und ihn dann in eine der herkömmlichen Schubladen zu stecken, die uns für die Kategorisierung von Geschlechtern und Sexualitäten, bestimmt durch hegemoniale Diskurse, zur Verfügung stehen (was in diesem Fall die Position einer lesbischen Frau wäre, wie es der Film impliziert). Brandons Körper ist in seinem Fall besonders von Gewicht, ist er doch das »Schlachtfeld«, im buchstäblichen und übertragenen Sinne, auf dem mit fatalen Folgen um Bedeutungen gekämpft wird (vgl. Esposito 2003; Siegel 2003).

Subversion, Destabilisierung oder Verschiebung findet durch Subjekte statt, welche die Schranken der kulturellen Intelligibilität überschreiten, und damit »die Grenzen dessen, was wirklich kulturell intelligibel ist, ausdehnen« (Butler 1994: 55). Sie wiederholen Geschlechtsakte, festigen sie dabei jedoch nicht, sondern verschieben sie und eröffnen subversive Möglichkeiten von Sexualität und Identität: »The task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed, to repeat and, through a

radical proliferation of gender, *to displace* the very gender norms that enable the repetition itself« (Butler 1999: 189, Hervorhebung im Original). In der Wiederholung selbst liegt die Möglichkeit der Verschiebung, der Relektüre und der Reinszenierung – wie auch bei Irigaray, die im Anschauen und Reflektieren und im darauf folgenden ironischen und spielerischen Wiederholen das Potenzial zur Verschiebung sieht, wie auch im mimetischen Wiederholen. »Wenn sich die ›Identifizierungen‹ nach Jacqueline Rose als phantasmatisch entlarven lassen, muß es möglich sein, eine Identifizierung zu inszenieren, die ihre phantasmatische Struktur zur Schau stellt [...] Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festlegung des Gesetzes bedeuten« (Butler 1994: 57). Es gilt Formen der Wiederholung ausfindig zu machen, die neue Konfigurationen der Geschlechtsidentität zulassen und zur Denaturalisierung und Mobilisierung derselben beitragen.

Parodistische Wiederholung

»Die Reproduktion heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen hebt den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen ›Originals‹ hervor. Denn das Schwulsein verhält sich zum Normalen *nicht* wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie. Die parodistische Wiederholung des ›Originals‹ [...] offenbart, daß das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist« (Butler 1994: 58, Hervorhebung im Original).

Etwas Verworfenes und Ausgeschlossenes, wie es die Homosexualität ist, besitzt in seiner störenden Wiederkehr gesellschaftspolitisches Potenzial, welches die Aufspaltung und die radikale Reartikulation des symbolischen Horizonts bewirken kann (vgl. Butler 1997: 49).

»In its effort to naturalize itself as the original, heterosexuality must be understood as a compulsive and compulsory repetition that can only produce the effect of its own originality; in other words, compulsory heterosexual identities, those ontologically consolidated phantasms of ›man‹ and ›woman‹, are theatrically produced effects that posture as grounds, origins, the normative measure of the real« (Butler 1999: 21).

Als normatives Maß fungieren ›Mann‹ und ›Frau‹ als die Eckpfeiler der heteronormativen Ordnung, aus der all das ausgeschlossen wird, was dieser heterosexuellen Performanz nicht entspricht und sich ihren Normen widersetzt, was gleichzeitig eine Bedrohung darstellt, da es jederzeit wieder hereinbrechen kann. Die heteronorme Ordnung und die Natürlichkeit der Geschlechter sind fortwährend »durch Identitäten bedroht, die weder ausgelöscht noch in das normative Regelwerk der Wirklichkeit

integriert werden können« (Lee-Lampshire 1999). Dabei stellen lesbische Identitäten eine doppelte Bedrohung dar. Frauen selbst stellen als Ausgeschlossene und Unterdrückte schon eine Bedrohung für die patriarchale Ordnung dar, die sich jedoch in der Heterosexualität kontrollieren lässt. Wenn sich Frauen jedoch nicht im Rahmen von Heterosexualität fassen lassen und sich so eindeutig gegen die scheinbare Natürlichkeit dieser Form der Sexualität stellen, so beinhaltet das ein noch größeres Potenzial, eine chaotische Dissonanz auszulösen, als wenn heterosexuelle Frauen die bestehende Ordnung durch ihr Eindringen stören:

»For while the stagehand may be irresolvably problematic, she is also penetrable; indeed, she signifies the penetrable in relation to the actors on stage. Lesbians, however, are not merely irresolvably problematic but coercible as women; rather, they represent what could be the intentions of (some of) their fellow stagehands and thus threaten to disrupt not only the onstage performance but (and without the warning offered by the visible) the labor that makes the play possible. According to this analysis, lesbians are not only politically dangerous but also ontologically destabilizing, for whatever could count as lesbian threatens to rend the curtain between background and foreground so seriously that the framework is exposed as the compulsive repetition without the grounds or origin that it is« (Lee-Lampshire 1999).

In diesem Sinne stellen lesbische Identitäten, butch/femme Identitäten, eine Bedrohung für das herrschende Geschlechtersystem dar, für Geschlechterdifferenzierung, -naturalisierung und -hierarchisierung, die ob ihres störenden Potenzials ›normalisiert‹ werden müssen, wie es im Film »But I'm a Cheerleader – Weil ich ein Mädchen bin« mit den homosexuellen Mädchen und Jungen, unter ihnen die Cheerleaderin Megan, im Umerziehungslager »True Directions« passieren soll. Im Camp soll Megan mit anderen verwirrten Seelen in einem Fünf-Stufen-Programm das wahre Hetero-Dasein eingetrichtert bekommen. Auf dem Programm stehen für die Mädchen Kochen und Putzen, und Holzhacken und Autoreparatur für die Jungen – ein Unterfangen, das natürlich zum Scheitern verurteilt ist, was zusammen mit dem Happy End für Megan und ihre Freundin eine viele positivere Botschaft vermittelt als »Boys Don't Cry«.

Die Könige und Königinnen des Drag

Eine erste ›königliche‹ Variante von Drag verkörpern k.d. lang auf dem Cover zu ihrem 1997 erschienen Album »drag« und Sharleen Spiteri, Sängerin und Frontfrau der Gruppe Texas, im Video zu der Single »Inner Smile«, in dem sie eine weibliche Elvis-Imitatorin mimt.

Fortgesetzt findet man diese Form von Drag auf den Covern von »Esquire«, auf denen Uma Thurman (1998), Angelina Jolie (2000) und Drew Barrymore (2001) als ›Drag Kings«, d.h. als Gender-Benderinnen

und Cross-Dresserinnen, abgebildet sind, die sich männlich konnotierte Attribute aneignen, wie es schon Marlene Dietrich so meisterlich verstand, um traditionelle Weiblichkeit zu subvertieren und Gender Trouble zu erzeugen.



Abbildungen 4a und 4b: k.d. lang, »drag«, Texas, »Inner Smile«



Abbildungen 5a, 5b und 5c: Uma Thurman, Angelina Jolie, Drew Barrymore

Ebenso wie sich Butlers »Gender Trouble« auf John Waters Film »Female Trouble« bezieht, in dem ein Transvestit die Hauptrolle spielt, berufen sich diese Darstellungen von Drag Kings auf einen eben solchen »Male Trouble«, bei dem Frauen durch die Nachahmung männlicher Geschlechtsidentität gängige Vorstellungen von Geschlecht destabilisieren und sie als künstlich inszeniert demaskieren, als Kritik am binären Denken, das in unsere Kultur noch immer vorherrscht.

In der Popmusik waren Madonna und Annie Lennox unter den ersten weiblichen Musikkünstlerinnen, die besonders auf MTV in ihren Videoclips Geschlechtsidentität erforscht und hinterfragt haben. Sie »stellen

weibliche Stereotype in Frage und artikulieren den Wunsch nach neuen Frauenbildern« (Winter 2001: 179). »Annie Lennox was among the first women to destabilise the traditional notions of sexuality and desire, playing with androgyny and wearing a man's suit to play down her femininity and, by inference, gain access to the male domain of artistic control« (Whiteley 2000: 123).

Diese Destabilisierung kommt auf den beiden Bildern sehr schön zum Ausdruck. Das erste Bild evoziert dabei Assoziationen mit Virginia Woolfs »Orlando« (und dessen Verfilmung durch Sally Potter im Jahr 1992), vor allem durch die doppelte Verwirrung, die einerseits durch die Spiegelbeziehung mit dem Bild im Bild hervorgerufen wird und andererseits durch die Darstellung von Annie Lennox selbst, die als Frau einen Mann spielt, dessen Darstellung sich wiederum auf das Porträt einer Frau beruft. Das zweite Bild hingegen, zeigt nicht einen Drag King, sondern eine Drag Queen, wodurch ebenfalls eine doppelte Verwirrung durch die Spiegelung und das Bewusstsein, dass Annie Lennox als biologische Frau eine Frau im Sinne von »female female impersonation« spielt, gestiftet wird.



Abbildungen 6a und 6b: Annie Lennox als Drag King und Queen

Annie Lennox meinte dazu: »Being in a middle place that's neither overtly male nor overtly female makes you threatening, it gives you power« (zit. in Whiteley 2000: 134). Dieselbe Macht, die Annie Lennox anspricht, verleiht auch die Maskerade von Drag Queens oder female female impersonators im Fall von Frauen, die sie ebenso verkörpert, besonders in ihrer Solokarriere nach der Auflösung des Duos Eurythmics.

Für Butler ist Drag im günstigsten Fall der Ort

»einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft. Mit der These, daß alle Geschlechtsidentität wie *drag* ist oder *drag* ist, wird deutlich gemacht, daß im Kern des *heterosexuellen* Projekts und seiner Geschlechtsbinarismen ›Imitation‹ zu finden ist; daß *drag* keine sekundäre Imitation ist, die ein vorgängiges und ursprüngliches soziales Geschlecht voraussetzt, sondern daß die hegemoniale Heterosexualität selbst ein andauernder und wiederholter Versuch ist, die eigenen Idealisierungen zu imitieren [...] In diesem Sinn also ist *drag* in dem Maße subversiv, in dem es die Imitationsstruktur widerspiegelt, von der aus das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreitet« (Butler 1997: 178, Hervorhebung im Original).

Drag ist ein Postulat gegen Naturalisierung, Normalisierung, Normierung, Originalität von Geschlecht und Geschlechterbinarität sowie von Heterosexualität, da eine subversive Wiederholung und Resignifikation durch Geschlechterparodie und -imitation erfolgt. »Er [drag] dient einer subversiven Funktion in dem Maße, in dem er die banalen imitierenden Darstellungen widerspiegelt, mit denen heterosexuell ideale Geschlechter performativ realisiert und naturalisiert werden, und es unterminiert deren Macht kraft dessen, daß er jene Bloßstellungen erzielt« (Butler 1997: 317).

Ein ganz wunderbares Beispiel für die Aneignung von Drag (Dressed as a girl) durch Frauen ist der Film »Romy & Michele«, den auch Halberstam in »Female Masculinity« erwähnt:

»The startling image of drag queen Willie Ninja teaching female models how to walk the catwalk in *Paris Is Burning* perhaps provides the best example of the lack of originality that we associate with female femininities. Another example of this would be recent films about young women such as *Clueless* (1995) and *Romy and Michele's High School Reunion* (1997). In both films, the spectacle of exaggerated femininity creates a kind of heterosexual camp humor that depends totally on a prior construction of femininity by drag queens« (Halberstam 1998: 239).

Als weibliche Drag Queens sind Romy und Michele wahrliche Aushängeschilder für feministischen Camp, der sich homosexuelle Ästhetik aneignet, um auf dieselbe Weise Weiblichkeit als Maskerade zu betonen und die Geschlechterordnung zu stören; denn drag verkompliziert die einfache und herkömmliche Vorstellung von Konzepten wie Imitation und Original, da drag nicht nur mit der Diskrepanz zwischen dem anatomischen Geschlecht des Performers und dem Geschlecht bzw. der Geschlechtsidentität, die er performt, spielt, sondern noch eine dritte Dimension zu dieser Performanz hinzukommt:

»We are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance [...] *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.* Indeed, part of the pleasure, the giddiness of the performance is in the recognition of a radical contingency in the relation between sex and gender in the face of cultural configurations of causal unities that are regularly assumed to be natural and necessary« (Butler 1999: 175, Hervorhebung im Original).

Maskerade

Butler weigert sich mit Joan Riviere, eine Weiblichkeit zu postulieren, die der Mimesis und der Maskerade vorausgeht, die sich unter der Maske verbirgt und dann in ihr realisiert wird. Für sie steht außer Frage, dass »authentisches Frausein eben diese Mimikry, diese Maskerade selbst *ist*« (Riviere 1986: 38, Hervorhebung im Original). Weiblichkeit wird als Maskerade gesehen, als diskursiver Schleier, der zugleich Waffe und Schild sein kann. Für Frauen stellt er die einzige Möglichkeit dar, um in die symbolische Ordnung einzutreten (vgl. MacCannell 2000: 4). So gesehen kann man Maskerade auch als eine Strategie mobilisieren, um die symbolische Ordnung nach dem Eintritt in dieselbe zu stören und zu verändern. Mimikry kann dabei als eine solche absichtliche und bewusste Maskerade angewendet werden, als eine Strategie, sich in dem herrschenden, männlich dominierten Diskurs absichtlich feminin zu positionieren, um so die Mechanismen, die Frauen unterdrücken und ausbeuten, sichtbar zu machen (Irigaray 1985: 220). In weiterer Folge können Frauen durch diese Sichtbarmachung auch erkennen, wie sie diese Mechanismen nutzen können, um das System selbst auszubeuten, zu manipulieren und von innen heraus zu verändern.

»The masking of a feminised identity through exaggeration, ›miming the miming‹ imposed on women, thus has the potential to challenge phallogocentric discourse by ›overdoing‹ the stereotype. If, as Irigaray suggests, women exist only in men's eyes, as images, then they should take the images, magnify them, and reflect them back. Conformity to image, to representations of established femininity can then become so exaggerated as to become confrontational« (Whiteley 2000: 122).

Durch das absichtliche und bewusste Aufsetzen der Maske und durch die damit oft einhergehende Überzeichnung wird Weiblichkeit, wie die phallogozentrische Ordnung an sich, die eine solche Weiblichkeit hervorbringt, als diskursives Konstrukt entlarvt und für Kritik und Veränderung zugänglich. In »The Female Grotesque« betont Russo die kritische und hoffnungsvolle Macht der Maskerade: »Deliberately assumed and fore-

grounded, femininity as a mask, for a man, is a take-it-or-leave-it proposition; for a woman, a similar flaunting of the feminine is a take-it-and-leave-it *possibility*. To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off« (Russo 1995: 70, Hervorhebung im Original). Ebenso ist in diesem Zusammenhang auch die Maskerade, wie sie Butler versteht, eine Maske, die »so weit an ihre Grenzen gedrängt wird, dass sie sich selbst zerstört« (MacCannell 2000: 28).

FEMINISTISCHER CAMP

Für postfeministische Lesarten der Populärkultur und der Repräsentation von Frauen in ihr bietet sich der feministische Camp (wie schon bei »Romy & Michele« kurz erwähnt) an, in dem diese theoretischen Konzepte – vor allem die subversiven Wiederholungen, die mit Drag und Maskerade einhergehen – zu ihrer Wahrheit gelangen. »Feminism inflected by postmodernism may be more radical in its range of possibilities and potential sites of resistance« (Brooks 1997: 161). Eine dieser von Brooks angesprochenen Möglichkeiten des Widerstands stellt Camp dar, in dem die Verknüpfung von Postmodernismus und Feminismus hin zu einem postmodernen Feminismus meines Erachtens am fruchtbarsten zum Tragen kommt. Doch nicht nur eine Allianz zwischen Populärkultur und Feminismus erweist sich als überaus fruchtbar, auch eine zwischen Postmodernismus (vom dem populärkulturelle Produkte förmlich durchtränkt sind) und Feminismus. So sehen es zumindest TheoretikerInnen wie Cornell, da »es dem Feminismus in Allianz mit diesem philosophischen Projekt gelingt, uns über das aktuelle Geschlechtersystem hinaus zu bringen« (Cornell 1995: 77).

In seiner ursprünglichen Bedeutung steht ›camp‹ für Übertreibung, Überzeichnung, besonders in Verbindung mit der Ästhetik der homosexuellen Subkultur (Transvestiten, Drag Queens, Cross-Dresser) und ihrer Liebe zu Übertreibung und Künstlichkeit, die gleichzeitig als eine Form von Widerstand zu sehen ist, denn durch die augenscheinliche Überzeichnung werden Klischees zwar reproduziert, aber zugleich auch dekonstruiert und damit auch sexistische Stereotypen kritisiert. Anstatt diese Praktiken lediglich als eine postmoderne Parodie und Pastiche, die jeglicher Originalität, Tiefe und Bedeutung entbehrt, zu verstehen, sollte man, wie Hutcheon es betont, das denaturalisierende Potenzial von Parodie und die damit verbundene subversive Kritik der Postmoderne schätzen, die, so Pamela Robertson, auch auf Camp übertragen werden kann: »doubly coded in political terms; it both legitimates and subverts which it parodies« (Robertson 1996: 4). Auf diese Weise lässt Camp so gesellschaftliche Normen besonders in Bezug auf Geschlecht und Sexualität obsolet erscheinen. Er stellt als Geschlechterparodie ein Mittel dar, um ein Umdenken und Veränderungen in Geschlechterrollen zu bewirken.

Wie Robertson sehe ich Camp als politisches und theoretisches Werkzeug, das man in einem feministischen Kontext geltend machen kann, vor allem bezüglich feministische Diskussionen um die Konstruktion und Performativität von Geschlecht und Geschlechtsidentität, denn Camp bietet ein Modell für eine feministische Kritik der Geschlechterrollen:

»Camp's attention to the artifice of these images helps undermine and challenge the presumed naturalness of gender roles and to displace essentialist versions of an authentic feminine identity [...] the very outrageousness and flamboyance of camp's preferred representations would be its most powerful tool for a critique, rather than mere affirmation of stereotypical and oppressive images of women« (Robertson 1996: 6).

Camp schenkt, wie es auch die Queertheorie tut, den vielen Positionen innerhalb unserer Kultur Beachtung und eröffnet einen diskursiven Raum für Positionen, die nicht normativen, heterosexuellen, patriarchalen Vorstellungen entsprechen. Er bezieht sich auf all jene Diskurse, die sich in Opposition oder in Varianz zu der dominanten, symbolischen Ordnung entwickelt haben, was nicht nur homosexuelle Diskurse einschließt, sondern vielmehr alle Positionen und Personen, die ihr Unbehagen gegenüber der normativen Geschlechterrollenerwartungen, die von der Gesellschaft an sie gerichtet werden, ausdrücken möchten (vgl. Robertson 1996: 10). Genauso hebt Butler die Bedeutung von Parodie für feministische Politik hervor, um Geschlecht und Geschlechtsidentität als kulturelles Konstrukt zu entlarven, die Performativität zu demonstrieren, die imitative Struktur von Geschlecht, Willkürlichkeit und Zufälligkeit zu enthüllen und im nächsten Schritt Strategien zu entwerfen, Anknüpfungspunkte zu finden, an denen es zu subversiven Wiederholungen kommen kann, zu Veränderungen in der Aufführung und Wahrnehmung von Geschlecht.

Die postfeministische Camperin

Postmoderner Feminismus und feministischer Camp sind wohl am besten personifiziert in einer Künstlerin wie Madonna, deren »postmoderne Repräsentationsstrategien die grundlegenden ›Wahrheiten‹ von Geschlecht in Frage stellen« (Schwichtenberg 1993: 7). Dieses Infragestellen kann als Teil eines »weit reichenderen postmodernen Phänomens des Verschwimmens von Grenzen zwischen männlich/weiblich, hoher/populärer Kunst, Fiktion/Realität, öffentlich/privat« (Brooks 1997: 159) gesehen werden. Es ist ein Phänomen, in welchem Camp als eine Form der dekonstruktivistischen Performanz von Geschlecht dasselbe zum Kollabieren bringen kann. Mit ihren campigen Repräsentationen hat Madonna

außerdem zum Mainstreaming von Camp beigetragen und so Pop (im weitesten Sinne auch die gesamte Populärkultur) und Camp zusammen gebracht (vgl. Robertson 1996: 120). Mit ihnen wurde auch die bedeutende Rolle von Camp für sexuelle Befreiung sowie für das Überdenken und Redefinieren von Weiblichkeit und Männlichkeit evident.

Über die Jahre musste sich Madonna ob ihrer ständig wechselnden und meist sehr provokanten Images immer wieder mit dem Vorwurf auseinandersetzen, dass ihre postmoderne Konzentration auf Stil und Image unpolitisch ist und jeder Bedeutung entbehrt. Fragen wie: Bestärkt sie oder dekonstruiert und kritisiert sie Geschlechtsstereotypen? Steht sie für Sexismus und Unterdrückung oder verkörpert sie eine neue Vision von mächtiger und unabhängiger Weiblichkeit? Ist sie Feministin oder Flittchen, sensationelle Opportunistin oder feministische Ikone? stellten sich am laufenden Band – alles Fragen, auf die der Feminismus nur schwer Antworten finden konnten (und es bis heute oft nicht kann): »understanding Madonna as a stereotype of the sexually objectified woman gives us little insight into the complex reactions of the young girls who idolize her« (Walters 1995: 41), denn »[w]enn Madonnas primäre Texte mit der sexistischen Kultur des *Playboy* verbunden werden, werden sie in die dominante patriarchalische Ideologie eingebunden. Verbunden mit der widerständigen Subkultur junger Mädchen haben sie eine ganz andere Aussage« (Winter 2001: 187).

Genauso wie mit Madonna verhält es sich auch bei anderen Frauen aus der Populärkultur, die immer wieder in derartige Debatten verwickelt werden: »Ally McBeal: Woman of the 90s or Retro Airhead?« (Millman 1997), »Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo?« (Kennedy), »Is Buffy really an exhilarating post-third-wave heroine, or is she merely a caricature of 90's pseudo-girl power, a cleverly crafted marketing scheme to hook the ever-important youth demographic?« (Fudge 1999). Drucilla Cornell spricht sich ganz vehement gegen ein solches feministisches Vorgehen aus, da eine Trennung von ›gutem‹ und ›schlechtem‹ Feminismus, oder eine Moralisierung, wie sie sie beschreibt, dem feministischen Projekt selbst abdienlich ist, reinstalliert sie doch damit die Fantasie, dass Frauen in sich zweigeteilt sind, in Madonna und Hure, wenn man so will:

»If feminism sets out to challenge the reigning symbolic order of gender hierarchy, then it ironically reinforces it if it succumbs to the fantasy that there can be a ›good‹ and a ›bad‹ feminism. This division relies on a form of splitting [...] that is imposed upon us by the dearth of symbolizations of the feminine within sexual difference. To put oneself on the one side or the other not only legitimizes the fantasy that this split is ›true‹ of Woman, it also effectuates a split that undermines any attempt at solidarity« (Cornell 1995: 83).

Vielmehr sieht Cornell »unsere Aufgabe darin, Brüche innerhalb eines Feminismus zu bewirken, der diese dualistische Fantasie der Frau heraufbeschwört« (ebd.); was eine Serie wie »Ally McBeal« und auch »Sex and the City« tut, oder auch die sexy Sheroes und die Riot Grrrls, auf die in den nächsten Kapiteln en détail eingegangen wird.

Anstatt populärkulturelle Produkte dieser Art als traditionell chauvinistische Diskurse über Weiblichkeit und Geschlecht im Allgemeinen zu diskreditieren, möchte ich diese Produkte für alternative Lesarten öffnen und vor allem einer postfeministischen Lesart zugänglich machen. Es gilt Ansatzpunkte in den Frauenfiguren und ihren Repräsentationen ausfindig zu machen, an denen eine (post)feministische Lesart eingeschrieben ist und (post)feministische Kritik einhaken kann, sowie aufzuzeigen, dass sie viel zur Ermächtigung des weiblichen Publikums beitragen, Widerstand gegenüber hegemonialen Geschlechtererwartungen schüren und zu Subversion inspirieren. In diesem Zusammenhang sind sie eine »ständige Irritation der dominanten Kultur« (Brown 1994: 16), wie Brown es anhand von Soap Operas aufgezeigt hat.

Wie Sonja K. Foss (1996) sehe ich in solch einem Unterfangen das wahrhaft subversive Potenzial feministischer Kritik; indem man sich eines kulturellen »Artefakts« annimmt, es auf die Repräsentation und Konstruktion von Geschlecht hin untersucht (so herausfindet, was als ab-/normal, nicht-/begehrenswert, un-/bedeutsam, un-/angemessen im Hinblick auf Geschlecht angesehen wird) und daraufhin Schlüsse ziehen kann, ob es entweder eine patriarchale Sicht der Welt kolportiert oder sich einer solchen widersetzt, patriarchale Strukturen hinterfragt und sogar zu verändern sucht, vor allem indem es Alternativen zu patriarchalen Ideologien entwirft, besonders in Bezug auf Weiblichkeit – wie es Sheila Whiteley im Hinblick auf Madonna betont: »Any analysis of her work as reflecting a feminist interrogation of sexual imagery and representation, depend[s] on an acceptance (or rejection) of her intentions as *ironic*, as deliberately destabilising traditional representations of, for example, pornographic imagery by intentionally playing on the inflections of feminised imagery« (Whiteley 2000: 16, Hervorhebung im Original).

Gerade diese postmoderne Bildhaftigkeit, ihr sich immer veränderndes Image, stellt das vereinheitlichte Konzept von Weiblichkeit in Frage und mit ihm essenzialistische Identitäts- und Geschlechtskonstruktionen. Mit ihrer maskenhaften und veränderbaren Performanz von Weiblichkeit verkörpert Madonna die Tatsache, dass »es keine *eine* weibliche Identität für Frauen gibt, nur viele Identitäten und Persönlichkeiten, die sich schnellen und leichtfertigen Definitionen entziehen« (Douglas 1994: 286f., Hervorhebung im Original). Feministischer Camp findet eine Antwort auf all diese Fragen, ohne sich in ein Entweder-oder zu verrennen, sondern stattdessen das Potenzial von Maskerade, Geschlechterparodie und Drag aufzuzeigen. Das subversive Potenzial einer Performanz

wie die Madonnas entsteht für Kaplan durch Geschlechterparodie, die »parodistische Performanz« bei Butler:

»Butler's notion of challenging binary constructs through parodic play with gender stereotypes in gay, trans-sexual and carnivalesque reversals is attractive. In many ways Madonna would seem to precisely embody what Butler believes is the most useful future strategy to avoid oppressive binary »engendering« (Kaplan 1993: 156).

Für Kaplan sind in Madonna (besonders in ihren Videos zu »Express Yourself« und »Justify My Love«) zwei subversive Themen zugange: Zum einen widersetzt sich Madonna einem patriarchalen Weiblichen, indem sie sich selbst als eine alternative weibliche Identifikationsfigur zur Verfügung stellt, und zum anderen problematisiert sie die bürgerliche Vorstellung einer wahrhaftigen Geschlechtsidentität an sich (ebd.).



Abbildungen 7a und 7b: Madonna – Ironie personifiziert

»The Madonna image (1) adopts one mask after another to expose the fact that there is no »essential« self and therefore no essential feminine but only cultural constructions – that is, the mask as *mastery*, as play with the given gender sign system [...] (2) self consciously uses the mask to reproduce patriarchal modes and fantasies – the mask as *deception* [...] (3) offers a positive role model for young women in refusing the passive patriarchal feminine, unmasking it and replacing it with strong, autonomous female images« (Kaplan 1993: 160, Hervorhebung im Original).

Gender-Bending, Parodie, Maskerade, Cross-Dressing kommen bei Madonna in nahezu jedem Video in ihrer 20-jährigen Karriere vor: »Madonna's videos, through the use of strategies of simulation, through mas-

querade, fantasy and drag, fissure the destabilized sex identity and advance a sexual pluralism« (Schwichtenberg 1993: 141). Diese Brüche sind insbesondere im Video zu »Justify My Love« erkennbar, wenn Madonna multiple sexuelle Subjektpositionen einnimmt, die verschiedene Interpretationen (hetero-/homo-/bisexuelle Lesarten) zulassen und eine sexuelle Fixierung verweigern. Wie schon die Hollywood-Ikone Mae West versteht es Madonna, in doppelter Mimesis (bewusster, absichtlicher Maskierung) als female female impersonator ihre eigenen Images zu imitieren und zu parodieren: »She parodically reappropriates – and hyperbolizes – the image of the woman from male female impersonators so that the object of her joke is not the woman but the idea that an essential feminine identity exists prior to the image: she reveals that feminine identity is always a masquerade or impersonation« (Robertson 1996: 35). Indem sie ein bestimmtes Image kreiert und verkörpert, parodiert sie es damit auch: »she flaunts the masquerade as masquerade« (Robertson 1996: 131). In ihrer Performanz entlarvt sie Weiblichkeit als Maske/rade, betont die Konstruiertheit von Geschlecht. Sie macht sie für die feministische Praxis nutzbar, indem sie Maskeraden strategisch einsetzt und neue Spektakel von Weiblichkeit kreiert – von Weiblichkeit, die nicht nur männlichen Fantasien entspricht und als Fetischobjekt fungiert, sondern bei der Macht, besonders die Definitions- und Blickmacht, auf der Seite der Frauen verortet wird. Auf diese Art und Weise ist auch Madonnas Gürtel mit der Inschrift »Boy Toy« zu verstehen, als (post-)feministischer Scherz, mit dem sie deutlich macht, dass sie nicht gewillt ist, die Kastrationsängste von Männern zu lindern, sondern sie ganz im Gegenteil bei jeder Gelegenheit, die sich ihr bietet, noch zu verstärken (vgl. Douglas 1994: 287). Sie subvertiert den männlichen Blick, »blickt zurück und versichert sich auf diese Weise ihres eigenen Begehrens und ihrer Begehrenswertheit, ihres Status als sexuelles Subjekt und nicht bloß als Sexobjekt« (Robertson 1996: 127). So gesehen ist sie die ultimative »Subjektiviererin« (Baumgardner/Richards 2000: 103), die sich nicht zu einem Objekt degradieren lässt. Ähnlich kann man auch die von Pribam (1993) beschriebene Autonomie und Kontrolle Madonnas verstehen, der sie ein großes Maß an Kontrolle über ihre eigenen Images zuschreibt.

Abschließend bietet Madonna ihren Fans »ihre eigene feministische Ideologiekritik« (Fiske 1987: 275) – eine Ideologiekritik, die man nach meinem Verständnis von Madonna sowohl als feministische Kritik an der dominanten patriarchalen Ideologie verstehen kann als auch als Kritik an der feministischen Ideologie selbst, die Frauen wenig Freiraum für alternative Weiblichkeitsentwürfe und Sexualitäten lässt. Madonna bietet sowohl Patriarchatskritik als auch neue feministische Impulse, ganz im Sinne von postfeministischer Geschlechter- und Queerpolitik (Vereinen von Femininität und Feminismus, Lesbianismus, butch/femme Identitä-

ten, Gender-Bending, Cross-Dressing), wie es viele Frauen nach ihr gemacht haben.

Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose

Eine solche Frau ist die Schauspielerin Rose McGowan, die die Maske genauso wenig wie Madonna nutzt, um sich anzupassen, Normen zu entsprechen oder lediglich um zu gefallen, sondern vielmehr um sich gegen stereotype, essenzialistische Vorstellungen von und Ansprüche an Frauen zu wehren. In diesem Zusammenhang kann Camp als eine mögliche Form dieses Widerstands, sich von den natürlich wirkenden Rollen und Vorstellungen von Femininität zu befreien, gesehen werden. Sie bemächtigt sich der Maskerade und ihres besonders radikalen Parodiepotenzials, denn durch Übertreibung und Selbstparodie, doppelter Mimesis wird diese Maske in den Vordergrund gerückt und als Maske enthüllt, um zu zeigen, dass es keine essenzielle weibliche Identität gibt, sondern dass sie und ihre Weiblichkeit eine Kopie der Kopie der Kopie ist, ohne Original. Sie benutzt die Maskerade der Weiblichkeit bewusst als Geschlechterparodie, um die Leere, das Fehlen einer Essenz unter der Maske zu betonen sowie den performativen Charakter von Geschlechtsidentität: »The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is of the very notion of an original [...] gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin« (Butler 1999: 175, Hervorhebung im Original).

Anzumerken wäre hier, dass die Schauspielerin Rose McGowan vor allem für ihre Beziehung zu dem Rockmusiker und Künstler Marilyn Manson berühmt ist und durch diese Liaison bekannt wurde. Besonders erhellend ist dabei Marilyn Mansons besonderes Talent, die Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit verschwimmen zu lassen. Schon sein Künstlernamen weist darauf hin wie auch seine Androgynie und seine überzeichneten Performanzen. Das Leben von Widersprüchen ist das Metier von Marilyn Manson, wie es auch das ganz bewusste Aufführen und Inszenieren seiner Identität ist, wodurch auch Rose' eigene Performanz umso sichtbarer wurde und sich in ihren Rollen in Filmen wie »Scream« und »Jawbreaker« fortgesetzt hat.

In ihrer Rolle als Paige Matthews in der Serie »Charmed« realisiert sie noch viel offenkundiger als ihre drei Hexenhilfsschwester postfeministische, postmoderne und poststrukturalistische Konzepte von Geschlechtsidentität. Durch ihre übertriebene und überzeichnete Weiblichkeit sowohl als Rose als auch als Paige in der Serie schlägt sie wirklich eine ganz neue »Seite« im Buch des Feminismus auf, indem sie Maskerade und Camp als Strategien der Subversion und der subversiven Wiederholung von Geschlecht verwendet.

Ebenso wie Rose, die ihre gesamte Karriere genau genommen auf der Konstruktion und Dekonstruktion weiblicher Maskerade aufgebaut hat, basiert auch das Image von Dita von Teese, der Verlobten von Marilyn Manson, die Rose McGowans Performanz noch einmal übertrifft, und ebenso das der Moderatorin Enie van der Meiklokjes auf Performanz, Maskerade und Mimikry.



Abbildung 8: Marilyn Manson und Rose McGowan bei den MTV Video Music Awards (1998)

Im psychoanalytischen Sinn verkörpert Enie die Eine (Enie rückwärts), die keine ist, in Anlehnung an Irigarays »Geschlecht, das nicht eins ist«. Sie ist die Frau, die für Lacan nicht existiert; was feministische Möglichkeiten eröffnet. Drucilla Cornell versteht Lacans »La femme n'existe pas« und das Verständnis der Frau als Mangel sehr positiv:

»If woman is lack, and thus, in Lacan's sense lacking meaning, she can ›bec‹ anything. The impossibility of absolutely fixing the meaning of Woman yields endless transformative possibility. And because of this impossibility we can challenge any theory that supposedly imprisons us in the truth of our difference [...] because there

is no established signified for Woman in the symbolic order that makes it impossible for the meaning of Woman to be stabilized so as to foreclose this process of re-symbolization« (Cornell 1995: 87f.).



Abbildungen 9a und 9b: Dita von Teese, Enie van der Meiklokjes

So kann man Weiblichkeit als Pluralität und Vielfalt sehen, wie es auch das französische »toute(s)« (dt.: »alle«, die weibliche Form im Singular und Plural wird zwar anders geschrieben, aber gleich ausgesprochen; es gibt also keinen hörbaren Unterschied) ausdrückt. Die Frau ist demnach »ein weibliches Subjekt, das zugleich Singular und Plural ist« (Irigaray 1985: 219), was einer spezifisch weiblichen Daseinsform entspricht, die zugleich (k)eine und viele ist.

Eine Komponente, die bei Enies Mimesis hinzukommt ist die Hysterie, welche auf ihrem rosa T-Shirt mit der Aufschrift »herzlichst hysterisch« explizit Erwähnung findet und auch mit dem zweiten Bild, auf dem sie wie eine moderne Pippi Langstrumpf wirkt, in Verbindung gebracht werden kann.

Hysterie ist als strategisches Einnehmen einer hysterischen Position als Form des Widerstands gegen die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen eine ähnliche Strategie wie die der Mimikry: »Like homosexual or any other sexual practices, the hystericization of women's bodies is a procedure that, depending on its particular context, its particular location, and the particular subjects, may function as a form of complicity with or refusal of patriarchal sexual relations« (Grosz 1994: 157f.). Für Mac-

Cannell stellt Butlers These von Gender Trouble und Maskerade selbst eine Adaption der Hysterikerin dar, die sich ständig fragt, ob sie Mann oder Frau ist (vgl. MacCannell 2000: 28), ohne sich festlegen zu können oder zu wollen. Verharrend in dieser hysterischen Position bleibt sie ein ewiges Mädchen oder, mit Deleuze und Guattari gesprochen, »the universal girl« (Grosz 1994: 175). Eine eben solche Pippi Langstrumpf und ein universelles Mädchen ist auch das Tank Girl, die mit ihrem subversiv polisexuellen Mädchensein und durch »ihr Verhalten, Aussehen und ihre Platzierung in einer unrealistischen, nonlinearen Erzählung« (Helford 1999) viele hegemoniale Geschlechternormen auf den Kopf stellt. Durch ihren campigen Humor macht sie sich über die patriarchale Geschlechterpolitik lustig und »enthüllt auf diese humoristische Art die Absurdität von Geschlechtsstereotypen und von der auf ihnen beruhenden Ungleichberechtigung« (Gallivan zit. in Franzini 1996: 812) durch exzessive Weiblichkeit, oder durch die gewagte Kombination von Militärstiefeln, zerrissenen Strumpfhosen und falschen Wimpern, um in weiterer Folge neue Normen und eine neue Kultur in ihrer postapokalyptischen Welt zu kreieren.



Abbildungen 10a und 10b: Enie – Hysterie und Pippi

Künstlerinnen wie Madonna und Courtney Love mit ihren geschlechterparodistischen Videos und Cyndi Lauper mit ihrem feministisch ermächtigenden Forderung »Girls Just Wanna Have Fun« sind Beweise dafür, dass »Feminismus an sich zur Populärkultur gehört und in ihr zu einem mächtigen Agenten für Veränderungen geworden ist, speziell im Bereich der Popmusik« (Whiteley 2000: 216). Ihr Feminismus besteht neben explizit feministischen Botschaften vor allem darin, Kritik an traditionellen Repräsentationen von Frauen und Weiblichkeit zu üben, indem sie Images durch Maskerade, Drag, Cross-Dressing, Gender-Bending und Camp manipulieren und so die Natürlichkeit von Geschlecht und Geschlechtsidentität und somit auch die diskursive, patriarchale Macht, die

Weiblichkeit definiert und naturalisiert, in Frage stellen. Diese Frauen »stellen phallogozentrische Diskurse in Frage, indem sie traditionelle Weiblichkeitsstereotypen übertrieben verkörpern und so die patriarchalen Weiblichkeitsdefinitionen parodieren« (ebd.), wie Whiteley in Anlehnung an Luce Irigaray argumentiert. Sie spielen mit Widersprüchen oder bekämpfen durch Androgynität die patriarchale Definitionsmacht von Weiblichkeit und verwenden Stereotypen, um sie zu destereotypisieren, wie etwa Madonna im Video zu »Material Girl«, in dem sie die Stereotype des Material Girls »zur selben Zeit verkörpert wie sie sie dekonstruiert und sie lediglich als eine weitere ›Performanz‹ bloßstellt« (Walters 1995: 44), um so die Performativität von Geschlecht zu demonstrieren.

Repräsentationen von Frauen, Weiblichkeit und Geschlecht im Allgemeinen müssen in einen historischen, gesellschaftlichen und politischen Kontext gestellt werden und im Hinblick auf gängige Diskurse im Sinne eines intertextuellen, kontextuellen, materialistischen Feminismus (vgl. Walters 1995: 28) gelesen werden, wobei Feminismus als politische Praxis und als eine Art, die Welt zu verstehen, gesehen wird (ebd.: 153). Im letzteren Fall ist Feminismus ein Decoder von kulturellen Bedeutungen, von kulturellen Produkten und Diskursen und ein Mittel, um Ideologiekritik zu üben.

Sie sind Paradebeispiele dafür, wie Populärkultur zu einem weiblichen Blick beiträgt, der es erlaubt, feministische Bedeutungen zu erkennen und den Status Quo zu stören (vgl. Gamman 1989: 12). Sie bieten eine Fülle von subversiven Strategien an, um die patriarchale Geschlechterordnung zu unterwandern und Frauen zu ermächtigen, indem diese Frauen realen Frauen die Möglichkeit und Handlungsfähigkeit geben, hegemoniale Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit in Frage zu stellen. Ein Raum entsteht, in dem sie patriarchale Bedeutungszuschreibungen ablehnen, unterwandern und verändern und patriarchale Machtstrukturen stören können. Populärkultur fungiert nach diesem Verständnis nicht nur als eine Mythenmaschinerie, um die Ideologien, die für das Fortbestehen der Gesellschaft unerlässlich sind, aufrecht zu erhalten, wie es Janey Place in Bezug auf den *film noir* konstatiert (vgl. Place 1980: 35). Vielmehr entspricht es der Wirklichkeit, dass populärkulturelle Produkte traditionelle Repräsentationen subvertieren können und so »Brüche in der Repräsentation« (Gamman 1989: 15), sowohl in Hollywood als auch in der Gesellschaft, hervorrufen können – wie es die Stadtneurotikerinnen, die coolen Kämpferinnen und auch die Brave New Girls tun.

STADTNEUROTIKERINNEN

In einem Artikel aus dem Jahr 1998 geht Sherri Sylvester der Frage »TV's latest trend: Neurotic women?« nach, die eine rein rhetorische ist, denn die Antwort ist ein klares Ja, wie sich nach einer Auflistung von Frauenfiguren aus aktuellen Fernsehserien herausstellt. Zu ihnen zählt sie Ally McBeal, Felicity, Grace (»Will & Grace«) und Veronica, die als eben diese Trendsetterinnen eines gemeinsam haben: »smart women making foolish choices. In other words, female lead characters in several top shows are – gasp – neurotic« (Sylvester 1998). »From the comic strip ›Cathy‹ to TV's ›Ally McBeal‹, from chick flicks like ›Walking and Talking‹ and the forthcoming ›I Love You, Don't Touch Me‹ to popcorn novels like Laura Zigman's much-hyped ›Animal Husbandry‹ and the British bestseller ›Bridget Jones' Diary‹, female basket cases abound« (Miller 1998).

Auch bekannt ist dieser Trend als »Bridget Jones Effekt« (Whelehan 2000: 135). Sie alle sind erfolgreiche Frauen (oder sind wie Felicity auf dem besten Weg dorthin), deren Privatleben jedoch diametral zu ihrem beruflichen Erfolg steht. Ally ist eine erfolgreiche Anwältin, Grace ist selbstständige Innenarchitektin und Veronica hat nach ihrer Modelkarriere ein ganzes Unterwäscheimperium »Veronica's Closet« (nach dem die Serie in Amerika benannt ist) aufgebaut, doch alle, so fährt Sylvester fort, werden zu einem »stumbling bundle of insecurities« (1998), wenn es um Männer und ihre Beziehung zu ihnen geht. Für den offiziellen »Ally McBeal«-Serienführer Tim Appelo ist Ally ein eben solches Bündel aus Unsicherheiten, Neurosen und Widersprüchen: »a tightly wound bundle of contradictions in a miniskirt« (Appelo 1999: 6).

Ally stellt keine einfachen Identifikationsangebote zur Verfügung, vielmehr führt und lebt sie Widersprüchlichkeiten vor, entsprechend der Feststellung von Sheila Ruth, dass »die Bilder von Frauen in unserer Kultur mit Widersprüchen behaftet sind« (Ruth 1998: 107). All diese Bündel an Widersprüchlichkeiten, die in einem Charakter wie Ally McBeal zusammenkommen, können, so Bordo, mit dem Konzept des »double bind« beschrieben werden: »The contradictions that face young

women today, living at a time when girls are encouraged to compete alongside men, to ›be all that they can be‹, to ›just do it‹, and so on – at the same time as they take care to not lose their femininity in the process. So we get superbly skilled, fearless young female athletes who speak in baby voices and bat their eyes like Ally McBeal« (Bordo 1999: 242).

Wie Ally & Co. sind viele Frauen in diesem Dilemma gefangen und genau wie ihre fiktiven Vorbilder empfinden sie es als äußerst schwierig, all diesen widersprüchlichen Anforderungen gerecht zu werden und einen Ausweg aus der Sackgasse zu finden. Außerdem liegt auch die Vermutung nahe, dass es gerade diese Komplexität und Kompliziertheit im Leben der Frauen ist, die diese Charaktere für das Publikum so ansprechend macht und auch ihr Identifikationspotenzial ausmacht; besonders wenn man sie mit dem »weiblichen Blick« im Zusammenhang bringt. In diesem Sinne gilt es, Stellen im Text zu finden, an denen die patriarchale Blickbeziehung verändert wird und an denen ein weiblicher Blick eingeschrieben ist, der anstatt des männlichen eingenommen werden kann, um so dominante Bedeutungen von Frauen in der Populärkultur zu unterwandern.

So wie es Frauen gelungen ist, sich patriarchalen Rollenzuschreibungen zu widersetzen, so haben sie in medialen Erzählungen mit subversiven Strategien auch den »archetypischen männlichen Blick reformuliert und ihm widerstanden« (Ussher 1997: 85f.). Zu diesen vielfältigen, den männlichen Blick störenden Strategien gehört es, Kritik am Machismo zu üben (vgl. Gamman 1989: 15) und auf diese Art und Weise männliche Dominanz zu stören, sowie Frauen als Subjekte darzustellen, während Männer objektifiziert werden (wie es Frauen sonst nur allzu oft werden). Mulveys »to-be-looked-at-ness« ist hier ein Attribut der männlichen Charaktere, während die Blickmacht auf der Seite der Frauen zu finden ist.

Zu einem weiblichen Blick trägt auch die weibliche Atmosphäre, der weibliche Raum bei, in dem die Serien spielen, sowie der weibliche Blickwinkel, von dem aus die Geschichten erzählt werden. Und Frauen sind es auch, die die Handlung vorantreiben und meist auch die Richtung angeben. »Sex and the City« kreiert einen weiblichen Raum, in dem sich weibliche Freundschaft und Gemeinschaft bilden und der geprägt ist von einem starken Zusammenhalt der Frauen, die sich gegenseitig unterstützen sowie geschlechtsspezifische Probleme und feministische Themen diskutieren. Dieser Raum gibt ihnen die Freiheit, weibliche Perspektiven zu entwickeln, die oft im Widerspruch zu und im Widerstreit mit patriarchalen Ideologien stehen (vgl. Dow 1996: 126). In ihm werden weibliche Erfahrung, Probleme, Wünsche, Ängste ernst genommen, und ein feministisches Bewusstsein geweckt, welches das Persönliche politisch macht. Sehr passend erweist sich an dieser Stelle eine Gegenüberstellung mit der Serie »Designing Women«, denn ganz ähnlich wie »Sex and the City« unterminieren die Designing Women durch ihren weiblichen Blick

und den weiblichen Raum, den sie für sich geschaffen haben, »leichtfertig gezogene postfeministische Schlüsse über die Art von Frauen, die als Feministinnen gelten (dürfen), über den Mangel an weiblicher Solidarität und Schwesternschaft sowie über die an Bedeutung verlierende Relevanz von Geschlechterpolitik« (Dow 1996: 121f.).

Indem sie selbst zu den Akteurinnen und Initiatorinnen in ihren Beziehungen zu Männern werden (wofür Allys Hymne »Tell Him« stellvertretend für sie alle steht), verhindern sie es, dass Männer ihnen dabei zuvorkommen. Darüber hinaus machen sie sich das Spektakel, das der männliche Blick aus ihnen gemacht hat, zunutze (vgl. Rowe 1995: 11), um stereotyp patriarchale Konstruktionen von Geschlecht zu entlarven und zu unterwandern. Dies ist ein doppelter Gestus, einerseits ist es eine Ermächtigung, die Frauen durch das Aneignen des männlichen Blickes erfahren, andererseits stellen sie den männlichen Blick und seine Autorität damit radikal in Frage. Außerdem hängt mit diesem Blick auch das von Linda Williams betonte »Vergnügen der Wiedererkennung« (Williams 1987: 305) zusammen, vor allem in Bezug auf die Widersprüche, die in Filmen gezeigt werden und mit denen Frauen in einem patriarchalen System selbst konfrontiert sind. »Bei uns kommt die Serie gerade wegen der gelungenen Parodie auf das Dilemma an, in dem die Frauen Ende der 90er stecken: alles zu wollen, aber das alles auch schaffen zu müssen« (»Brigitte« zit. in Klien 2001: 110). Mit der Parodie eröffnet sich ein narrativer Raum für Frauen, in dem die Dilemmas der Weiblichkeit im Patriarchat nicht nur sichtbar, sondern auch lachhaft gemacht werden (vgl. Rowe 1997: 77).

Dieser Wiedererkennungseffekt gilt natürlich nicht nur für die vier Frauen auf Sylvesters Liste, sondern auch für Charaktere wie Caroline (»Caroline in the City«), Fran Fine (»Die Nanny«), Susan, Cybill, Jesse, Ellen, Claude Casey (»Office Girl«), Carrie Heffernan (»King of Queens«), Lydia DeLucca (»That's Life«), Dharma (»Dharma & Greg«), die drei weiblichen »Friends« Monica, Rachel und Phoebe, Jack (»Jack & Jill«), Kate Fox (»Kate Fox & die Liebe«), Sydney Hanson (»Providence«) sowie Carrie, Charlotte, Samantha und Miranda aus »Sex and the City«. Obwohl es einige dieser Frauen schon vor dem Erscheinen von Helen Fieldings »Bridget Jones's Diary« (1996, im deutschsprachigen Raum bekannt als »Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück«) und dem erfolgreichen Film, der darauf basierte, gab, so kann man sie doch in der Tradition dieser beliebten Neurotikerin sehen, die den Trend der neurotischen Frauen ausgelöst und so den »Bridget Jones Effekt« bewirkt hat, der das Ende der »Ära der Superweiber«, in Anlehnung an Hera Linds Romanfigur aus »Das Superweib«, einläutete (vgl. Klien 2001: 48).

Bridget Jones ist die Verkörperung des »chaotisch-neurotischen Großstadt-Singles« (ebd.). Weit entfernt davon eine perfekte »Superfrau« zu sein, könnte sie eher als eine Art Anti-Heldin beschrieben werden, die

in kurzen Röcken durch das Leben stolpert, sich in Träumen und Fantasien verliert, immer auf der Suche nach der wahren Liebe, die ihr allein zum Glück fehlt, genauso wie ihre »amerikanische Schwester« Ally McBeal; wobei Bridget Jones auch oft als die »britische Ally McBeal« beschrieben wird, wie von Katja Kullmann, der Autorin des Bestsellers »Generation Ally«, die wohl zu denjenigen zählt, die sich der Chronologie der Entstehungsgeschichte nicht ganz bewusst sind. Die deutsche »Cosmopolitan« erkannte in Ally McBeal die »amerikanische Bridget Jones« (Freund 2000: 81), die ein Jahr nach der Publikation des Romans ihr Fernsehdebüt hatte; wobei festzuhalten ist, dass 1997 mit »Ally McBeal« und anderen bedeutenden Serienstarts wie etwa »Buffy the Vampire Slayer« zu einem fast ebenso magischen Jahr wurde, wie es 1970 mit der Premiere der »Mary Tyler Moore Show« war (vgl. Dow 1996).



Abbildungen 11a, 11b und 11c: Bridget Jones, Ally McBeal, Carrie Bradshaw

Eine weitere »Bridget«, die in diesem Reigen noch fehlt, ist Carrie Bradshaw, die selbst ernannte Sexualanthropologin, die das Liebesleben der New Yorkerinnen und New Yorker, einschließlich ihres eigenen, in ihrer Kolumne »Sex and the City« (die auch namensgebend für die gesamte Fernsehserie ist) unter die Lupe nimmt. Alle drei könnten als weibliche Woody Allens beschrieben werden, als die Stadtneurotikerinnen des neuen Millenniums, wobei Carrie für Grochowski wohl die beeindruckendste Geschlechterinversion des von Woody Allen verkörperten Stadtneurotikers⁵ darstellt: »Her clothes are just a bit out of fashion [...] she frequently characterises herself as neurotic, and occasionally embarrasses herself by falling down a fashion runway or appearing on the magazine cover dishevelled and hung over« (Grochowski 2004: 153). Während für

5 Der Stadtneurotiker Alvy Singer (Woody Allen), ein ganz normaler Intellektueller aus New York, mit ausgeprägtem Hang zu diversen Neurosen, streift als mäßig erfolgreicher Komiker durch seine Heimatstadt und verliebt sich in die nicht minder neurotische Annie Hall (Diane Keaton), nach der der Film im Original benannt ist. Gegenseitig bombardieren sie sich mit ihren Ängsten, Wünschen und Träumen und ihre Beziehung entwickelt sich schnell zu einer einzigen psychoanalytischen Sitzung.

Grochowski Carrie die weibliche Antwort auf Woody Allen ist, sieht Freund Ally McBeal als »die amerikanische Antwort auf Bridget Jones. Derselbe ironisch-verzweifelte Ton, dieselben kleinen Neurosen« (Freund 2000: 81). Und auch in Deutschland fanden Ally und Bridget ihre »Schwestern im Geiste«, wie sie von Sebastian Handke in seinem »Abgesang auf eine erfolgreiche Frau: Warum die Serie *Ally McBeal* sterben muss« so treffend beschrieben und aufgelistet werden:

»Anke Engelke wagte sich als »Schwester im Geiste« mit ihrer Sitcom »Anke« an das offensichtlichste Plagiat des Vorbildes, entfernte sich aber von dessen Komplexität und beließ es bei einem Frauenbild, das eigentlich ein altbekanntes ist: das Weib als hysterisches Wesen. Auch in »Berlin, Berlin«, »Alicia!«, »Mein Leben und Ich« oder »Edel & Starck« pflegen allein stehende Frauen das nervöse Leben in der großen Stadt. Katja Kullmann rief in einem viel gekauften Gegenentwurf zu Florian Illies die »Generation Ally« aus, doch auch hier blieb von den angeblichen Seinsfragen des modernen Lebensästheten – Wer bin ich? Wo komme ich her? Wo gehe ich hin? Und was ziehe ich dabei an? – nur mehr die letzte Frage übrig« (Handke 2002).

Darüber hinaus sind alle drei Identifikationsfiguren und Rollenvorbilder für eine ganze Generation von Frauen, die sich en masse in diesen »Heldinnen des Alltags« wieder zu finden scheinen. »Dennoch meinen einige, dass diese Charaktere keine schmeichelhaften Porträts der Frauen der 90er sind« (Sylvester 1998). Zu diesen einigen gesellen sich Kritikerinnen wie Bellafante, für die Ally »die archetypische Weiblichkeit von Single-Frauen repräsentiert, wengleich sie wenig mehr ist als ein Sammelsurium von mickerigen Neurosen« (Bellafante 1998). In »The Nation« lamentiert Alyssa Katz, dass »Ally McBeal« nichts als eine seichte Serie über die »selbst zerstörerischen Neurosen, kindischen Schwächen und die verzweifelten romantischen Bedürfnisse« (Katz 1997: 38) ihrer Protagonistin ist. »Wahrscheinlich haben sich die Feministinnen der siebziger Jahre die moderne Frau von heute anders vorgestellt. Sie können Ally gar nicht leiden und schimpfen nun, daß in dieser Serie eine Frau um die 30 als neurotisches Mädchen in der Spätpubertät dargestellt wird« (Engelke 1999). Angesichts dieser vernichtenden Sicht auf Ally und ihre Neurosen ist auffallend, dass gerade Allys Neurosen bei ihren Fans besonders gut ankommen. Frauen wie Ally sind ein »Fernsehtrend, der zwar nicht unbedingt den Geschmack traditioneller Feministinnen trifft, aber dafür umso mehr den Interessen der Zuschauerinnen entspricht« (Sylvester 1998), und auch dem Interesse von Postfeministinnen, so würde ich hinzufügen, da gerade in ihren Neurosen Weiblichkeit ganz stark problematisiert wird.

DIE GENERATION ALLY

Ulrike Droll, die Chefredakteurin der deutschen »Cosmopolitan«, hat sowohl Gefühlsleben als auch Lebensgefühl dieser Generation treffend erfasst, während sie sich gleichzeitig selbst als eine Ally beschreibt:

»Die Heldin der Serie ›Ally McBeal‹ ist längst mehr als eine TV-Figur – sie ist zum Synonym für eine neue Frauengeneration um die 30 geworden. Urbane Postfeministinnen zwischen Karriere und Konsum, Sex und Sehnsucht: Die Trend-Studie ›Generation Ally‹ zeigt, wie sie auf der Suche nach Erfüllung das Leben erobern, versuchen, die eigenen Wünsche, Träume und Ansprüche zu realisieren – und dabei gut auszusehen. Weit entfernt davon perfekt zu sein, aber durchaus erfolgreich [...] Die Generation Ally ist smart, sexy, selbstbewusst (okay, so sehe ich mich an guten Tagen auch gern), zweifelt dennoch immer mal wieder an sich (hey, an schlechten Tagen ist Selbstzweifel mein zweiter Vorname), hat die Kinderfrage noch nicht entschieden, pflegt einen großen Freundeskreis und die eine oder andere Neurose (wenn's nur eine wäre...). Sie weiß, was sie beim Sex will, gibt sich öfter Shopping-Orgien hin (ich wäre hochgradig depressiv ohne gelegentlichen Konsumschnuller) und ist immer auf der Suche nach dem perfekten Mann bzw. dabei ihre Beziehung zu optimieren (naja – eins von beiden tut man doch immer). Der Fall ist klar: Auch ich bin irgendwie Ally« (Droll 2002: 7).

Ulrike Droll hat kein Problem, sich nicht nur als »Ally McBeal«-Fan, sondern auch als ›Ally‹ zu outen. »Auch ich bin irgendwie Ally« (ebd.), gesteht sie ihren Leserinnen. Auch sie sieht sich als erfolgreiche, selbstbewusste und attraktive Frau, die dennoch nicht perfekt ist (keine ›Superfrau‹), es gar nicht sein möchte. Sie steht zu ihren Neurosen und Shopping-Orgien genauso wie zu ihrem Wunsch nach einer perfekten Beziehung und sieht darin nicht zwangsläufig eine Schwäche. Die Faszination, die Ally McBeal auf die Generation Ally ausübt, führt Kullmann auf eben diesen von Droll so schön veranschaulichten »me-too Effekt« (Klien 2001: 109) zurück, der ihrer Ansicht nach besonders stark bei weiblichen, beruflich erfolgreichen Großstadtsingles um die 30 eintritt, da Ally Sätze sagt wie:

»Ich dachte immer, wenn ich 30 bin, dann wäre ich reich, hätte Erfolg und drei Kinder und einen Mann, der abends auf mich wartet und mir die Füße krault. Und jetzt sieh mich an: Mir gefallen nicht mal meine Haare!‹ Sie sind nicht einmal mehr 30, Sie sind seit heute 31, und Sie müssen schmunzeln, Sie fühlen sich verstanden, Sie fühlen sich ertappt. ›Genau so ist es‹, denken Sie. Wie diese Ally sich abzappelt in ihrem großartig kleinen Leben, total emotional, durchgeknallt, sie darf was, sie kann was – irgendetwas hat das mit Ihnen zu tun, denken Sie. ›Ich bin nicht allein‹, denken Sie. Allys piepsige Niedlichkeit beruhigt Sie...« (Kullmann 2002: 10)

Seinen Höhepunkt (zumindest im deutschsprachigen Raum) erreichte der »Ally«-Boom (zusammen mit dem von Sylvester diagnostizierten Trend) im Frühjahr 2002 mit der Publikation von Katja Kullmanns »Generation Ally: Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein«, in dem die Autorin einen kritischen Blick auf das Lebensgefühl einer gesamten Frauengeneration – bestehend aus zwischen 1965 und 1975 geborenen, weiblichen, karriereorientierten Großstadtsingles, die sich besonders durch Ally angesprochen fühlen – wirft und von der sie selbst ein Teil ist: »Sie sind erfolgreich im Job, kennen sich aus in Sachen Karriere, Lifestyle und Sex. Und Ally McBeal, die neurotische Anwältin aus der gleichnamigen Fernsehserie, ist ihre Heldin. Denn sie trifft genau das Lebensgefühl der Frauen um die 30: zwischen Singletum und Partnersuche, zwischen Emanzipation und neuem Weibchenkult« (Klappentext von »Generation Ally« 2002).

Für Katja Kullmann ist Ally McBeal *die* Identifikationsfigur für eine gesamte Generation von Frauen⁶, eine Generation von Frauen, für die es, wie im Untertitel des Buchs betont, anscheinend besonders »kompliziert ist, Frau zu sein«. Auf die Frage, warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein, erwiderte die Autorin in einem Interview mit der österreichischen Frauenzeitschrift »Woman«: »Wir sind losmarschiert als das coole Geschlecht: selbstbewusste, urbane Mädchen, die nichts als Spaß haben wollten. Und jetzt merken wir, dass wir keineswegs einzigartig sind. Dabei dachten wir wie Ally: ›Mit 30 sind wir souverän und haben alles im Griff‹« (Woman 2002: 137).

Sehr schön wird dadurch eine neue Sichtweise von Ally angeregt, die nun nicht mehr als eine Frau für sich allein verstanden wird, sondern als die Frau, die eine ganze Generation, einen Zeitgeist repräsentiert. Schon 1999 konstatierte »Der Spiegel« die Bildung einer neuen Frauengeneration mit Ally als »Aushängeschild« derselben: »Ally ist weniger Vorbild als Abbild einer jungen Frauengeneration: neurotisch, voller Selbstzweifel, dann wieder kämpferisch, selbstbewußt und sarkastisch« (zit. in Klien 2001: 108). Ganz im Sinne der Generation Ally wurde Ally zur »Ikone der Mittdreißigerinnen« gekürt, die laut »Focus« »zielgenau in die Gefühlszone weiblicher Kombattanten [trifft]. Sie seziert mit entwaffnender Verve die Krisengebiete des Thirty-Something-Szenarios: Mislungene One-Night-Stands, ungezähmter Gebärdrang, schmerzliche Debakel mit verheirateten Männern und die krankhafte Neigung, jeden

6 Obleich bei der Lektüre von Kullmanns »Generation Ally« der Verdacht nahe liegt, dass sich die Autorin in diesem sehr autobiografisch anmutenden Werk eher selbst als Identifikationsfigur und Role Model präsentiert und inszeniert, das sich stellenweise mit Ally McBeal überschneidet (und den reißerischen Titel verkaufstaktisch gut gewählt hat, sich letztlich aber nur selbst in Szene setzen und bereichern möchte). Mich beschlich bei der Lektüre das dumpfe Gefühl, dass die Allys, denen Kullmann mit der »Generation Ally« ihren Stempel aufgedrückt hat, nicht mehr allzu viel mit der echten bzw. fiktiven Ally McBeal zu tun haben.

Tag die Schönheitskönigin der Office zu stellen« (zit. in Klien 2001: 110). All diese Punkte erinnern bereits stark an die späteren Merkmale der Generation Ally, zusammen mit den typischen ›Ally-Accessoires‹: Bildung, erfolgreiche Karriere, Großstadtleben und Singletum. Immer wieder thematisiert Kullmann die anscheinende Unvereinbarkeit von Karriere und Glück im Leben einer Frau: »Es ist für Frauen scheinbar unmöglich, beruflich erfolgreich und privat glücklich zu sein« (Kullmann 2002: 10f.). Die Identifikationspunkte bei Ally McBeal kreisen ausschließlich um diese Problematik:

»Einerseits empfinden wir Souveränität und Selbstbestimmtheit, andererseits sehen wir uns nach dem Aufgehen und Verschmelzen in einer Partnerschaft. Einerseits wollen wir uns im Beruf verwirklichen, andererseits Kinder bekommen und vielleicht sogar selbst großziehen. Einerseits wollen und müssen wir uns mit solchen grundlegenden Angelegenheiten auseinander setzen, andererseits finden wir das ziemlich unsexy und, das muss noch einmal betont werden, ziemlich ungerecht« (Kullmann 2002: 13).

Die Generation Ally will »raus aus der Entweder-oder-Falle, sich nicht entscheiden müssen zwischen Kind und Karriere« (Klappentext von »Generation Ally« 2002). An dieser Beschreibung lässt sich wahrscheinlich auch die ›Kompliziertheit‹ des Frauseins festmachen, nämlich am »Einerseits-andererseits-Komplex«, mit dem Frauen in seiner ganzen Ungerechtigkeit und Unmöglichkeit konfrontiert sind. Ungerecht ist das allemal, damit hat Kullmann sicherlich Recht. Doch ist es wirklich so unmöglich oder gibt es einen Weg aus dieser Zwickmühle? Zeigt uns Ally wirklich nur die Unmöglichkeiten und Unvereinbarkeiten im Leben einer Frau und lässt uns mit all diesen unbeantworteten Fragen zurück oder lebt sie uns mögliche Antworten vor? Zeigen uns Ally, die Kanzlei, die Unisex-Toilette und die Fälle, die sie verhandelt, nicht vielmehr, dass nichts unmöglich ist, getreu dem Werbemotto: »Frech, neurotisch, sexy, einfach unwiderstehlich. Zickige Frauen, sensible Männer, Unisex-Toiletten, Gesichts-BHs – bei Ally ist nichts unmöglich« (20th Century Fox Home Entertainment)?

Vor allem das Aufheben und Leben von Widersprüchen, die für Bordo »ganz wunderbar die Komplexität des heutigen Lebens ausdrücken« (Bordo 1999: 32), sind das, was für die »Cosmopolitan« die Attraktivität von Ally für ihre weibliche Anhängerinnenschaft ausmacht: Frauen lieben an Ally, dass sie weder eine »keusche Dumpfbacke wie Donna in ›Beverly Hills 90210«« (»Cosmopolitan« 2002: 80) ist, noch ein »karrieregeiles Miststück wie Amanda in ›Melrose Place«« (ebd.), sondern »ihren Mann steht und trotzdem gefühlsecht sein darf. Alles hat und doch immer was anderes will. Sich furchtbar wichtig nimmt und doch darüber lacht« (ebd.); mit einem Wort, dass Ally gerade deshalb ein sehr positi-

ven Role Model ist, da sie mit Widersprüchen zurande kommt und sie lieben gelernt hat.

Ally McBeal vereint in sich all die Widersprüchlich- und Doppelbödigkeiten, mit denen besonders Frauen in unserer Gesellschaft konfrontiert werden und sie scheint uns einen möglichen Weg zu zeigen, mit ihnen umzugehen. Für ihre Fans scheint es gar nicht so kompliziert zu sein, eine Frau zu sein, vielleicht gerade weil sie sich mit der Kompliziertheit arrangieren, Widersprüchlichkeiten nicht als beunruhigend, sondern als normal empfinden, vermeintliche Unvereinbarkeiten in sich vereinbaren, und weil sie für sich Role Models gefunden haben, die sie in ihrer Identität bestätigen und bestärken, sie ermächtigen und Handlungsfähigkeit vermitteln.

Für Ally gibt es nämlich, wie uns etwa Katja Kullmann weiszumachen sucht, nicht nur ein Entweder-oder, sondern vielmehr ein Sowohl-als-auch. Immer wieder führt sie uns vor Augen, dass es ›normal‹ ist, widersprüchliche Subjektpositionen in sich zu vereinen, dass Identität nie etwas Endgültiges und Einheitliches ist, sondern ein Ensemble von nie endgültig festgelegten Subjektpositionen; dass es ›normal‹ ist, sowohl schwach als auch stark zu sein, hübsch und klug, Heilige und Hure, zufrieden und doch unzufrieden zu sein, männlich und weiblich. Das ist es auch, was Ally, wie schon in der »Cosmopolitan« beschrieben, so »liebenswert und unvergesslich« (Hoffmann 2000: 17) macht, wie es aus Ulrich Hoffmanns Aufzählung in seinem Buch zur Serie hervorgeht:

»Ally ist sexy, aber kompetent. Ally sagt, was sie denkt. Ally denkt, was sie sagt. Ally hat Männerprobleme. Ally glaubt aber trotzdem an die Liebe. Ally hat Prinzipien – und hält sich daran. Ally trägt Schaf-Schlafanzüge. Ally weint, wenn sie einen Fall verliert. Ally hilft gern. Ally weint, wenn sie nicht helfen kann. Ally hat gern Erfolg. Ally macht gern Karriere. Ally trägt gern kurze Röcke, und wenn das dem Richter nicht passt, beschimpft sie ihn als ›chauvinistisches Schwein‹: endlich mal eine Feministin ohne lila Korksandalen. ›Ally McBeal ist eine moderne Pippi Langstrumpf für Frauen, die sich weigern, erwachsen zu werden‹ (findet ›Der Spiegel‹). Ally mag sogar Georgia, die Frau ihres immer noch geliebten Billy. Ally hasst sich aber dafür, dass sie sogar Georgia mag. Ally isst Eis gegen Frust. Mit Ally wird Cappuccino-Trinken sexy! Ally achtet darauf, was sie anhat und wie sie aussieht – aber sie stolpert und stottert, wenn sie unsicher ist. Ally ist wie du und ich – bloß im Fernsehen« (Hoffmann 2000: 17f.).

Meines Erachtens spiegelt diese Auflistung recht gut wider, was Ally ausmacht. Vor allem verdeutlicht sie die Komplexität von Ally, die vielen Widersprüchlichkeiten, die sie in sich birgt, das Kontinuum zwischen Übersensibilität und Aggressivität, in dem sie alles sein kann: schnip-pisch, freundlich, zickig, boshaft, launisch, gefühlvoll, stark, schwach. Das Einzige, was ich an der Liste ändern würde, wäre die Abers durch

Unds zu ersetzen, da es eben nicht nur um Widersprüche geht, sondern darum, wie frau sie in sich vereinigen und überwinden kann, dass nicht alles in einem Entweder-oder resultieren muss, sondern dass es viel fruchtbarer ist, in Unds und Sowohl-als-auchs zu denken und zu leben. Ally ist, wie Tim Appelo sie beschreibt, eine »eigenwillige Kombination aus eisernem Willen und willensloser Zerbrechlichkeit« (Appelo 1999: 7).

Darüber hinaus ist sie »der lebende, wenn auch fiktive Beweis dafür, dass heutzutage ein weiblicher Fernsehcharakter einen Minirock tragen und trotzdem mit den Männern mithalten kann« (ebd.). Aus dieser Logik des Sowohl-als-auch können wiederum neue Bedeutungen und Diskurse – besonders über Frausein – entstehen und so ein neues Frauenbild geprägt werden, sozusagen ein »future female subject« wie MacCannell (2000) es nennt, besonders weil sie nicht in einer hysterischen Position verharrt. Ally als zukünftiges weibliches Subjekt ist im Gegensatz zu der Hysterikerin, für die sie meistens gehalten wird, nicht ewig hin und her gerissen zwischen widersprüchlichen und unvereinbaren Positionen, sondern sie vermag diese zu überwinden und ist so wirklich wegweisend für eine neue weibliche Subjektivität; und auch für einen neuen Feminismus, einen »Feminismus, der Widersprüche mit einschließt« (Henry 2004: 71), der neue Möglichkeiten eröffnet und Ally und Konsorten nicht nur entweder als eine »bahnbrechende postfeministische Fernsehymne für die neue Frau der 90er« (Svetkey 1998: 22) huldigt oder als einen »gigantischen Rückschritt für die gesamte Menschheit« (ebd.) verdammt.

ALLY, DIE STADTHYSTERIKERIN

Die gekonnte Darstellung der Komplexitäten, die das postmoderne Leben vor allem in Bezug auf Geschlecht und Sexualität prägen, ist es, womit die Serie mit ihrem besonderen postmodernen Touch die ZuschauerInnen fasziniert. Durch die Serie wird das Publikum ständig dazu aufgefordert, die Welt aus einer anderen Perspektive zu sehen, sich der Absurditäten in ihr bewusst zu werden und offener gegenüber Veränderungen zu werden. Als Hauptfigur einer solchen Serie könnte Ally als eine neurotisch-hysterische Frau nicht besser gewählt sein, ist es doch besonders die hysterische Frau, die als Metapher für eine Realität, die immer komplexer, vielfältiger und verknüpfter, aber auch widersprüchlicher wird, die viele Sichtweisen zulässt, und sich somit in viele Realitäten auflöst, gesehen wird. In der Psychoanalyse sieht man Hysterie als etwas typisch Weibliches an und versteht darunter einen »abgespaltenen Geist«, aber nicht im negativen Sinne, sondern als etwas Kreatives und Intellektuelles (vgl. Plant 1998: 111f.), was eine neue Sichtweise von Weiblichkeit und Hysterie erlaubt, für die auch MacCannell (2000) plädiert. Für sie ist die Hysterikerin eine bahnbrechende Figur auf dem Weg zu einem freien weiblichen Subjekt und zu einer weiblichen Ethik und Politik, denn »ge-

rade von den *Hysterikerinnen*, die in ihrer Ausbildung einer gesellschaftlichen und geschlechtlich-sexuellen Identität eingefroren sind, können wir am meisten lernen« (MacCannell 2000: xviii, Hervorhebung im Original). Besonders aufschlussreich finde ich in diesem Zusammenhang die Hommage von Anke Engelke, die selbst oft als »deutsche Ally McBeal« gehandelt wird und sich 1999 im »Spiegel« als begeisterter »Ally McBeal«-Fan outete, an ihre »Schwester im Geiste«, in der sie ihre Faszination für die Figur der Ally mit der von Pippi Langstrumpf gleichsetzte:

»Sie ist eine Fernsehheldin der neuen Art. Eine moderne Pippi Langstrumpf für Frauen, die sich weigern, erwachsen zu werden. Sie tut das, »wovon wir sonst nur träumen« und sie macht sich die Welt, widiwidi-wie sie ihr gefällt (sagt was sie denkt, bepöbelt Männer, trägt vor Gericht viel zu kurze Miniröcke) [...] So sitzen wir alle vor dem Fernseher und können uns erstmals seit unserer Kindheit mit einer Fernsehfigur identifizieren. Damals träumten wir davon, so patent zu sein wie Laura aus »Unsere kleine Farm« oder so frech wie eben Pippi Langstrumpf. Heute freuen wir uns darüber, daß wir nicht allein sind und Allys Botschaft uns beruhigt: Neurosen machen schön« (Engelke 1999).

Ganz im Gegensatz zu Mary Richards aus der »Mary Tyler Moore Show«, mit der Ally sehr oft verglichen wird, die in ihrer Familie am Arbeitsplatz die Rolle der Frau, Mutter und Tochter übernimmt, spielt Ally »einen kindlichen Charakter, der sich leicht zu emotionalen Ausbrüchen und impulsiven Handlungen hinreißen lässt« (Gagne 2001). Ally verleiht dieser Sichtweise Ausdruck, wenn sie zugibt, dass sie sich wie »a little girl playing in an old boys' club« fühlt, und im Konferenzraum auf ihrem Stuhl auf Mädchengröße schrumpft, oder wenn sie mit großen Kinderaugen und Schmollmund unter ihrer Mütze hervorschaut. Nicht allzu viel abgewinnen kann Gagne (2001) dieser Entwicklung und auch Bellafante kritisiert diese Kindlichkeit auf das Schärfste, wenn sie schreibt: »Feminism has devolved into the silly, having powerful support from popular culture offering images of grown single women as frazzled, self-absorbed girls: Ally answers the question »Why are your problems so much bigger than everyone else's?« with the earnest response »Because they're mine«« (Bellafante 1998). Was man dabei leicht übersehen kann, ist das Potenzial, das dem Kindlichen und Mädchenhaften innewohnt, besonders in Bezug darauf, dass Mädchen in Geschlechterrollen noch nicht (so) gefangen sind wie 30-jährige Frauen.

Eine Aussage, wie die von Anke Engelke über Pippi Langstrumpf und Ally McBeal, lässt sich auch auf die Frauen von »Sex and the City« umlegen, wenn man bedenkt, dass sie als »lost girls« (vgl. Akass/McCabe 2004) beschrieben werden, als Anspielung auf die »lost boys« aus Peter Pan: Buben, die nie erwachsen werden. Sie alle befinden sich in einer hysterischen Position, da »die Hysterikerin eine Art bisexuelles

Kind bleibt, aus dem sich dann eine Frau entwickeln soll« (MacCannell 2000: 12), und sie stellen die für Hysterikerinnen typische Frage »Bin ich ein Mann oder eine Frau?« (ebd.: 28), auf die sie jedoch keine adäquate und befriedigende Antwort bekommen: »Society says, ›You are a woman‹ as it situates you as daughter, sister, wife, mother. Your unconscious, responding to the tone in which this assignment is made, says: ›I am not!‹ Or, ›Yes, indeed!‹ Or, ›Am I?‹« (ebd.: 29). Frau kann diese Zuschreibung annehmen, sie ablehnen, oder sie in Frage stellen. Gesellschaftliche und symbolische Zuschreibung können akzeptiert und internalisiert werden, doch sie müssen auch nicht mit der individuellen, unterbewussten Geschlechtsposition übereinstimmen, was viele in einen hysterischen Zustand versetzt, ähnlich einem Schwebestand zwischen vollkommener Ablehnung der symbolischen Ordnung und dem Unterwerfen unter das symbolische Gesetz. Oft ist dieser Zustand verstanden als hysterische Krise »in bestimmten Gesellschaften die einzig mögliche Form von kämpferischem Widerstand« (Russo 1995: 67), um zu einem neuen Frausein zu gelangen.



Abbildungen 12a und 12b: Pippi Langstrumpf und ›Pippi‹ Bradshaw

Diesen widerständigen Schwebestand erkennt man nicht nur in Allys Verhalten, das als hysterisch bewertet werden kann; auch ihr Körper ist hysterisiert. Während sie für viele einfach nur das gängige Schönheitsideal repräsentiert, »straff, kleinbusig, schmalhüftig, schlank, schon fast ausgemergelt« (Bartky 1998: 28), steckt in Bartkys weiterführender Beschreibung eines allyesken Körpers ein besonders interessanter Aspekt desselben: »it is a silhouette that seems more appropriate to an adolescent boy or a newly pubescent girl than to an adult woman« (ebd.). In ihren Worten steckt die Hysterisierung des androgyn anmutenden Körpers, der den Schwebestand zwischen dem Körper eines Mädchens und einer Frau widerspiegelt sowie eine Rebellion gegen kulturell normierte Geschlechtererwartungen, die durch diese ambigüose Körperlichkeit ausgedrückt wird, ganz entsprechend Russos Verständnis der weiblichen Hysterikerin: »ungrounded and out of bounds, enacting her pantomime of anguish and rebellion« (Russo 1995: 9).

Die neuen Holly Golightlys

Ein schöner Vergleich lässt sich in diesem Zusammenhang zwischen Figuren wie Ally und Carrie mit dem Charakter der Holly Golightly aus »Frühstück bei Tiffany« ziehen, mit der insbesondere Carrie oft verglichen wird (vgl. Sohn 2002: 22). In Bezug auf Holly betont Douglas, was das Wichtigste an diesem Role Model ist, nämlich dass sie ein Modell alternativer Weiblichkeit anbietet, Wege aus dem Gefängnis traditionellen Frauseins aufzeigt, sich nicht benimmt, wie es sich für ein Mädchen gehört, dass sie eine eigenständige, junge Frau ist, die sich nicht um Konventionen und Verhaltensregeln für junge, unverheiratete Frauen schert und stattdessen ihre eigenen Regeln aufstellt als »erster unwiderstehlicher, androgyner und nonkonformistischer weiblicher Charakter« (Douglas 1994: 104), was auch auf Ally und Carrie zutrifft.

Holly feiert die Nacht durch und den Tag schläft sie durch (nackt wohlgemerkt). Sie gießt ihre Blumen mit Whiskey, bewahrt ihre Pantoffel im Kühlschrank und das Telefon in einem Koffer auf. Sie führt ein glamouröses Leben, raucht, trinkt, ist alles andere als eine Jungfrau, hat eine zynische Einstellung gegenüber der Ehe, dafür aber umso mehr Spaß am Shoppen und daran, auf der Feuerleiter Gitarre zu spielen und zu singen. Carries Aussage »The only thing I've ever successfully made in the kitchen is a mess, and several small fires« könnte eben so gut von Holly stammen, für die Kochen ein genauso »unnatürlicher Akt« ist wie für Carrie (in der Episode 2.06 »Alles Betrug«). Am besten könnte man ihren exzentrischen Charakter als »bewusst unangepasst« (Douglas 1994: 106) beschreiben, besonders was ihre Knabenhaftigkeit (sowohl im Verhalten als auch im Aussehen) betrifft, die mit ihr modern wurde. Als Holly Peppard kennen und lieben lernt, erlebt sie das, was auch Ally und Carrie nur allzu gut kennen: Das Gefühl der Zerrissenheit zwischen Liebe und Unabhängigkeit und den Wunsch danach, »Holly zu bleiben und bei Peppard zu bleiben« (ebd.).

Holly, Ally und Carrie symbolisieren mit ihrem Verhalten und Aussehen ganz klar, dass sie noch keine weiblich sexuelle Subjektposition eingenommen haben und lieber in ihrer hysterischen Position verharren, anstatt ihren Platz in der symbolischen Ordnung einzunehmen. Das einzige Problem, das sich dabei für MacCannell (2000) ergibt, ist, dass sie ohne in die symbolische Ordnung einzutreten, auch keine Stimme in ihr besitzen, somit auch keine Möglichkeit, an ihr teilzuhaben und sie zu verändern. Auch wenn wir in einer Zeit leben, in der hysterische Positionen überwiegen, sollte man nicht einer hysterischer Position verhaftet bleiben, sondern sie überwinden. Dies sollte aber nicht in Patriarchat oder Femininität münden, sondern in einer Gesellschaft, in der Frauen Subjektivität erlangen können: »Only if we can get to the point where we can begin to attribute a subject to the woman, an ethical subject, will we

have a guide not only to hysteria, but through hysteria to the *future female subject*« (MacCannell 2000: 32, Hervorhebung im Original).

Am Rande des Wahnsinns

In der Episode 1.05 »One Hundred Tears Away« sagt Elaine über Ally: »She's two thirds of a Rice Krispie Treat. She's already snapped, and crackled, and she's ready for the final pop«. Mit anderen Worten: Sie ist reif für die Klapsmühle. Ally befindet sich wie Bridget Jones in der Fortsetzung von »Schokolade zum Frühstück« »am Rande des Wahnsinns« und somit auch an einem Grenort zwischen Normalität und Wahnsinn, an dem eine neue Ordnung entstehen kann, neue Bedeutungen und auch neue Identitäten; eine dritte Möglichkeit neben den Dichotomien, auf denen unsere Gesellschaft sonst beruht, ganz im Sinne eines »Thirthing-as-Othering« (Hipfl 2004: 44), das als eine wohl gezielte »postmoderne, poststrukturalistische, feministische und postkoloniale Kritik an der binären Logik des Denkens der Moderne« (ebd.) angesehen wird. Übertragen auf die Gender Studies und deren Anliegen, alternative Geschlechtswürfe ausfindig zu machen, kann man Ally im Sinne dieses »Thirthing-as-Othering« als eine dritte Möglichkeit neben den zwei Geschlechtern sehen. Sie ist dabei nicht nur das Andere in Beziehung zu dem männlichen Universal, sondern etwas radikal anderes.

Durch das Thematisieren von Widersprüchlichkeiten wird die kulturelle Konstruiertheit von natürlich scheinenden Kategorien wie »Normalität« und »Weiblichkeit« aufgedeckt, meistens indem sie ad absurdum geführt werden. Ally stellt jegliche Form von Normalität in Frage sowie die vermeintlichen Idealbilder von Mann- und Frausein. Ganz im Sinne des »doing gender«-Konzepts zeigt Ally, dass Geschlecht und Geschlechtsidentität, Weiblichkeit und Männlichkeit kulturelle Konstrukte sind, die durch unser eigenes Handeln immer wieder in einer bestimmten Form reproduziert werden; dass sie keine fixen Kategorien sind und damit auch um die Bedeutung von Weiblichkeit und weiblicher Identität ständig gekämpft wird. Hollows schließt sich dieser Sicht an, wenn sie schreibt, »was es bedeutet, eine Frau zu sein, ist nichts auf alle Zeit Festgelegtes, sondern etwas, dessen Bedeutung ständig Veränderungen und Neuaus-handlungen unterworfen ist« (Hollows 2000: 33f.).

Einen weiteren Anknüpfungspunkt für subversive Weiblichkeit – auch eng verbunden mit den verrückten bzw. verrückenden Sichtweisen und weiblichen Exzessen – bietet dabei Katja Kullmanns abschließender Seelenstriptease in »Generation Ally«, der mit der Offenbarung »ich hasse *Ally McBeal*« (Kullmann 2002: 217) endet. Wenn dieser Aussage Glauben geschenkt werden darf, so stellt sich die Frage, woher dieser Hass rührt. Wahrscheinlich möchte sie selbst nicht eine Frau wie Bridget, Anke Engelke oder Ally sein, die »wie einsame Wölfe in der urbanen

Prärie« (ebd.: 212) leben und kläglich versuchen, weiblich zu sein: »Alles was an Weiblichkeit für sie übrigbleibt, sind hysterische Gefühlsausbrüche, abgebrochene Fingernägel, das richtige Outfit zum falschen Anlass, Rotweinflecken auf der Bluse, peinliche Versprecher, die Panik, zu alt für ein Kind zu sein, das Werben um den Mann als solchen und immer und immer wieder Eiscreme« (ebd.).

Besonderes Augenmerk sollte auch hier auf das Hysterische gerichtet sein, in dem alle Neurosen kulminieren und welches sich in erster Linie auf den Versuch, weiblich zu sein, bezieht, der jedoch kläglich scheitert – ein weiteres Indiz für die Performativität von Weiblichkeit, die sich jeglicher essenzialistischer Instanz entzieht. Indessen verkörpert Ally für Millman alle »seven-dwarves-of-stupid-female stereotypes performance (ditsy, needy, mopey, wimpy, flighty, sassy and self-sabotaging)« (Millman 1997). Doch obgleich Millman selbst den performativen Aspekt anspricht, scheint sie ihn jedoch nicht zu erkennen, ebenso wenig wie die eingeschriebenen Störungen in diese Stereotypen, die mit ironischer Übertreibung und Parodie einhergehen. Indem durch die in Ally gezeigten Übertreibungen und Überzeichnungen (weiblichen Exzesse) der Konstruktionsaspekt von Geschlechtlichkeit sichtbar wird, werden gleichzeitig auch die eigene Mitwirkung und die damit verbundene Veränderbarkeit betont, worin auch die Handlungsfähigkeit für Subjekte liegt. Durch ihre eigene »subversive Wiederholung« von Geschlechtsidentität kann Ally zu subversivem Handeln anregen, was auch von ihren Fans im eigenen Leben umgesetzt wird, vor allem wenn sie sich fragen »Was würde Ally tun?«.

ALLYCRY

Ein McBealismus ist besonders symptomatisch für die Konstruktion von Weiblichkeit und den Umgang mit Geschlechterstereotypen in »Ally McBeal«: »We are women, we have double standards to live up to« (Ally in 1.12 »Cro-Magnon«). Kommentiert wird diese Aussage wie auch die Serie selbst von Bordo in »The Male Body« auf diese Weise: »The show itself is dedicated to blasting those double standards to pieces – when the mood strikes it – and keeping gender very, very traditional when that suits it« (Bordo 1999: 31). Meines Erachtens ist solch eine Aussage keineswegs ein Beweis dafür, dass »Ally McBeal« Sexismus akzeptiert, wie es Gagne (2001) der Serie vorwirft. Eine Serie wie »Ally McBeal« gibt laut Gagne zwar vor, »traditionellen Geschlechterrollen und Erwartungen zu entkommen, während es sie in Wirklichkeit reproduziert« (ebd.).

Meiner Meinung nach beruht die besondere Qualität von »Ally McBeal« gerade darauf, dass sie eben nicht mit dem erhobenen Zeigefinger Sexismus auf den Leibe rücken möchte, sondern durch das augenscheinliche Akzeptieren solcher stereotypen Ansichten, das enthüllt, was

hinter ihnen steckt, nämlich die in ihnen versteckten, patriarchalen Ideologien. Obgleich diese nun verstärkt, verschoben oder vollkommen verändert werden, so ist es doch immer eine Form von Kritik und Dekonstruktion, der ständige Versuch, zu zeigen, dass Geschlecht (sowohl das soziale als auch das biologische) nichts als ein gesellschaftliches und kulturelles Konstrukt ist, welches sich in einem ständigen Fluss und einem Prozess der Wandlung befindet. Durch Übertreibung und Überzeichnung von Stereotypen kreierte die Serie eine Art von Hyperrealität, die all diese Konstrukte absurd erscheinen lässt und ihre Künstlichkeit enthüllt, wobei die Künstlichkeit des Mediums selbst noch einmal zur Wahrnehmung des surrealistischen Charakters der konstruierten Realität beiträgt.

Anstatt Feminismus zu verwässern und das Patriarchat eher zu stützen als es zu unterwandern – als »die Fantasie, die ein männlicher Produzent von Feminismus hat« (Shalit 1998: 30), in der es lediglich zu kosmetischen Veränderungen kommt, ohne dass dabei die heteronormative Geschlechterordnung verändert wird –, stört und subvertiert ein mediales Produkte wie »Ally McBeal« auf seine ironische und parodistische Art jegliche Illusion von selbstverständlich gewordener Natürlichkeit, Normalität und Unveränderbarkeit von Geschlecht. Alles in allem ist die Serie, ihre Inhalte und Charaktere, ein cleverer feministischer Scherz, wozu ein kurzer Dialog zwischen John und Richard (Allys Arbeitgeber) sehr gut passt:

JOHN: Are we a joke to the outside world?

RICHARD: The outside world just doesn't get the joke. Fishism.

(1.20 »The Inmates«)

Für diejenigen, die den Witz verstehen, ist die Serie ein wahrlicher Geniestreich an feministischem Humor, der sich vor allem im feministischen Camp manifestiert – wie einleitend schon bei dem Film »Tank Girl« kurz erörtert. Eine Strategie, die dabei besonders zum Tragen kommt, ist die der Mimikry, eng verwandt mit der Hysterie, in der frau ganz bewusst eine weibliche Position einnimmt: »One must assume the feminine role deliberately. Which means already to convert a form of subordination into an affirmation, and thus to begin to thwart it« (Irigaray 1985: 76). In dem mimetischen Prozess der Maskerade werden die Bedeutungen, die der Frau zugeschrieben sind, aufs Neue aufgegriffen, um dann ganz neu angeeignet zu werden und neue Bedeutungen entstehen zu lassen, während eine Fragmentierung von Weiblichkeit sowie deren Entnaturalisierung und Deessenzialisierung bewirkt wird. Auf diese Weise verhindert man durch das bewusste Maskieren sowohl das Einnehmen einer männlichen Subjektposition, mit der man das patriarchale System stärken würde anstatt es zu unterwandern, als auch das Annehmen einer bereits von Männern vorgezeichneten Art des Frauseins (vgl. Whitford 1991: 8). »To play with mimesis is thus, for a woman, to

try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it« (Irigaray 1985: 76).

Was damit auch eng verbunden ist, ist eine Art disruptiver Exzess. Die Störung des patriarchalen Systems geschieht dabei jedoch nicht durch die Frage danach, was es bedeutet, eine Frau zu sein, wie Frauen darin definiert sind, sondern durch das absichtliche Wiederholen dieser Definitionen, womit auch eine Neuinterpretation derselben einhergeht (vgl. Irigaray 1985: 78). Ganz stark erinnert diese Sichtweise an Butlers Konzept der »subversiven Wiederholung«, bei dem ebenso die Wiederholung als potenziell störendes Element im Vordergrund steht, ein hyperbolisches Über-Ausagieren, das bei Irigaray als exzessive Weiblichkeit zu finden ist. Anwendung findet diese Form des Exzesses im feministischen Camp, in dem Weiblichkeit als Maskerade betont wird und wobei die »Überzeichnungen der karnevalesken Maskerade zumindest ein erstes Ausagieren der weiblichen Dilemmas andeuten« (Russo 1995: 71), mit denen Frauen wie Ally und Carrie zu kämpfen haben.

Eine Ally ist eine Ally ist eine Ally

Was das feministische Dilemma betrifft, mit dem Figuren wie Ally uns konfrontieren (vgl. Moseley/Read 2002) und welches sich mit Millman (1997) in der Frage »Ally McBeal: Woman of the 90s or Retro Airhead?« zusammenfassend formulieren lässt, bietet meines Erachtens feministischer Camp den einzigen wirklichen Ausweg aus dieser Sackgasse.

Allein schon die »Karikatur« von Ally McBeal bietet zusammen mit dem »Original« eine Möglichkeit, hinter Allys Janusgesicht zu blicken. Wir haben es hier nämlich nicht, wie es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag, mit einem Original und seiner karikierten Kopie zu tun, sondern vielmehr mit einer Kopie einer Kopie, die selbst jeglichen Originals entbehrt. Ally selbst ist schon die Karikatur einer Karikatur, die Parodie einer Parodie, entsprechend dem butlerschen Verständnis von Geschlecht und in Allys Fall von Weiblichkeit, die die Parodie der Parodie ist.

L.S. Kims Vorwurf an Ally ist, dass sie einen »falschen Feminismus« vertritt, da sie sich ob ihrer Träumereien der Konstruiertheit und Performativität ihrer Weiblichkeit nicht bewusst (genug), förmlich blind gegenüber ihr ist, während die Frauen von »Sex and the City« einen viel schärferen Blick für die anderen und auch für sich selbst besitzen (vgl. Kim 2001: 324), und diese sich so auch der Möglichkeiten der »subversiven Wiederholung« viel bewusster sind. So sinniert Carrie in einer Folge etwa: »Vielleicht waren wir alle Schauspieler, ein Leben lang« (6.05 »Licht, Kamera, Beziehung«), ganz im Sinne einer Theorie der Mimesis

Mimesis und des Spielens von Geschlechterrollen, wie sie Cornell ausführt:

»Miming not only implies mirroring but as enactment it is also a parody of what it mirrors. Miming *always* carries within it a moment of parody of what it mirrors. Such enactments are identifications in a dual sense. We can never know the levels to which we have internalized and identified ourselves with the available images of Woman. Unconscious identifications operate at such a deep level that we cannot separate ourselves from them. But when we enact an identification of one of the positions imposed upon by the fantasies and images of femininity we also stage the production of that image and that fantasy. By doing so, we create a distance from it and expose the gap between the fantasy and the complexity of actual women. Paradoxically, an enactment of the mimetic identification stages an identification so as to resist the stereotype associated with the image. The very lack of a fixed signified for Woman means that this sliding between the positionings of femininity is always possible« (Cornell 1995: 97, Hervorhebung im Original).



Abbildungen 13a und 13b: Karikatur und Original?

Ich denke allerdings, dass das bei Ally auch der Fall ist, wenn vielleicht auch nicht so ausgeprägt wie in »Sex and the City«. Auf jeden Fall ist dies jedoch für die Fans erkennbar, wenn sie dieses Charakteristikum, nämlich ihr »Verrücktsein«, als jenes angeben, das Ally für sie ausmacht, was sie liebenswert macht, zu einer Figur, mit der frau sich gerne identifiziert; während dieser Umstand für Anti-Fans unwahrnehmbar ist, vielleicht gerade weil sie ihre eigenen Neurosen nicht sehen.

Ein interessantes Beispiel dafür ist die Schauspielerin Holly Marie Combs, wenn sie den Trend folgendermaßen kommentiert: »It scares me with ›Felicity‹ and ›Ally McBeal‹ [...] It is like the most popular women on TV are in desperate need of a therapist« (zit. in Sylvester 1998). Dabei scheint sie ganz zu verdrängen, dass ihr eigener Charakter, die Hexe

Piper Halliwell in der Serie »Charmed«, genau so eine Frau ist. Im Vergleich zu ihren drei Schwestern ist Piper diejenige, die einem gesellschaftlichen Ideal von Weiblichkeit hinterher hechelt und dem Wunsch vom »Having it all« am stärksten verhaftet ist, immer hin und her gerissen zwischen ihrem Wunsch, »normal« zu sein (Geschäftsfrau, Ehefrau, Mutter), und ihren Pflichten als Hexe. Sie will alles, findet sich am schwersten mit den dabei entstehenden Widersprüchen und Unvereinbarkeiten ab und muss schlussendlich einsehen, dass sie nicht alles haben kann. Während sie in der Charmed-Folge 4.07 »Hirngespinnste« sogar in einer psychiatrischen Anstalt landet (!) und zeigt, wie nötig sie psychiatrische Hilfe hat, verkörpern ihre jüngeren Schwestern Phoebe und Paige die nächste Generation, die Post-»Ally«-Generation, die es geschafft hat, für sich eine Balance zu finden, die in der Ambivalenz förmlich aufgehen, ihre Identität in dieser Ambivalenz finden, sich über Ambiguität definieren, Widersprüche als einen Teil ihrer selbst anerkennen und ihre Stärke aus ihnen schöpfen.

Keri Russell, die Schauspielerin, die Felicity verkörpert, gibt zu, dass ihr Charakter neurotisch ist. Sie räumt jedoch ein, dass es das Großartige an ihrem Charakter ist, dass ihr Intellekt und ihre Vernunft sie immer wieder auf den Boden zurückholen und sie einer verrückten Situation Herr werden kann, indem sie sich sagt: »I'm acting like a freak and I know that, but I want you to know that I know that« (zit. in Sylvester 1998). Sich der Performanz von Weiblichkeit (in diesem Fall gleichgesetzt mit neurotischer Verrücktheit) bewusst zu sein, darin liegt ihr Erfolgsrezept und ihr »wahrer« Feminismus.

Für viele ist Ally McBeal der Inbegriff von Femininität und auf den ersten Blick mag dies wirklich so wirken. Sie ist schon beinahe ultrafeminin gezeichnet und verkörpert all das, was gemeinhin als weiblich angesehen wird (sie weint schnell, ist sehr gefühlsbetont, leicht beeinflussbar, immer nahe einer Krise, verletzlich, hilflos, abhängig, unsicher und schwach). Sie ist nicht nur die Parodie einer Frau, sondern schon eine Parodie der Parodie selbst, wie es für Camp nur allzu typisch ist. In 1.17 »Theme of Life« verleiht Ally ihrer Angst davor Ausdruck, als Heuchlerin (fraud) entlarvt zu werden. Sie bezieht sich dabei zwar in erster Linie auf ihre Fähigkeiten als Anwältin, doch eine Aussage wie diese könnte auch als Indiz dafür gewertet werden, dass sie sich der Konstruiertheit ihrer Weiblichkeit sehr wohl bewusst ist, ebenso wenn sie betont, dass sie kein »Stepford Girl« ist (also nicht wie »Die Frauen von Stepford« auf Weiblichkeit – Subordination, Schönheit, Selbstlosigkeit – umprogrammiert ist).

Trotz oder besser gesagt gerade aufgrund ihrer (stereo)typisch femininen Charakteristika kommt es immer wieder zu Brüchen mit und in ihrer Weiblichkeit (am augenscheinlichsten beim Stolpern und Hinfallen zu bemerken), an denen die Maskerade der Weiblichkeit brüchig und ihre Konstruiertheit enthüllt wird; also immer dann, wenn sie kläglich schei-

tert, weiblich zu sein (vgl. Kullmann 2002: 212). Sehr erhellend ist an dieser Stelle ein Vergleich mit Murphy Brown, die uns ebenfalls ganz besondere Einblicke in die Konstruktion von Weiblichkeit gewährt, anhand derer sich die Diskrepanz zu Ally sehr gut herausarbeiten lässt, um damit wiederum Allys ganz besondere Art von (Post)Feminismus in Kontrast zu Murphy Browns Postfeminismus zu veranschaulichen.

Eine Figur wie Murphy Brown zeigt, dem Zeitgeist des Backlash entsprechend, dass Frauen in der männlichen Berufswelt nur dann erfolgreich sein können, wenn sie bildlich gesehen zu Männern werden, d.h. wenn sie sich männlichen Spielregeln anpassen und männlich konnotierte Eigenschaften wie Aggressivität, Konkurrenzdenken, Skrupellosigkeit, Gefühllosigkeit, Egoismus annehmen. All dies ist in Murphy Brown zu finden, angefangen bei ihrem Namen (Murphy), der nicht traditionell weiblich ist und eher auf einen männlichen Träger hindeutet, über ihr entfeminisiertes Aussehen (männlicher Kleidungsstil, dezentes Make-up) und Auftreten (starke physische Präsenz, aggressiver Kommunikationsstil, Sarkasmus, Selbstbewusstsein, Rücksichtslosigkeit gegenüber anderen, deren Meinungen und Gefühlen). All diese Attribute tragen aber nicht nur zu ihrem professionellen Erfolg bei, sondern vielmehr auch zu ihrem Erfolg als Sitcom-Charakter: »The humor attached to her character is derived from the incongruity of these characteristics in a woman [...] Murphy is funny because she consistently acts as we do not expect a woman to act« (Dow 1996: 142). Aus dieser Ironie resultiert der Humor, aber auch, was für eine feministische Evaluation der Serie noch viel wichtiger sein dürfte (was Dow in ihrer Analyse jedoch nicht so sieht), die Möglichkeit, die Konstruktion von Geschlecht zu betonen und die Absurdität konventioneller Erwartungen an Frauen und Frausein zu unterstreichen. In Abwägung dazu resultiert bei Ally der Humor nicht unbedingt, wenn auch manchmal daraus, dass sie sich nicht so verhält, wie man es von Frauen erwarten würde, sondern vielmehr daraus, dass sie sich zu sehr so verhält, wie man es von einer Frau erwartet.

WEIBLICHE ALLYTYPEN

Nahezu alle Stereotypen und Archetypen von Frausein – Lolita, Geisha, Rapunzel – sind bei »Ally McBeal« in komprimierter Art zu finden, mit Ally als Lolita, mit einem kindlichen, fast knabenhaften Körper und mit großen, unschuldigen Augen, die doch eine unleugbare Sinnlichkeit ausstrahlen; mit Nelle als Rapunzel, mit den langen, blonden Haaren, denen kein Mann widerstehen kann; mit Georgia als Barbie und Renee als schwarze Frau mit einem unstillbaren sexuellen Verlangen. Besonders wichtig hierbei ist jedoch, dass all diese Klischees und Fantasien nicht einfach aus einer verstaubten Schublade hervorgeholt und wieder verwendet, sondern immer wieder problematisiert und subvertiert werden

und so ihre Konstruiertheit betont wird. Für Gagne (2001) erinnert die Darstellung von Renee an die zur Sklavenzeit herrschenden Ideologien und Vorstellungen von schwarzen Frauen, doch entgegen dieser Ideologie ist sie vielmehr eine selbstbewusste und unabhängige Frau, die auch eine sehr sinnliche Seite besitzt und eine starke sexuelle Wirkung auf Männer ausübt, derer sie sich nur allzu bewusst ist und die sie auch zu ihren Gunsten einzusetzen versteht, wobei sie Verführung mit Unabhängigkeit kombiniert, und stolz darauf ist.

Ebenso stolz ist Elaine Vassal, Allys tratschende und klatschende Sekretärin und typische, blonde Sexbombe, auf ihre sexuelle Wirkung. Wie Renee entschuldigt und rechtfertigt sich auch Elaine nicht für ihr reges Sexleben, sondern bezeichnet sich selbst voll Stolz als »Schlampe«: »By embracing the term »slut«, Elaine denies its negative connotations and recasts the word in the same celebratory frame accorded to men with active sex lives, a strategy that represents her liberation from the sexual repression of women inherent in patriarchy [...] her embracing the term »slut« rejects patriarchal constructions of female sexuality« (Cooper 2001).

Was von vielen als sexistisch und degradierend ausgelegt werden würde, als ein chauvinistischer Diskurs über Geschlecht und weibliche Sexualität, ist zugleich eine Art des Widerstands, in dem herkömmliche Zuschreibungen abgelehnt und unterwandert werden.

Feminin genug?

Wenn man Barbie als Maßstab für Weiblichkeit heranzieht, dann ist Ally wohl Skipper und Georgia dafür eine fleischgewordene, lebensgroße Barbiepuppe (wie die beiden von Caroline Poop in 1.09 »Rohrkrepierer« bezeichnet werden). Georgias Gefühle in dieser Beziehung sind jedoch mehr als zwiespältig: Sie empfindet so eine Bezeichnung zwar als beleidigend, doch im selben Atemzug gesteht sie, dass sie sich über ihr Aussehen definiert und unter einem »Spieglein, Spieglein an der Wand«-Komplex leidet, was bedeutet, dass sie die Schönste von allen sein möchte und am Boden zerstört ist, wenn eine schönere Frau auf der Bildfläche erscheint (wie etwa bei Nelles Erscheinen in 2.03 »Original und Fälschung«). Doch noch viel mehr als sie darunter leidet, scheint sie darunter zu leiden, auf ihr Äußeres reduziert zu werden und so entschließt sie sich auch dazu, ihre langen, blonden Haare abzuschneiden und damit ein feministisches Zeichen zu setzen (ganz wie bei »Felicity«, die ihre lange Lockenmähne abschneidet, als Zeichen für ihre Unabhängigkeit und Selbstständigkeit, nachdem sie sich von ihrer High School-Liebe getrennt hat).

Am ironischsten dekonstruiert Georgia ihre Weiblichkeit mit der Frage »Feminin genug?«, der folgende Ereignisse vorausgingen: Billy,

Georgias Ehemann, mutiert im Laufe der Serie (vor allem in der dritten Staffel) immer mehr zu einem chauvinistischen Macho, was ihm besonders von Renee ganz unverblümt vorgeworfen wird, wenn sie ihn als »male chauvinist pig« (3.02 »Buried Pleasures«) bezeichnet. Aufgrund dieser Anschuldigung besucht Billy eine Selbsthilfegruppe für chauvinistische Männer, in der er lernen soll, Frauen mit Respekt zu behandeln und sie als gleichwertig anzusehen. Bei seinem ersten Treffen gesteht Billy, dass er Frauen zwar respektiert, dass er für Gleichberechtigung ist, aber nicht wenn es um seine eigene Ehefrau geht. Bei ihr duldet er all diese feministischen Errungenschaften keineswegs. Sie soll bei der Arbeit keine sexy Kleider tragen und sie soll auch nicht Partnerin in der Kanzlei werden. Am besten sollte sie gar nicht arbeiten, sondern zu Hause bleiben, warten bis er von der Arbeit nach Hause kommt und ihn dann vergöttern. Doch dieser Schuss geht nach hinten los. Als Billy zu einer der nächsten Sitzungen Richard Fish mitnimmt, ist er von seiner beherzten Ansprache, Chauvinismus zu zelebrieren, so inspiriert, dass er Georgia von seinem »newfound inner chauvinist« unterrichtet. Seine neue Attitüde beinhaltet, dass Georgia ein Hausmütterchen sein soll, das nie zuhause, immer zu seiner (sexuellen) Verfügung steht und ihn anbetet (3.03 »Showtime«). Ihrer Meinung zu Billys neuen Ansichten verleiht Georgia im Gegenzug mit einigen Fußkicks Ausdruck, die ihn durch die ganze Unisex-Toilette bugsieren. Für den am Boden liegenden Billy hat sie nur noch eine Frage übrig: »Feminin genug?« (Georgia in 3.03 »Showtime«).

Kaffee oder Tee?

Auch Nelle Porter weiß um ihre Wirkung auf Frauen wie auch auf Männer. Sie kann einerseits sehr anziehend wirken, aber gleichzeitig auch durchaus bedrohlich. Sie ist bekannt als die »eiskalte Nelle«, was bezeichnend ist für ihre emotionale Kälte, die es ihr erlaubt, berechnend und skrupellos zu agieren. Sie ist eine so genannte »Femokratin«, eine neue Gattung Frau, »die den Feminismus zum Vorantreiben ihrer beruflichen Karriere nutzt« (Kemp/Squires 1997: 4). Eine der bekanntesten Beispiele aus der Populärkultur für Femokratinnen wäre neben Nelle Porter aus »Ally McBeal« Demi Moore im Film »Enthüllung«, die Antidiskriminierungsgesetze und sexuelle Belästigung als systematische Option, um Karriere zu machen und männliche Konkurrenten aus dem Rennen zu schicken, nutzen. Ähnliches gilt für Ling Woo, die im Vergleich zu ihrer besten Freundin Nelle zwar gleich attraktiv, intelligent und selbstbewusst ist, zudem aber auch boshaft, wütend und aggressiv. Sie ist hemmungslos ehrlich, spricht alles aus, was sie sich denkt ohne Rücksicht auf Verluste und vor allem ohne jegliche Rücksicht auf politische Korrektheit.

Was bei beiden von größter Brisanz ist, ist ihre augenscheinliche Femininität (ihr Aussehen, ihr Make-up, ihre Kleidung), die sich jedoch wie bei keiner der anderen weiblichen Serienfiguren als buchstäbliche »Maske« entpuppt. So ist auch Nelles Frage »Kaffee oder Tee?« und das dazu passende Stewardessenoutfit zu verstehen, das in einer ihrer ersten Episoden trägt und mit dem sie ganz bewusst mit einer männlichen Wunschfantasie von Weiblichkeit spielt. Beide tragen Weiblichkeit wie ein Maske, die sie aufsetzen, um sich Zutritt zur Gesellschaft zu verschaffen, um in der Gesellschaft anerkannt zu werden und ihre Ziele in ihr zu erreichen. Kaum überraschend, dass es eines von Lings beeindruckendsten Talenten ist, Emotionen vorzutäuschen, vor allem auf Kommando zu weinen.

Im Sinne von männlichen Fantasien rangiert Ling, so Chisun Lee in »The Ling Thing«, sicherlich als eine der beliebtesten, neo-orientalistischen Masturbationsfantasien von Männern, die den visuellen »Cunni-Lingus«, den ihnen Ling Woche für Woche bietet, genießen (vgl. Lee). Doch eine wichtige Frage dabei ist, in wieweit sie diese Fantasien wirklich befriedigt. Wie Song Liling in Cronenbergs Film »M Butterfly« (vgl. de Lauretis 1999) ist sich Ling über die Fantasien, die mit »Madame Butterfly« und asiatischen Frauen verbunden werden, im Klaren und spielt bewusst mit ihnen. Somit ist sie kein passives Opfer oder Objekt der Fantasie, sondern das bewusste Subjekt einer Fantasie, die auf dem traditionellen Rollenklischee der unterwürfigen, stillen und gleichzeitig sehr sinnlichen und sexuell reizvollen Geisha basiert. Schon hier bricht Ling mit dem typischen Rollenbild, da sie keineswegs unterwürfig ist, dafür aber umso sinnlicher und dabei immer die Macht betont, die mit ihrer Sexualisierung und den damit verbundenen Fantasien einhergeht. Mit ihren sexuellen Reizen übt Ling Macht über Männer aus, verführt, manipuliert und kontrolliert sie, und sie ist damit in guter Gesellschaft, da man sie im Kontext einer mindestens 100-jährigen Geschichte der Sexualisierung von asiatischen Frauen verorten kann, aus dem sie jedoch gleichzeitig heraustritt; eben weil sich »die Stereotype durch ihre Exzessivität selbst subvertiert« (Lee). Im Klischee der Geisha selbst und besonders in der Überzeichnung eines Charakters wie Ling liegt das Potenzial der Subversion.

Eine weitere Fantasie, die mit Ling in Verbindung gebracht werden kann, ist die der »Dragon Lady«, eine eiskalte Bösewichtin, die knurrt, die mit ihrer scharfen Zunge und ihren stechenden Blicken töten könnte und deren Erscheinen in der Serie passenderweise mit der Musik der bösen Hexe aus dem »Zauberer von Oz« angekündigt wird. Doch auch hier entspricht Ling nicht zur Gänze dem Klischee der Drachenlady und formt sie entsprechend ihren eigenen Vorstellungen:

»Clawed dragon lady might be out, but style queens with sharp tongues and sharp wardrobes are very in. And Ling Woo is definitely all these things and more. She is

incredibly intelligent and never seems to have any failures or mishaps. She wears sharp designer outfits and has a tongue to match to a point where she is considered a ›bitch‹ by the other characters in the sitcom. She definitely fits the role of a dragon lady who says what she wants to say and is completely unemotional and inattentive to other people's emotional needs. And she is also very sexual, whether or not it is the image of sexual tension that she radiates or the actual act of sexuality, she is full of sexual energy« (Ko).

Sowohl in der Fantasie der Geisha als auch in der der Drachenlady, die Ling in sich vereint, lassen sich ermächtigende und befreiende Fantasien für Frauen entdecken. Viele Frauen wünschen sich, ihre ›innere Ling‹ zu finden und Lucy Liu kann das nur allzu gut nachvollziehen, wenn sie das Spielen ihrer Rolle als Ling als befreiend beschreibt und bewundernd kommentiert:

»What it is, is that she's very forward and blunt and up front about her feelings, and she doesn't apologize for anything that she does or says. And I think that's very unusual, especially for women, who always feel like in some ways they have to [...] you know, be a certain way, do a certain thing. I think her character basically [...] demolishes all of these ideals and social foundations that have been around since the beginning of time« (zit. in Appelo 1999: 58f.).

Dabei spricht sie sicherlich im Namen vieler asiatischer und nicht asiatischer Frauen, die ihre Rolle eben so empfinden. Ling ist viel mehr als eine rein männliche Fantasie, sondern spricht neben Ally die Fantasien von Frauen am meisten an, besonders durch ihre Rücksichtslosigkeit, ihre Boshaftigkeit, ihr Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit. Ling ist Dragonlady, campy Geisha mit transiger Federnboa und Drag King-Twistmeisterin in einem. Darüber hinaus verwandelt sie sich in der Episode 3.13 »Engel und Himmelsboote« sogar für einen kurzen Augenblick in das Alien aus »Alien« und verkörpert auf diese Weise exzessives Frausein und weibliche Monstrosität.

Ally existiert nicht

Für Gagne stellt der »Mangel an einer lebberen Alternative zum althergebrachten Geschlechtsparadigma« (Gagne 2001) das wohl größte Manko der Serie aus feministischer Sicht dar. Was sie dabei jedoch nicht zu bedenken scheint, ist das breite Spektrum der Frauen in der Serie neben Ally selbst.

Zusammen mit Ally verkörpern Nelle, Ling, Georgia, Renee und Elaine »das Geschlecht, das nicht eins ist« und betonen so die Vielzahl von möglichen Weiblichkeiten, womit eine Verweigerung von jeglicher Fixierung einhergeht. Unterstrichen wird so, in Anlehnung an Irigaray,

weibliche Vielfältigkeit und Komplexität. Die Frau existiert bei Ally nicht, da man die weiblichen Charaktere nicht auf eine einzige, universelle Art von Weiblichkeit reduzieren kann. Gleichzeitig sind sie nicht allein im Sinne von Negativität, Abwesenheit und Mangel im Unterschied zum männlichen Geschlecht und seiner universalen, phallischen Macht zu definieren, als das andere zum Universal des Mannes, als sein Spiegel, sondern sie können sich aus dieser Spiegelbeziehung befreien, besonders wenn man ihre radikale Andersheit bedenkt und sie in ihrer Pluralität und Vielfalt wahrnimmt.



Abbildungen 14a - e: Nelle Porter, Ling Woo, Georgia Thomas, Renee Radick, Elaine Vassal

In ihrer Mannigfaltigkeit präsentieren sie eine Lösung für das »women's room problem« (Halberstam 1998: 27), wie es bei Halberstam zu finden ist und welches für sie »ein Beleg für die Vielfältigkeit innerhalb der scheinbar so einheitlichen Kategorie ›Frau‹ darstellt« (ebd.). Besonders passend zu dieser Thematik ist auch das ebenfalls von Halberstam angesprochene »bathroom problem«, das bei »Ally McBeal« mit der Unisex-Toilette, einer der bemerkenswertesten Innovationen der Serie, am herausragendsten thematisiert wird. In »Female Masculinity« wird das so genannte »bathroom problem« von Halberstam wie folgt beschrieben:

»If gender has been so thoroughly defamiliarized, in other words, why do we not have multiple gender options, multiple gender categories, and real-life nonmale and nonfemale options for embodiment and identification? In a way, gender's very flexibility and seeming fluidity is precisely what allows dimorphic gender to hold sway. Because so few people actually match any given community standards for male and female, in other words, gender can be imprecise and therefore multiply relayed through a solidly binary system. At the same time, because the definitional boundaries of male and female are so elastic, there are very few people in any given public space who are completely unreadable in terms of their gender. Ambiguous gender, when and where it does appear, is inevitably transformed into deviance, thirdness, or a blurred version of either male or female« (Halberstam 1998: 20).

Die Trennung der Toiletten ist eines der Hauptindizien dafür, dass unsere Gesellschaft im Hinblick auf Geschlecht oberflächlich zwar liberaler und

flexibler geworden ist, jedoch noch lange nicht so flexibel und liberal ist, wie es zu wünschen wäre, wenn es immer noch zwei klar definierte, streng überwachte und getrennte Räume für Männer und Frauen gibt. Die Symbole »Männer« und »Frauen« auf den öffentlichen Toiletten verdeutlichen, dass bei der Herstellung sexueller Differenz Bedeutung mehr zugeschrieben als beschrieben wird. Obwohl uns die Toilettentrennung ganz natürlich erscheinen mag, so ist sie doch das Produkt von Bedeutungszuschreibungen, die diese Trennung erst produziert und Menschen dazu auffordert, sich entweder mit der einen oder der anderen konstruierten Kategorie zu identifizieren (vgl. Halberstam 1998: 25).

Auf diese Weise kann man sich ganz einfach ein Bild von den Prozessen machen, die zu der Schaffung kultureller Binarismen beitragen. Gleichzeitig bieten diese Überlegungen auch Raum für das Infragestellen derselben, für das Aufdecken von Lücken und Fehlern in diesem System, wie es etwa Transvestiten und Transsexuelle tun: »The transvestite, as interloper, creates a third space of possibility within which all binaries become unstable [...] it is the transvestite who marks the instability of the markers ›Ladies‹ and ›Gentlemen‹« (Halberstam 1998: 26). Für Halberstam ist diese Sichtweise, die von Garber vertreten wird, jedoch problematisch, da hierbei, »wie bei allen Versuchen, eine Binarität durch eine dritte Begrifflichkeit zu zerbrechen, die Tendenz dazu besteht, die anderen beiden durch einen dritten Begriff lediglich zu stabilisieren« (ebd.). Beim Pochen auf eine dritte Möglichkeit, einen dritten Raum, läuft man nicht nur Gefahr, die anderen zwei damit zu bestärken, sondern man kann dadurch auch die Möglichkeit eines vierten oder fünften oder n-ten Raumes jenseits der Binarität verschließen (vgl. ebd.: 27). Die Unisex-Toilette kann als ein solcher Raum gesehen werden, als ein Raum, der viele Möglichkeiten zulässt und die Menschen nicht zwingt, sich für eine von zwei Optionen zu entscheiden. Sie ist kein Scheideweg und auch keine Sackgasse, sondern vielmehr ein Raum des »Zwischen«, in dem neue Subjektivitäten entstehen können (vgl. Bhabha 1994), wie sie auch einen Raum des »beyond« darstellt.

Der sexuelle Unterschied, der in der Toilettenmetapher sichtbar wird, ist somit lediglich ein symbolisches Konstrukt, wie es bei »Ally McBeal« immer wieder betont und durch die Unisex-Toilette (gepaart mit der anfänglichen Verwirrung und Irritation, die sie sowohl bei den Charakteren als auch dem Publikum auslöst) veranschaulicht wird. Noch dazu wurde die Unisex von Richard Fish, also einem Mann, erfunden, entgegen Halberstams Lamentation, dass die beharrliche Weigerung, geschlechtlich ambigüose Körper in der Gesellschaft zuzulassen, die unter anderem mit dem Beharren auf Entweder-oder-Toiletten ausgedrückt wird, vor allem von Männern, die ihre Männlichkeit beschützen möchten, postuliert wird (vgl. Halberstam 1998: 15).

Kaum verwunderlich sind angesichts des radikalen Infragestellens der sexuellen Differenz mit ihrer einhergehenden Aufhebung in der Uni-

sex-Toilette die heißen Diskussionen der ZuschauerInnen um diese Einrichtung. Sie beweist aufs Neue, was sich bei »Ally McBeal« immer wieder bewahrheitet, nämlich dass nicht nur juristische Fälle verhandelt werden, sondern insbesondere auch Geschlecht, wenn seine Bedeutung verhandelt wird, und zwar vor allem im Sinne von Verschiebung und Aufhebung von Geschlechtergrenzen, wie es Richard so treffend bemerkt, als er Allys Performanz (im Gerichtssaal) beschreibt: »She blurred the lines. I came out totally confused« (1.15 »Once in a Lifetime«).

DER LETZTE SCHREI DER EMANZIPATION

Wenn »Ally McBeal« schon wie keine andere Serie die aktuelle Ambivalenz und Verwirrung gegenüber Geschlecht und Sexualität widerspiegelt, dann kann man bei »Sex and the City« in diese Materie noch tiefer eindringen und sicherlich einige wertvolle Erkenntnisse mitnehmen. Für Diane Negra ist »Sex and the City« ein »kulturelles Paradigma, das als Schlüssel für die Diskussion von Weiblichkeit, Singletum und urbanem Leben dient« (Negra 2004). Und so begibt sich Carrie in dieser Schlüsselfunktion mit einem Rucksack – oder für Carrie typischer einer Fenditasche – voll dieser Thematiken Woche für Woche auf eine (sexual)anthropologische Erkundungsreise durch den Großstadtschunzel, auf der sie immer wieder auf altbekannte sowie neue Gattungen – sprich: Klischees und kulturelle, diskursive Konstrukte von Geschlecht und Sexualität – trifft, deren verschleierte, ideologischen Ursprung sie lüftet und deren Konstruiertheit sie entlarvt. Dazu gehören die Verstrickung von Liebe, Sex und Macht, ein Thema, das für Frauen schon immer relevant war und in der Serie immer wieder aufgegriffen wird, zusammen mit den alles umspannenden Themen und Problemen, die sich um Sex, Sexualität, Beziehungen und Singletum, Mode und (post)moderne Weiblichkeit ranken. Die erste Folge mit ihrem Fokus auf die Thematik, als Frau »Sex wie ein Mann« zu haben, ist dabei nur die Initialzündung für ein wahrliches Feuerwerk an Stereotypen, die nur konstruiert und präsentiert werden, um dann von den vier Pionierinnen an der Geschlechterfront durch geschlechtsspezifische Verschiebungen auf den Kopf gestellt zu werden.

Den Produzenten von »Sex and the City« gelang wahrlich »ein televisionäres Überraschungsei: schöne Kleider, witzige Dialoge – und was zum Nachdenken!« (Neudecker 2001). In diesem Sinn kann man die Serie vielleicht am besten als eine Mischung aus Frauenzeitschriften und Consciousness Raising-Gruppen der 2nd Wave beschreiben, als eine neue Form feministischer Bewusstseinsbildung, die Ratgeberin und Shoppingführerin in einem ist. Mit dieser Mischung gelang es der Serie, dass so gut wie jede smarte und lebenslustige Frau zwischen 20 und 40 »Sex and

the City« leidenschaftlich schaute, verschlang und mit anderen Frauen diskutierte (vgl. McCabe/Akass 2004: 2f.), und zu einer »bedeutenden Faser im kulturellen Geflecht des täglichen Lebens« (Jermyn 2004: 202), vor allem von Frauen, zu werden. Schnell avancierte die Serie zu einem soziokulturellen Phänomen erster Güte und hat nun längst Kultstatus erlangt, wie es zuvor schon »Ally McBeal« gelungen ist, deren beider kulturelle Relevanz unleugbar ist.

Was vom Kult bleibt

Fragt sich nur, »Was vom Kult bleibt...«. Das ist eine Frage, der auch das Frauenmagazin »Joy« (2004) nachgegangen ist und die es in acht Punkten beantwortet hat: (1) Liebesweisheit (nie die Hoffnung aufgeben, den Traummann zu finden und zu behalten), (2) Modeikone (besonders im Bezug auf Patricia Fields, die Kostümdesignerin der Serie, deren modischer Geschmack für Individualismus und Mut steht und mit der Serie zur Legende wurde), (3) lockerer Sextalk, (4) Flower-Power (bunte, fedrige Stoffblumenaccessoires als ein Ausdruck von Fields' extravagantem Geschmack), (5) Manolo Blahnik (die Designer-Schuhe, die durch die Serie zum Kult wurden), (6) the Hunk (Sams Liebhaber, Schauspieler und Model für eine Werbekampagne von Absolut Vodka), (7) Cosmopolitan (Carries Kult-Cocktail) und (8) Dildos (die laut Samantha auf den Nachttisch jeder Frau gehören) (vgl. Joy 2004: 50).

Cosmopolitan

Der Begriff »Cosmopolitan« löst, abgesehen davon, dass er Carries Lieblingscocktail ist, gleich mehrere Assoziationen aus: Die Zeitschrift, WeltbürgerInnentum, und die City (sprich New York City) in »Sex and the City«. Er deutet auf eine Weltoffenheit und gesellschaftliche Toleranz hin, ohne die eine Serie wie »Sex and the City« gar nicht denkbar wäre, zu der sie aber im Gegenzug auch selbst viel beigetragen hat. Entsprechend Carries Voiceover »Alles ist möglich, dies ist New York« aus der Episode 6.10 »Nostalgie, Nostalgie!« ist New York ein liberaler, kosmopolitischer Ort, an dem alles möglich ist – was in Bezug auf Geschlecht und Sexualität dafür steht, dass die klassischen Geschlechter-schranken gefallen sind und die heterosexuelle Norm durchbrochen wird.

Für Negra steht das urbane Setting von New York City für einen »schnittigen, luxuriösen, urbanen Lebensstil, der in letzter Instanz vor allem im Wettkampf mit suburbaner Häuslichkeit steht« (Negra 2004). So gesehen ist New York wohl der perfekte Schauplatz für eine Serie wie diese, als ein Zufluchtsort für alle, die anders sind oder sein wollen: »The anonymity of the city opens up new possibilities for creating oneself,

giving one the freedom to experiment with appearance in a way that would have been unthinkable in a traditional rural community« (Entwhistle 2000: 138). Dieser Aspekt wurde schon in der »Mary Tyler Moore Show« unterstrichen, wenn man Mary sieht, wie sie im Vorspann zur Serie am Times Square steht, ihren Hut voll Freude in die Luft wirft und ihre Unabhängigkeit genießt (die ganz stark mit der Aura von New York und den Möglichkeiten, die die Stadt der Protagonistin bietet, zusammenhängt), wie auch all die anderen Vergnügungen, die eine Stadt wie New York ihren BewohnerInnen bietet. »New York is associated by tradition with a certain cultural permissiveness in regard to the social identities of single urban women, unconventional or unruly female behavior, unusually assertive female behavior« (Negra 2004).

Was mit diesem selbstbewussten Verhalten von Frauen ebenso einhergeht, ist die Entpathologisierung von weiblichen Singles »entgegen den intensiven neokonservativen Bemühungen, das Leben von Frauen auf Ehe und Häuslichkeit auszurichten« (ebd.). Anstatt weibliche Singles als gesellschaftliches Problem darzustellen und sie als Freaks zu stigmatisieren, wie es noch bei »Bridget Jones' Diary«, »Ally McBeal« oder auch »Providence« der Fall war, wirkt »Sex and the City« solch einem Trend ganz vehement entgegen. »Sex and the City« occupies vitally important space in a social and representational environment that regularly pronounces judgment over childless, unmarried and/or professional women« (Negra 2004). Als die Serie 1998 startete, fanden sich ihre vier Protagonistinnen in guter Gesellschaft, aber auch mit denselben gesellschaftlichen Ängsten konfrontiert, die Frauen wie Ally und Bridget schon vor ihnen ausgelöst haben: »Sex and the City responded to both these trends – at once funny, sexy and stylish, but also eager to challenge assumptions about women's successes, sexuality and singleness« (Nelson 2004: 87).

Das große Anliegen von »Sex and the City« war und ist es – entgegengesetzt dem Trend, thirtysomething Singlefrauen als bemitleidenswert, unnatürlich und abnormal abzustempeln –, eine neue positive Sicht auf Singles zu werfen, vor allem mit dem Streben danach, »dieses kulturelle Skript auf die Probe zu stellen« (Negra 2004), um so »einige der bösartigsten Mythen, die um das Leben heutiger Frauen ranken« (ebd.), ins Wanken zu bringen.

Während Bridget Jones sich fragt: »What's wrong with me? I'm completely alone« (Fielding 2001: 31), und die Gründe für ihr Versagen an sich selbst sucht, stellen die »Sex and the City«-Frauen eine ganz andere Frage, nämlich: Was läuft in der Gesellschaft falsch? Schon in der ersten Folge stellt Carrie diese Frage:

»Es gibt tausende, vielleicht sogar zehntausende Frauen wie diese in der Stadt (man sieht einen Gehsteig voller Frauen, weiße, afroamerikanische, asiatische Frauen, alle um die 30; Carrie ist eine von ihnen). Wir alle kennen sie und wir sind

uns einig, dass sie toll sind. Sie reisen. Sie zahlen Steuern. Sie geben ohne mit der Wimper zu zucken 400 Dollar für ein Paar Sandalen aus... und sie sind allein (Carrie wendet sich zur Kamera und fährt fort) Es ist das moderne Rätsel der Sphinx. Wie kann es so viele fabelhafte ledige Frauen geben und so gar keine fabelhaften ledigen Männer?« (1.01 »Sex wie ein Mann«)



Abbildung 15: Carrie ganz allein in der Episode »Games People Play«

Wenn es ein Problem gibt, und das ist schon die erste Frage, dann ist das Problem die Gesellschaft und der Mangel an fabelhaften Männern in ihr und nicht die Frauen und ihre Unfähigkeit, einen Mann zu finden und an sich zu binden.

Single und fabelhaft

»Der schale Beigeschmack des spießigen Eigentlich-will-ich-doch-nur-Mann-Haus-und-Kind will«, zumindest für Zykla (2001) und andere Kritikerinnen, »trotz der noch relativ ungewohnten rein weiblichen Konstellation, trotz weiblich gefärbter Macho-Sprüchen und guter Situationskomik nicht weichen« (ebd.). Doch der Beigeschmack weicht sehr schnell, wenn man einen genaueren Blick auf die Serie wirft. Während amerikanische Frauen mit neokonservativen Botschaften, in denen das Hauptinteresse von Frauen auf heterosexueller Romantik, Ehe und Kindern gelenkt wird, förmlich bombardiert werden, mit Filmen und Serien, in denen die Protagonistinnen nach einem beruflich erfolgreichen Leben in der Stadt in ihre ländlichen und suburbanen Heimatstädte zurückkehren, um dort die Rolle der braven Tochter, Schwester oder (Ehe)Partnerin

einzunehmen (wie etwa in »Sweet Home Alabama« oder »Providence«, »Für alle Fälle Amy« und »Desperate Housewives«), oder in denen die Zuschauerinnen ideale Weiblichkeit vorgeführt bekommen (wie in »Tage wie dieser«, »Wedding Planner« oder »Miss Undercover«), bietet »Sex and the City« zur selben Zeit ein Gegenmodell an, »das all die Mythen, durch die Singlefrauen stigmatisiert werden, kritisiert« (Negra 2004). »In fact, Carrie and her friends are often far less bothered by being single than by being typecast« (Nelson 2002). Ashley Nelson streicht in ihrem Artikel »Miss Bradshaw Goes to Washington: The Marriage Movement, American Families and Sex and the City« hervor, dass es besonders überraschend und lobenswert ist, dass eine Serie wie »Sex and the City« gerade in einer neokonservativen Periode produziert würde und noch dazu so großen Anklang findet:

»Even more surprising, however, is that SATC should rise to fame now, when the culture seems to have an increasing interest in getting and keeping women married. After all, we are in the midst of what some have called a marriage movement, wherein walking down the aisle is prescribed for every social ill from poverty and teen pregnancy to drug use and poor education. This obviously has major effects on women, who have long struggled to gain financial and sexual independence whether married or not. Take for instance the Bush Administration's recent proposal to allocate \$300 million to state-sponsored programs that encourage women on welfare to wed. So convinced that marriage provides social stability, states are now offering everything from high school courses on marriage to financial incentives for those who say, ›I do‹. Teenagers are also learning through federally funded programs on abstinence that sex outside marriage has ›harmful psychological and physical effects‹. So unless they have the will of Sisyphus, young girls better start thinking about marriage before college or careers. Middle- and upper-class women are not off the hook either. With the recent and much hyped publication of *Creating a Life: Professional Women and the Quest for Children*, author Sylvia Ann Hewlett has revived the old scare tactics of the 1980s, by suggesting that career women today are forgoing families for fat paychecks, and getting nothing but heartache and infertile eggs in return. Her advice? More marriage, less career – and sooner rather than later. For all the things it is not – a treatise on race relations, a study of class in America – SATC may still be one of the most progressive reactions in popular culture today against this simplistic view of matrimony. Unlike the promises of politicians and critics, marriage on the series doesn't guarantee a happy or stable ending, but sometimes, as Samantha once put it, ›just an ending‹« (Nelson 2002).

In der Episode 2.04 »Nur Singles gibt man den Gnadenschuss« wird sogar ganz konkret auf diese neokonservativen Tendenzen eingegangen, und zwar als das »New York Magazine« die Coverstory »Single & Fabelhaft!« mit Carrie als Covergirl und Aushängeschild für fabelhafte Singlefrauen plant. Nur leider wurde aus dem Rufzeichen ein Fragezei-

chen. Während Carrie schon an sich und ihrer Fabelhaftigkeit zweifelt, rückt Miranda den Artikel in das ›rechte‹ Licht: »Alle paar Jahre taucht so ein alberner Artikel auf, der als wohlgesetzte Warnung junge Frauen in ein Leben als Frau und Mutter scheuchen soll« (Miranda in 2.04 »Nur Singles gibt man den Gnadenschuss«); Warnungen, von denen sich die Frauen nicht beeindrucken lassen (vielleicht am ehesten noch Charlotte). Für sie gilt »Single und Fabelhaft!«, ganz im Sinne der bereits 1962 veröffentlichten Lifestyle-Bibel »Sex and the Single Girl« von Helen Gurley Brown, die drei Jahre später Chefredakteurin der »Cosmopolitan« wurde. Damit verbunden ist eine noch weit reichendere Problematisierung des gesamten ›Having it all‹-Syndroms. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, ob in einer Stadt, in der nichts unmöglich ist, das ›Have it all‹ immer noch unmöglich ist? In 1.09 »Wunder der Technik« fragt sich Carrie in ihrer Kolumne, ob frau mit weniger als mit allem zufrieden sein kann, und in der Episode 3.10 »Alles oder nichts« greift sie dieses Thema wieder auf.

Während Sam im Kreis ihrer drei Freundinnen aus dem Fenster ihrer brandneuen Wohnung »Siehst du uns Manhattan? Wir haben alles« (3.10 »Alles oder nichts«) posaut, denkt Carrie später in ihrer Kolumne über Entscheidungen nach:

»Von ihrer Geburt an wurde modernen Frauen erzählt, dass sie alles sein und tun können, was sie wollen. Sie können Astronautin werden, Chefin einer Internetfirma, Hausfrau und Mutter. Es gibt keine Regeln mehr und die Möglichkeiten sind unbegrenzt und offensichtlich kann man sie sich alle nach Hause liefern lassen. Aber sind wir möglicherweise so verzogen von den grenzenlosen Wahlmöglichkeiten, dass wir keine Wahl mehr treffen können? Dass ein Teil von uns weiß, wenn man sich erst für etwas entscheidet, für den einen Mann, die eine wunderbare Wohnung, den einen tollen Job, dass eine andere Möglichkeit verschwindet. Sind wir eine Generation von Frauen, die sich nicht mehr für eine Sache entscheiden kann? War es für uns alle einfach zuviel oder hatte Samantha Recht? Können wir alles haben?« (Carrie v.o. in 3.10 »Alles oder nichts«)

Doch die noch viel entscheidendere Frage ist, ob sie wirklich ›alles‹ haben wollen? Dazu meint Ashley Nelson:

»Yet overall – and unlike Ally McBeal, whose inability to ›have it all‹ leads her to be perpetually depressed – the women on SATC do not resent their modern lives. In fact, they often cling desperately to it. When Aidan moves in after their engagement in the fourth season, Carrie finds herself longing for the privacy that comes with being single. ›I miss walking into my apartment with no one there... and I can do all the stuff you do when you're totally alone.‹ Carrie calls it her ›Secret Single Behavior.‹ Further, she becomes quickly annoyed when people begin to see her only in relation to Aidan. To remedy this, she begins wearing her engagement ring around her neck, where it is less noticeable. The problem is not that she doesn't love Aidan, or want to

be with him, but that despite what Bride magazine or the culture at large says, single life is not some ephemeral state she temporarily resides in until she marries and blossoms into womanhood« (Neslon 2002).

Es gilt, das weibliche Begehren zu hinterfragen, wie auch in der Episode 6.15 »Zeitgefühl«, als sich Carrie nach einem Telefonat mit Miranda, in dem sie verzweifelt über ihr Flitterwochenende sagt: »Ich sollte fähig sein, so was durchzuziehen, Carrie. Das sollten die romantischsten Tage meines Lebens sein« (Miranda in 6.15 »Zeitgefühl«), über die vielen »Solltes« im Leben einer Frau Gedanken macht:

»Nachdem Miranda das S-Wort zweimal verwendet hatte, begann ich zu überlegen, ob »Sollte« wieder so eine typische Frauenkrankheit war. Wollen wir Babies und perfekte Flitterwochen oder denken wird, wir sollten Babies und perfekte Flitterwochen wollen? Wie trennen wir das, was wir könnten, von dem, was wir sollten? Und das Beunruhigendste ist, es ist nicht nur Druck von außen. Es scheint aus uns selbst zu kommen. Warum be-sollten wir uns von oben bis unten?« (Carrie v.o. in 6.15 »Zeitgefühl«)

Aber auch bei Ally handelt es sich nicht allein um das Problem von »Having it all«, sondern um ein »Having it Ally« (Moseley/Read 2002: 231), ein ganz persönliches Begehren, das vor allem in ihren Dream-on-Sequenzen, Voiceovers, Halluzinationen und anderen Spezialeffekten sichtbar wird: »These moments foreground Ally's silent resistance to sexist put-downs, express her sexual desires and bring to life her subconscious fears [...] Perhaps in a world where women's real needs and motivations are silenced or marginalised, fantasy seems like a viable option« (Whelehan 2000: 140). Gerade in ihren Fantasien träumt sie nicht nur von neo-konservativen Vorstellungen, alles zu haben, sondern leistet ebenso oft auch Widerstand gegenüber diesem Begehren, das ihr von der Gesellschaft einprogrammiert wurde.

Liebesweisheit

In ihrer Kolumne hinterfragt Carrie so gut wie jede Art von gesellschaftlichen Diskursen, wobei Liebesweisheiten mit unter zu den Hauptthemen der Kolumne zählen. Die Weisheit derselben beruht vor allem darin, dass gängige Vorstellungen von romantischer Liebe auf den Kopf gestellt werden, um die Absurdität von Liebesgeschichten zu zeigen.

Im Vorspann zu »Sex and the City« sind die Widersprüchlichkeiten, mit denen Frauen (wie auch Ally) konfrontiert sind, bereits zu Beginn der ganzen Serie, wie auch zu Beginn jeder einzelnen Episode, in die Serie eingeschrieben, wenn wir Carrie sehen, wie sie als »urbane Cinderella« (Negra 2004) durch die Straßen von New York schreitet, bekleidet

mit einem rosa Top und einem weißen Tutu. Sie blickt um sich und findet sichtlich Gefallen an dem, was sie zu sehen bekommt. Sie wirkt selbstbewusst und unbeirrbar... bis sie von einem Bus nass gespritzt wird, noch dazu von einem Bus, auf dem eine Werbetafel mit einer äußerst erotisch lasziven Carrie für ihre Kolumne »Sex and the City« wirbt:

»The opening sets up the comedic premise for *Sex and the City*. Counterpointing Carrie's ingénue self with her glamorous sexy image on the bus structures the joke. She may revel in trying on the virginal fairy-princess identity, but Carrie Bradshaw, who knows good sex [*and isn't afraid to ask – wie der Slogan der Werbetafel in toto lautet], reminds us that she is not as innocent as her Degas-esque attire would have us believe. This joking structure is predicated upon a comic play between gender identities and cultural performance, between fantasies and masquerade, and between the chaste fairy-tale heroine and the provocatively alluring siren. Carrie follows a script for her role produced in fantasy, and in the process has fun playing with the artificiality of a patriarchal signifying system that defines the female self. What is going on here is that the sequence plays with familiar constructs that define the woman as ideal. The comedy works by juxtaposing the two classic patriarchal fantasies of virgin and whore – fantasies that are projected onto women, and in so doing, introduces us to the raw material which will be used time and again throughout the series to create humour« (Akass/McCabe 2004: 177f.).

Carrie ist zu gleichen Teilen Märchenprinzessin, Aschenputtel, Schneewittchen und Femme Fatale und bleibt nicht einem Image mehr verhaftet als einem anderen, sondern handelt sie für sich selbst neu aus und vereint sie zu einer neuen Persönlichkeit, die es ihr darüber hinaus gestattet, einen Blick hinter die Kulissen patriarchaler Märchenaufführungen zu werfen und die Mechanismen hinter kulturellen Mythen von Frauen zu enthüllen.

Sie reißt die Autorität an sich, indem sie von Beginn an die zentrale, allwissende Erzählerin der Serie ist, ebenso wie sie auch die Blickmacht für sich beansprucht, die sie vom ersten Augenblick an innehat – eine Autorität und Subjektivität, die sowohl den Prinzessinnen und Maiden in Not als auch bösen Stiefmüttern und Verführerinnen in den traditionellen Märchen verwehrt bleibt.

Manchmal wird Carrie selbst in den Märchen und Fantasien gefangen, doch sie kann sich aus eigener Kraft (und mit Hilfe ihrer Freundinnen) aus ihnen befreien. Und manchmal wird sie auch aus ihnen wach gerüttelt bzw. gespritzt, wie es im Vorspann zur Serie passiert: »The tutu – a piece of extradiegetic costuming – invokes the girlish belief in urban romance to which Carrie is still occasionally susceptible; the splashing symbolises the comic deflation of these fairy tales which the narratives repeatedly enact« (Zieger 2004: 105). Nicht nur Carrie, sondern alle vier Frauen stehen patriarchalen Konzepten von Weiblichkeit, Sexualität und

Erwartungen an Frauen und ihr Begehren skeptisch und ambivalent gegenüber und üben offen Kritik an denselben (wie etwa an den Mythen von Prince Charming, Romantik und »wenn sie nicht gestorben sind« sowie an Mutterschaft und Schönheitsideale). Sie sind sich der soziokulturellen Konstruiertheit all dieser Mythen bewusst und versuchen, von ihnen loszukommen, sich aus ihrem Bann zu befreien. Außerdem erzählen sie die Mythen neu und entwerfen alternative Erzählungen und Fantasien für sich selbst und ihre Zuschauerinnen.



Abbildung 16: Carries Blick

Urbane Märchen

Doch nicht nur bei »Sex and the City«, sondern auch bei »Ally McBeal« werden Märchen und ihr nachhaltiger Einfluss auf Mädchen und Frauen kritisch betrachtet. All die märchenhaften Fantasien, mit denen Mädchen wie Ally und ihre beste Freundin Renee aufgewachsen sind, wirken wie ein Gift, das ihnen von Kindheit an einimpft, was sie zu begehren haben und wie sie dieses Begehren erfüllen können (besonders der Wunsch nach einem Märchenprinzen, der sich für Frauen dann erfüllt, wenn sie nett und lieb sind und brav auf ihn warten). Als Ally und Renee ihre Brautjungferkleider, von der letzten Hochzeit auf der sie waren, im Kamin verbrennen und in dem Feuer Marshmallows braten, unterhalten sie sich über diese Gehirnwäsche:

ALLY: That is the last bridesmaid's dress I ever wear.

RENEE: Until the next wedding.

ALLY: Sometimes, Renee, it feels like we're the only ones who aren't getting married.

RENEE: We are.

ALLY: Seriously Renee, what's this thing women have about getting married? Why do women...

RENEE: We're brainwashed. First stories we hear as babies: Snow White, Cinderella, all about getting the guy, being saved by the guy. Today it's Little Mermaid, Aladdin, Pocahontas, all about getting the guy.

ALLY: So basically, we're screwed up because of...

RENEE: Disney.⁷

(1.14 »Body Language«)

Ally ist noch immer diesen märchenhaften Fantasien verhaftet und glaubt fest daran, dass eines Tages ihr Märchenprinz in ihrem Leben auftauchen wird und sie sich unsterblich in ihn verlieben wird. Diese Fantasie geht sogar so weit, dass sie sogar immer vorsorglich Verhütungsgel einlagert, falls auf einmal ihr Traumprinz vor der Tür steht, wie Omar Sharif in »Funny Girl«. Egal wie oft sie enttäuscht wurde, ihre Fantasie und ihre Hoffnung, doch noch den Richtigen zu finden, bleiben bestehen. Und so fragt sich Carrie in der Episode 5.02 »Unoriginal Sin« zu Recht: »Is hope a drug we need to go off of or is it keeping us alive?«.

Während Ally sich dieser Gehirnwäsche und auch ihrer Abhängigkeit von der Droge »Hoffnung« zwar bewusst ist, scheint es ihr unmöglich zu sein, etwas gegen sie zu tun (lediglich ihre berüchtigten »relationship killing maneuvers« sabotieren ihre Programmierung unbewusst). Im Gegensatz zu Ally ist keine der »Sex and the City«-Frauen, außer Charlotte, wirklich an der Ehe interessiert. Immer wieder diskutieren sie die Institution. In der Episode 1.03 »Ehekriege« fragt sich Carrie: »Sind Singles und Ehepaare natürliche Feinde?«, da verheiratete Männer und Frauen Singles darum beneiden, dass sie sich ihre Unabhängigkeit bewahrt haben sowie ihre eigene Persönlichkeit. In 4.14 »All that glitters« denkt Carrie über die Frage nach: »To be in a couple, do you have to put your single self on a shelf?«, und macht ganz klar, dass eben nicht alles Gold ist, was glänzt; wie es leider auch Charlotte in 3.12 »Tag der Entscheidung« (»Don't Ask, Don't Tell«) aus erster Hand erfahren muss, als sie am Tag ihrer Hochzeit herausfindet, dass ihr zukünftiger Mann impotent ist:

»Don't Ask, Don't Tell« asks probing questions about the pretense, performativity and self-deception that can underwrite bridal ritualization. Charlotte's intense self-involvement because it is »her day« (as she repeatedly puts it) nevertheless prevents

7 Leider hat es in ihrer Kindheit noch nicht eine Disney-Heldin wie Mulan, die ganz andere Fantasien in Mädchen weckt als auf den Prinzen zu warten und zu heiraten, gegeben.

her from acting on the knowledge of her fiancé's impotence. As a bridal march begins to play she confers with Carrie in the vestibule, and the two women attempt to explain away Trey's sexual limitations – in the end, as Carrie puts it, ›Charlotte was 34, single, and standing in a \$14,000 dress. She was getting married‹. Although she sees herself as a paragon of idealized romance and intimacy, Charlotte has been dishonest with herself about Trey« (Negra 2004).

Und so wird Charlottes Hochzeitstag, der der schönste Tag in ihrem Leben sein hätte sollen, zu einer gelungenen Kritik an der »derzeitigen Populärkultur und ihrer Besessenheit mit der Braut- und Hochzeitsmythologie« (ebd.) sowie an dem Idealbild einer Braut, wie es Charlotte für viele Frauen verkörpert. So traurig und tragisch diese Folge auch ist, so amüsant ist die Darstellung der Unlust und des mangelnden Interesses der Frauen an der Ehe in der Episode 2.07 »Hochzeitsfieber«, in der die vier Freundinnen Gäste bei einer Hochzeit sind. Als sie sich zum Werfen des Brautstraußes versammeln, kommt der Brautstrauß direkt auf sie zugeflogen, doch keine der vier (nicht einmal Charlotte) greift danach und so landet er vor ihnen auf dem Boden, denn sie »haben keinerlei Interesse daran, all die symbolischen Bedeutungen, die an diesem Strauß haften, mit aufzufangen« (Henry 2004: 73).

Bei Ally hingegen arten solche Brautstraußwurfszenen in ihrer typisch satirisch-kritisch übertriebenen Manier in wahrliche Kämpfe um den Strauß aus, während Carrie hingegen diese Gehirnwäsche in Frage stellt, wie auch die proklamierte genetische Prädisposition von Frauen zu Ehe und Kindern. Sowohl ihr Körper (ihr Unterbewusstes) als auch ihr Verstand (ihr Bewusstsein) reagieren buchstäblich allergisch auf die bloße Vorstellung der Ehe. Besonders deutlich zeigt sich das bei Carrie, als sie durch puren Zufall einen Verlobungsring in der Tasche ihrer Freundin Aidan findet und sich übergeben muss:

Charlotte: Du kriegst einen Antrag! (Charlotte platzt fast vor Freude und strahlt über das ganze Gesicht)

Carrie: Ich hab' mich übergeben. Ich sah den Ring und ich übergab mich. Das ist nicht normal.

Samantha: Das wär' auch meine Reaktion auf die Ehe.

(4.12 »Sag einfach Ja«)

Als Aidan ihr einen wunderbar romantischen Heiratsantrag mit einem wunderschönen Ring macht, kann sie einfach nicht Nein sagen und nimmt an, doch den Ring kann sie nicht an ihrem Finger tragen, sondern nur an einer Kette um den Hals (4.15 »Schwarz und weiß«). Als sie Aidan immer mehr drangsalirt, zu heiraten, ganz spontan und romantisch (»hawaiiiraten« wie er es nennt) bekommt sie einen juckenden roten Ausschlag: »Mein Körper reagiert allergisch auf den Gedanken, dass ich hei-

heiraten muss [...] Mir fehlt eben das Brautgen« (Carrie in 4.15 »Schwarz und weiß«). Carrie fragt sich, warum man überhaupt heiraten soll und als sie ihre Kolumne schreibt und sich ihren Ausschlag eincremt, überlegt Carrie, dass wir alle auf bestimmte Ziele programmiert sind, dass unser Begehren – sprich Heiraten, Kinder, ein Haus mit einem weißen Gartenzaun und ein Hund – von der Gesellschaft vorgegeben ist:

»So fortschrittlich sich unsere Gesellschaft auch geben mag, es gibt immer noch bestimmte Lebensziele, von denen erwartet wird, dass jeder sie erreicht – Ehe, Babies und ein eigenes Heim. Doch wenn sich hierbei nicht dein Gesicht mit einem Lächeln, sondern dein Körper mit einem Ausschlag überzieht, stimmt dann etwas mit dem System nicht oder liegt es an dir? Und wollen wir diese Dinge tatsächlich oder sind wir nur so programmiert?« (Carrie v.o. in 4.15 »Schwarz und weiß«)

Ist es bei Ally eher den Zuschauerinnen überlassen, zu hinterfragen, ob Allys Einsamkeit und Traurigkeit Gefühle sind, die sie wirklich fühlt, oder ob es vielmehr Emotionen sind, die sie von klein auf gelehrt wurde zu fühlen; sind die Zuschauerinnen bei Ally gefordert, ihre einsame Nachhausewege nicht nur als Charakterisierungen von Ally als Figur, sondern auch als kritischer Beschreibung der Gesellschaft, in der sie lebt, zu deuten, lässt eine Kolumne wie Carries wenig Zweifel an der sozialen Tragweite ihrer Überlegungen und die kritische Auseinandersetzung ist so gut wie unmissverständlich. Trotz aller Brautmagazine, die sie sich anstatt Zigaretten (die nicht nur zur Beruhigung und Stressbekämpfung dienen würden, sondern auch als ein Symbol für ihre Unabhängigkeit von Aidan, für den sie das Rauchen aufgegeben hat, stehen würden) kauft und durchsieht, kann sie sich nicht umprogrammieren. Als sie dann noch aus Spaß ein Hochzeitskleid anprobiert, überkommt sie eine solche Panik, dass sie glaubt, zu ersticken, und Miranda ihr das Kleid vom Leib reißen muss.

Nach dem Schwarzweiß-Ball (auf dem Aidan und Carrie wie ein Brautpaar aussehen) sagt sie Aidan schließlich die Wahrheit, nämlich dass sie niemals Ja hätte sagen sollen, und trennt sich von ihm.



Abbildung 17: Carrie und Aidan

Gegengift

Nicht nur Carrie, sondern alle vier kämpfen gegen Märchen und Fantasien aller Art an. Die Hochzeitsepisode(n) sind dabei nur ein Beispiel dafür, wie die Serie als Gegengift wirkt, dem viele vorausgingen und noch folgen. Schon in der Pilotfolge 1.01 »Sex wie ein Mann« geschieht dies. Nach dem märchenhaften Anfang »Es war einmal...« erzählt uns Carrie die Geschichte einer Frau, die glaubte, die große Liebe gefunden zu haben (wirklich alle Anzeichen sprachen dafür), die aber nach nur zwei Wochen bitter enttäuscht wird, als sich ihr Partner einfach nicht mehr bei ihr meldet. »Willkommen im Zeitalter der Unschuldlosigkeit« ist Carries lakonische Replik (als Anspielung auf Edith Whartons Roman »The Age of Innocence«). Jede Frau verliert irgendwann ihre Unschuld, und das meine ich nicht im buchstäblichen Sinne, sondern in eben dem Sinn, den Carrie mit dem Anbruch eines neuen Zeitalters suggeriert; nämlich dass jede Frau irgendwann aufwacht bzw. rüde aus ihren märchenhaften Tagträumen und romantischen Vorstellungen geweckt wird und feststellen muss, dass all die Fantasien, mit denen sie von Kindheit an aufgewachsen ist (in Märchen, Liebesfilmen und Seifenopern), nichts mit der Realität zu tun haben: »Niemand frühstückt mehr bei Tiffany oder glaubt noch an die große Liebe seines Lebens. Stattdessen frühstücken wir um 7 Uhr früh und versuchen, unsere Affären so schnell wie möglich zu vergessen« (Carrie v.o. in 1.01 »Sex wie ein Mann«). Romantik wird bei ihnen mit dem »Igitt-Faktor« gemessen; besonders in der gleichnamigen Episode 6.14 »Der Igitt-Faktor«, in der der Künstler

Aleksandr Petrovsky für Carrie eine Melodie komponiert hat, sie ihr auf dem Klavier vorspielt und ihr vor dem Kamin Gedichte vorliest.

Während die Serie mit (Großstadt)Mythen aufräumt und Märchen entzaubert, erzählt »Sex and the City« auch neue Märchen, wie etwa in der Episode 5.05 »Plus eins ist die einsamste Zahl«, in der Carries großer Tag nicht ihre Hochzeit ist, sondern die Party zur Veröffentlichung ihres Buches – ein viel bedeutenderer Meilenstein in ihrem Leben als eine Hochzeit es für sie sein würde. Interessant an der Folge ist, wie die Zuschauerinnen zu dieser Erkenntnis hingeführt werden:

CARRIE v.o. (Kamera schwenkt über weiße Blumendekoration): Es gibt einen Tag, von dem jede New Yorkerin, und mag sie noch so zynisch sein, ihr Leben lang träumt.

ANTHONY (Charlottes Hochzeitsplaner): Das wird fabelhaft. Überall weiß. Weiße Blumen, weiße Tischwäsche, weißes Buffet. Überall W.E.I.S.Z, weiß! (Samantha steht freudig nickend neben ihm)

CARRIE v.o.: Sie stellt sich ihr Kleid vor, die Fotografen, die Trinksprüche, und alle feiern, dass sie IHN gefunden hat... ihren Verleger. Es ist ihre Buchveröffentlichungsparty.

(5.05 »Plus eins ist die einsamste Zahl«)

Alles wirkt wie eine Hochzeit und man nimmt an, dass Carrie über eine/ihre Hochzeit spricht, als den wichtigsten und schönsten Tag im Leben jeder Frau, bis man bemerkt, dass sie vielmehr die Feier zur Veröffentlichung ihres Buches (einer Sammlung ihrer besten Kolumnen) beschreibt, was ihr schönster Tag ist. »What Carrie does is to take the pleasures inspired by romantic fiction and use the language to write an alternative narrative about female accomplishment and personal happiness« (Akass/McCabe 2004: 186). Wie an vielen Stellen in der Serie benutzt Carrie *double entendre* um mit Erwartungen zu spielen und ihre Zuschauerinnen so weit zu manipulieren, um ihnen ihre eigenen Fantasien vor Augen und sie so hinter das Licht zu führen. Außerdem gelingt es ihr auf diese Weise, neue Assoziationen und Bedeutungen zu kreieren.

Gleichzeitig ändert die Serie damit auch typische Genreerwartungen, spielt mit Erwartungen, indem sie auf die immer noch wirksame Anziehungskraft von traditionellen Märchen und Happy Ends setzt, um das Skript zu verändern und neu zu schreiben, und um sich von den Einschränkungen und Konventionen eines Happy Ends – »from the pat resolutions that tend to define the mainstream chick flick« (Negra 2004) – zu befreien. So eröffnet die Serie die Möglichkeit, auch einem »unhappy end« etwas Positives und Ermächtigendes abzugewinnen, wie es im Finale der zweiten Staffel 2.18 »Ex and the City« geschieht, als Carrie erfährt, dass Big heiraten wird und sich fragt, warum er sie nicht heiraten wollte, aber dafür eine Frau wie Natasha.

Warum gerade sie? Miranda kann mit einem einzigen Wort Licht in die Sache bringen: »Hubbell« – eine populärkulturelle Referenz auf den Film »The Way We Were«, die Carrie und Charlotte sofort verstehen (nur Samantha nicht, die nur ein Wort zu ihrer Verteidigung hat: »Weiberfilm«). Dieser Augenblick wird zu Carries Moment der Erleuchtung und gibt ihr die Antwort auf all ihre Fragen in Bezug auf Big und ihre Beziehung zu ihm. Sie ist eine »Katie«-Frau (im Film gespielt von Barbara Streisand), und Big ist Hubbell (Robert Redford), der mit einer Katie einfach überfordert ist und sich für eine einfacher gestrickte Frau zum Heiraten entscheidet. Was hier überdies ganz deutlich zum Ausdruck kommt, ist die Relevanz von populärkulturellen Produkten für das Leben von Frauen. Wenn die Frauen in der Serie selbst auf populärkulturelle Produkte zurückgreifen, um ihre Probleme besser zu verstehen und mögliche Lösungen in ihnen finden, veranschaulichen sie genau das, was reale Frauen erleben, wenn sie »Sex and the City« sehen und sich in den Charakteren der Serie wieder finden.

Carrie verabschiedet sich mit den Worten »Deine Kleine ist zauberhaft, Hubbell« von Big, aber Big versteht sie nicht, worauf Carrie mit einem Lächeln meint: »Und das hast du noch nie« (2.18 »Ex and the City«), sich umdreht und weggeht. »The counterpointing between the tragedy of him not knowing and the humour of the girls self-reflexively knowing how the narrative works is key here« (Akass/McCabe 2004: 186). Carrie dreht sich um, geht von ihm weg und kommt an einer weißen Stute vorbei, die sich dagegen wehrt, das Zaumzeug angelegt zu bekommen:

»Dann kam mir ein Gedanke. Vielleicht hatte ich Big nicht zugeritten. Vielleicht war das Problem, dass er mich nicht zureiten konnte. Vielleicht ist es manchen Frauen nicht bestimmt, gezähmt zu werden. Vielleicht müssen sie in Freiheit laufen, bis sie jemanden finden, genauso wild wie sie, der mit ihnen reitet« (Carrie v.o. in 2.18 »Ex and the City«).

Anstatt an ihrem Unglück zu verzweifeln, findet Carrie Ermächtigung in ihrem Unhappy End und deutet es für sich – mit Hilfe eines Liebesfilms aus der Populärkultur – auf positive und hoffnungsvolle Weise um, und zeigt so, dass ein Happy End auch ganz anders aussehen kann, als man es erwarten würde. Ganz ähnlich verhält es sich bei »Ally McBeal«, die ihre Zuschauerinnen mit einem radikal anderen Ende überrascht, als man es erwarten oder sich wünschen würde: Sie bleibt allein und zieht mit ihrer Tochter nach New York um – ganz entgegen dem Schicksal von Frauen in romantischen oder tragischen Komödien, in denen sie am Ende entweder heiraten oder sterben, als die einzigen Möglichkeiten für ein Ende, womit sich schon Lydia in »That's Life« nicht zufrieden geben wollte.



Abbildung 18: Carrie nach ihrem Abschied von Big

Zusammen mit diesen klischeehaften, romantischen Vorstellungen werden patriarchale Mythen in Frage gestellt, was ebenso auf die Repräsentation und Konstruktion von Weiblichkeit zutrifft. Es kommt immer wieder zu einer »Neuaushandlung der klassischen romantischen Fantasie« (di Mattia 2004: 17), den Mr. Right zu finden, den Ritter in strahlender Rüstung und Retter in der Not, was vor allem bedeutet, diese Suche mit einem postfeministischen Dreh zu versehen, d.h. die patriarchale Fiktion, die dazu da ist, um Frauen »passiv, zerbrechlich und rettungsbedürftig« (ebd.) zu machen, zu hinterfragen und eine neue Lesart darauf anzuwenden.

Eine Folge von »Sex and the City«, 3.01 »Wo Rauch ist...«, spricht das heikle Thema des Gerettetwerdens an, genauso wie auch schon »Ally McBeal« es getan hat, als Ally John Cage in der Episode 2.12 »Love Unlimited« gesteht: »I want somebody I can be totally weak with. Somebody who will hold me and make me feel held. I think I crave some sort of dependency«. Bei »Sex and the City« ist es Charlotte (Überraschung!), die diese Frauenfantasie an- und vor allem ausspricht, als sie mit ihren Freundinnen im Café sitzt. Entsetzt blicken sie die drei anderen an. Sobald Charlotte den Satz ausgesprochen hat, legt sich ein merkwürdiges Schweigen über die sonst so beredten Frauen, gepaart mit dem Entsetzen, dass eine von ihnen wagt auszusprechen, was sich alle von ihnen insgeheim zu wünschen scheinen:

SAM: Ich wollte nur sagen, dass mein Feuerwehrmann meiner Fantasie voll und ganz entsprochen hat.

CHARLOTTE: Ich finde es falsch, mit einem Mann zu schlafen, nur um sich eine Fantasie zu erfüllen.

SAM: Ich bitte dich. Alle Männer, mit denen wir schlafen, erfüllen eine Fantasie.

CARRIE: Oder ein Alptraum.

SAM: Deine Fantasie sind Männer mit Park Avenue-Wohnung und schönen, prallen Aktienportfolios. Meine sind Feuerwehrmänner mit prallen Schläuchen.

MIRANDA: Wieso sind die bloß immer so verflucht süß? Auch wenn sie gar nicht süß sind, sind sie süß. Wie kommt das?

CARRIE: Naja. Erstens, das Gewichtslimit, und zweitens, es ist dies Heldenhafte. Du siehst sie oben auf dem Wagen.

SAM: Mmh. Diese Wagen sind heiß.

CARRIE: Und sie rasen davon, um Leute aus einem brennenden Haus rauszubringen.

MIRANDA: Und dann dieser ›Ich bin ein Guter‹-Ausdruck in den Augen. Es ist dieser Ausdruck.

CHARLOTTE: Das kommt daher, dass Frauen im Grunde bloß immer gerettet werden wollen.

CARRIE v.o.: Da war er, der Satz, den unabhängige Singlefrauen in den Dreißigern niemals denken, geschweige denn aussprechen dürfen.

CHARLOTTE: Tut mir leid, aber ist doch so. Ich habe Dates seit ich 15 bin. Ich bin erschöpft. Wo ist er?

MIRANDA: Wer? Der weiße Ritter?

SAM: So was passiert nun mal nur im Märchen.

CARRIE: Charlotte, Süße, hast du mal überlegt, dass wir die weißen Ritter sind und wir die Aufgabe haben, uns selber zu retten?

CHARLOTTE: Das ist deprimierend.

CARRIE v.o.: Ist es? Später an diesem Tag begann ich, über Märchen nachzudenken. Was, wenn der schöne Prinz nie aufgetaucht wäre? Hätte Schneewittchen ewig in dem gläsernen Sarg geschlafen oder wäre sie irgendwann aufgewacht, hätte den Apfel ausgespuckt, sich einen Job und eine Krankenversicherung gesucht und sich ein Baby von einer Samenbank in ihrer Nähe zugelegt? Ich kann nicht um die Frage herum: Steckt in jeder selbstbewussten, ehrgeizigen Singlefrau nicht doch eine zarte, zerbrechliche Prinzessin, die darauf wartete, gerettet zu werden? Hatte Charlotte Recht? Wollen Frauen einfach nur gerettet werden?

(3.01 »Wo Rauch ist...«)

Auch hier wird von der Serie ganz bewusst ein Klischee rekonstruiert, um es ganz offen zu kritisieren und durch Humor zu dekonstruieren: »Humour is used to undercut female investment in patriarchal fantasies, through revealing the constructed-ness of the fairy tales, cultural myths and consumerist discourses that construct woman as Other – glamorous supermodels or damsels awaiting rescue by Prince Charming« (Akass/McCabe 2004: 185). Ganz konträr zu Richards tröstlich gemeinten Worten für Ally: »You just feel bad for needing a man to fulfill your emotional needs. You have to realize that women are just created weak and get over it« (Richard in 2.23 »I Know Him by Heart«), treffen bei »Sex

and the City« alle vier Frauen für sich mutige Entscheidungen, die von ihren Zuschauerinnen bewundert werden und ganz andere Fantasien erwecken, die vollkommen antagonistisch zu typischen Cinderella-Fantasien zu lesen sind. Kein heimlicher Wunsch nach Abhängigkeit lässt sich bei diesen Frauen erkennen, keine Zerrissenheit zwischen geheimen Wünschen und feministischen Ansprüchen, keine inneren Konflikte. Vielmehr finden Frauen in solchen Serien ermächtigende Fantasien, die keineswegs von dem Wunsch, gerettet zu werden, geprägt sind, da sie immer wieder alternative Fantasien anbieten.

»These women are not the types to sleep with inflatable men like Ally McBeal, or hunt down live ones like Alex in *Fatal Attraction*« (Nelson 2004: 89). Sie sind auch keine Frauen, die einen Mann brauchen, um sich vollständig und vollwertig zu fühlen – entsprechend der Fantasie, ihren Seelenverwandten zu finden. Was wohl am stärksten mit der Vorstellung von Seelenverwandtschaft verbunden ist, ist das damit assoziierte und ersehnte Gefühl von Vollkommenheit und Vollständigkeit, das mit der Vereinigung mit dem Seelenpartner oder der Seelenpartnerin erlangt wird. Dies ist eine Fantasie, die auch in »Sex and the City« immer wieder thematisiert, hinterfragt, aber auch auf ermächtigende Weise verstärkt und verändert wird. So überlegt Carrie in ihrer Kolumne:

»Seelenverwandter. Zwei kleine Worte, zusammen eine große Vorstellung. Der Glaube, dass irgendwer irgendwo den Schlüssel zu deinem Herzen und zu deinem Traumhaus in der Hand hält. Du brauchst ihn nur noch zu finden. Also, wo ist dieser Mensch... Seelenverwandte. Wirklichkeit oder Folterwerkzeug?« (Carrie v.o. in 4.01 »Agonie und Ex-Tase«)

Voraus ging diesen Überlegungen ein Gespräch mit ihren Freundinnen, das sich um eben diese Vorstellung drehte:

MIRANDA: Seelenverwandte gibt es einzig und allein in der Glückwunschkartenreihe von Schreibwarengeschäften.

CHARLOTTE: Ich seh' das vollkommen anders. Ich glaube ganz fest, es gibt den einen perfekten Menschen für dich, der dich komplettiert.

MIRANDA: Was? Und wenn du ihn nicht findest, bist du was? Ewig halbfertig? Das find' ich sehr gefährlich.

CARRIE: Also gut, abgesehen davon. Die ganze Vorstellung, dass dort draußen bloß einer herumläuft. Ich meine, was soll das? Da geb' ich mir doch die Kugel. Ich denk' mir, dass Menschen mehr als einen Seelenverwandten haben.

SAM: Seh' ich auch so. Ich hatte schon Hunderte.

CARRIE: Genau. Und wenn du mal einen verpasst, wartest du bloß den nächsten ab.

CHARLOTTE: Du machst es dir zu einfach. So läuft das nicht.

CARRIE: Oh, okay?

MIRANDA: Aber du suchst immer noch außerhalb von dir, so als wenn du nicht genug wärst.

CHARLOTTE: Bist du etwa genug?

CARRIE: Heute sogar zu viel.

SAM: Sieh mal. Das Furchtbare an einem perfekten Seelenverwandten ist doch seine Unerreichbarkeit. Da musst du einfach versagen.

MIRANDA: Genau das und du machst dich selber deswegen noch fertig.

SAM: Ja. Und es macht die Kluft zwischen dem heiligen Gral und den Arschlöchern noch viel tiefer.

CHARLOTTE: Mir ist das egal. Ich glaube weiter an Seelenverwandte. Ich dachte, Trey wäre meiner, aber... aber irgendwo muss doch dieser Mensch existieren, der perfekt zu mir passt. Vielleicht sollte ich weitersuchen.

(4.01 »Agonie und Ex-Tase«)

Und es ist zu aller Überraschung Charlotte, die diesen so unerreichbar scheinenden Gral findet, als sie bald darauf vorschlägt: »Wenn wir für einander nun Seelenverwandte wären und wenn wir das wären, dann könnten wir die Männer einfach die tollen Jungs sein lassen, mit denen wir Spaß haben, oder?« (Charlotte in 4.01 »Agonie und Ex-Tase«). Seelenverwandtschaft wird von Frauen in erster Linie mit einem männlichen Partner assoziiert, bis die Frauen in der Serie erkennen, dass sie ihre Seelenverwandten schon längst gefunden haben, nämlich in einander: Eine Erkenntnis, die für die Zuschauerinnen wahrscheinlich nicht allzu überraschend kommt, da diese sie schon längst als solche erkannt haben und sie oft um ihre spezielle Freundschaft und Verbundenheit beneiden, in ihrer Fantasie an ihr teilhaben und sie so in ihre eigene Realität mitnehmen. Durch diese Wende im Denken stellen Carrie & Co. ihren Zuschauerinnen eine ebenso ermächtigende Fantasie zur Verfügung, wie sie auch eine gesellschaftlich relevante Verschiebung bewirken, indem sie die heteronorme Vorstellung von Seelenverwandtschaft⁸ durchbrechen und alternative Möglichkeiten vorleben.

Die wahrscheinlich wichtigste Fantasie von allen ist die Vorstellung von Frauen, die eine ganz außergewöhnliche Beziehung miteinander haben, die sie wohl nie mit einem Mann haben könnten. So erweckt »Sex and the City« ganz neue Fantasien, die nicht zwangsläufig der heterosexuellen Matrix entsprechen müssen, sondern vielmehr einer Vision von urbanen Amazonen, die in ihrem Zusammenhalt in der Liga von Xena und Gabrielle spielen, die schon vor den Frauen aus »Sex and the City« erkannt haben, dass Seelenverwandte nicht nur außerhalb der eigenen

8 Eng verbunden damit ist die Fantasie von Platons »Kugelmenschen«, die in den Köpfen der Menschen so fest verankert ist und durch Liebesfilme immer wieder verfestigt wird, wie etwa in »Only You – Nur für dich« (der Film beginnt damit, dass die Protagonistin Faith ihren SchülerInnen dieses Konzept erklärt und davon schwärmt) oder »Die Frau seiner Träume«, in dem der »Träumer« sogar ein T-Shirt mit einer von Platons bekanntesten Redensarten trägt.

Geschlechtergrenzen zu finden sind und dass Männer nicht notwendigerweise die einzig möglichen Retter sind, sofern eine Frau wirklich einmal Rettung benötigt – wie Samantha in der Episode 3.10 »Alles oder nichts«.

Neun Folgen nachdem Charlotte ihre Epiphanie in Bezug auf Seelenverwandtschaft hatte, muss auch Samantha noch einmal daran erinnert werden. Gerade Samantha, die Rettungsfantasien wohl am radikalsten ablehnt, wird in der Folge 3.10 »Alles oder nichts« ein einziges Mal schwach. Als sie krank im Bett liegt und niemand da ist, der sich um sie kümmern kann oder möchte, wünscht sie sich einen Mann und sagt zu Carrie: »Wir sind ganz allein, Carrie« (Samantha in 3.10 »Alles oder nichts«). So tönt es auf einmal aus Sams sonst so frechem Mundwerk und im Voiceover hören wir Carrie sagen: »Drei Tage Schlafentzug haben aus Samantha eine ganz neue Frau gemacht – Charlotte!« (3.10 »Alles oder nichts«). Besonders bedeutsam an dieser kurzen Einblendung ist, dass Weiblichkeit als ein realitätsfremder Zustand gesehen wird, eine Art Fieberwahn oder Delirium, in dem sich eine unabhängige Frau auf einmal einen Mann wünscht, sich nach Geborgenheit und Sicherheit sehnt und ihre Abhängigkeit von einem Mann erkennt.

Bridget Jones sagt sich in so einer Situation immer wieder ihre Mantras »One must not live one's life through men but must be complete in oneself as a woman of substance« (Fielding 2001: 31) und »The only thing a woman needs in this day and age is herself« (ebd.: 286) vor, während Sam erkennt, dass sie nicht allein ist und nicht allein sein muss, hat sie doch ihre beste Freundin bzw. besten Freundinnen, worin auch die entscheidende Wende bei dieser Episode liegt. Wie auch schon zuvor erleben die Frauen die Erkenntnis, dass sie nicht so allein sind, wie sie es zu sein glauben. Ein einziger Denkfehler hat sich hier eingeschlichen, nämlich der Glaube, dass dieser »jemand«, »der« sich um sie kümmern soll, ein Mann ist. Allein ist Sam nun wirklich nicht. Sie hat doch ihre beste Freundin Carrie, die als Ritterin in strahlender Rüstung (oder besser gesagt in schrillum Designeroutfit) kommt, um die Maid aus ihrer Not zu retten und sie mit den Worten »Wir sind doch nicht allein. Wir haben einander« (Carrie in 3.10 »Alles oder nichts«) zu trösten.

Besonders deutlich wird diese Verkehrung auch in der Episode, als Carrie kurz davor steht, ihre Wohnung zu verlieren, da ihr das Geld fehlt, die Anzahlung aufzubringen. Eine schöne Wendung nimmt die Misere von Carrie, als Charlotte sie mit ihrem Verlobungsring aus ihrer finanziellen Notlage rettet und sie sich selbst dadurch aus ihrer ehelichen Abhängigkeit befreit. Carrie sorgt für sich selbst und Charlotte löst sich symbolisch von ihrem Wunsch, abhängig zu sein, zeigt, dass sie allein sein kann und glücklich und sich nicht auf eine Ehe mit Kompromissen einlässt, nur um nicht allein zu sein oder um jeden Preis gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen.

Was bleibt an dieser Stelle noch mehr zu tun, als Noy Thrupkaew Recht zu geben, wenn sie zum Ende der vierten Staffel resümiert:

»Sex and the City has done a remarkable job of deconstructing the romantic myths that many straight women grapple with. The two characters devoted to the pursuit of fairy tales – Charlotte and Carrie – found only unhappy endings. Charlotte, a traditionalist obsessed with becoming a well-heeled wife and mommy, winds up divorced and childless. Carrie, who wants both her independence and a Prince Charming, nearly ends up with neither. After breaking up with her fiance Aidan, Carrie faces eviction, a tiny bank account, and an exploding closet of \$500 shoes. ›I'll be a bag lady – a Fendi bag lady, but a bag lady‹, she says gamely. Meanwhile, the two women who had avoided emotional entanglement find themselves with a messy abundance of it. Miranda, a prickly-pear workaholic and avid believer in personal space, finds hers invaded by an unexpected baby and the ministrations of the sweet but drippy father, her ex, Steve. Samantha, an über-minx devoted to the zipless fuck, falls in love and gets her heart broken [...] The show gives us elements of fantasy outside the bedroom – with the characters' fancy clothes and glamorous jobs – and nightmare in the bedroom, with an incredible freakshow of male farters, burpers, baby-talkers, stalkers, and no-shows. But it also gives us something else – a richly detailed depiction of female friendship« (Thrupkaew 2002).

Negra beschreibt die Episode 2.15 »Shortcomings« (»Familienbande«) als eine der für sie herausragendsten in Bezug auf die Freundschaft der vier Frauen: »It celebrates the power and stability of female friendship while explicitly revising the dominant definition of family when, in a closing voiceover, Carrie agrees that ›family is the most important thing‹, speaking these words as she enters a restaurant to join Charlotte, Miranda and Samantha« (Negra 2004).

In diesem Zusammenhang kann man schon von einem »lesbischen Kontinuum«, wie Adrienne Rich es in Bezug auf Frauenfreundschaft beschreibt, sprechen: »while women may, indeed must, be one another's allies, mentors, and comforts in the female struggle for survival, there is quite extraneous delight in each other's company and attraction to each other's minds and character« (Rich 1981: 31f.). Eine solche Sichtweise erinnert an Nelles Aussage in 4.02 »Pyjama für 6«: »Frauen sind die besseren Partner, in jeder Beziehung« – eine Bemerkung, bei der ein starker lesbischer Subtext mitschwingt, besonders wenn man noch dazu bedenkt, dass Portia di Rossi, die Nelle spielt, in Wirklichkeit lesbisch ist und dass ihr Name ein Wortspiel auf die Serie und den lesbischen Charakter Ellen sein kann.

Bei »Sex and the City« ist ein lesbischer Subtext klar ausmachbar, durchzieht er doch die gesamte Serie. Eindeutige Indizien dafür sind beispielsweise in der Episode 1.03 »Ehekriege« zu finden, in der Miranda als einzige unverheiratete Frau in der Kanzlei mit einer Frau verkuppelt

wird (dazu kommt, dass Cynthia Nixon alias Miranda in Wirklichkeit ihren Mann für eine Frau verlassen haben soll), die sie sogar küsst; oder in den Episoden der vierten Staffel, in denen Samantha eine Beziehung mit der Künstlerin Maria hat. In der Episode 2.06 »Alles Betrug« lernt Charlotte in ihrer Galerie eine Gruppe »Powerlesben« kennen, die sie in ein lesbisches Paralleluniversum entführen, in dem sich Charlotte vollkommen befreit fühlt. Im Kreise dieser lesbischen Frauen fühlt sie sich so glücklich wie noch nie:

»Nach einem Cocktail im G-Spot, der angesagtesten, neuen Frauenbar in der Stadt, gefolgt von Abendessen und sprühender Konversation im Luxe, einem heißen, neuen französischen Restaurant mit einer noch heißeren, sapphischen Küchenchefin, und nächtlichem Tanzen im Love Tunnel war Charlotte erregter und glücklicher als sie es seit einer Ewigkeit gewesen war. Es lag etwas Entspannendes und Befreiendes in diesem alternativen Universum ohne Gedanken an Männer« (Carrie v.o. in 2.06 »Alles Betrug«).

Etwas versteckter, aber immer noch deutlich ist der Subtext in einer Szene aus der Episode 4.15 »Schwarz und weiß«, die Carrie und Miranda als zwei Bräute (»here come the brides«) zeigt, oder wenn Charlotte in der Folge 4.16 »Geschuldet, geliehen, geschenkt« mit ihrem Verlobungsring Carrie aus ihrer finanziellen Notlage rettet und die Szene, in der Charlotte Carrie ihren Verlobungsring gibt, wie ein Heiratsantrag wirkt und sie symbolisch miteinander verlobt, oder wenn Sam in 5.05 »Plus eins ist die einsamste Zahl« bei Carries Buchveröffentlichungsparty ihr »Plus eins-Date« ist. Besonders interessant ist auch Carries Kuss mit der bisexuellen Dawn (gespielt von der ebenfalls bisexuellen Alanis Morissette) auf einer Party, die sie folgendermaßen beschreibt: »Schwul, bi, hetero. Diese Party war eine richtige Pasta Mista der sexuellen Orientierung« (Carrie v.o. in 3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen«). Als beim Flaschendreher, die von Dawn gedrehte Flasche auf Carrie zeigt, reagiert diese zuerst mit:

CARRIE: Oh, wow, hoppla. Ist eine Frau. Noch mal versuchen.

DAWN: Ist doch OK.

CARRIE v.o.: Natürlich war es OK. Ich war ja Alice im Durcheinander-der-Sexualität-Land. Ich begriff, dass ich die Wahl hatte. Ich konnte aufstehen und hinausgehen und beweisen, dass ich ein alter Sack war oder ich konnte in das Kaninchenloch fallen. (Carrie lässt sich von Dawn küssen) Und so fiel ich.

(3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen«)



Abbildungen 19a und 19b: Dawn und Carrie, Ally und Ling

Bei »Ally McBeal« sind in diesem Zusammenhang wohl die Episoden 2.07 »Leichenschmaus« und 3.02 »Heiße Küsse, harte Schläge« die herausragendsten Folgen, in denen die augenscheinliche Heterosexualität der Serie ganz bewusst durchbrochen wird, als in der ersten Ally und Elaine und Ally und Georgia und in der zweiten Ally und Ling sich küssen, und sie so wohl die größte Bedrohung für die patriarchale Ordnung darstellen.

Flower-Power

Die von »Joy« mit Carries Modestil assoziierte »Flower-Power« würde ich nicht nur auf ihre Accessoires beziehen, sondern vielmehr auf die sexuelle Revolution der Hippiegeneration, die sich in »Sex and the City« fortsetzt, aber in Ansätzen auch schon bei Ally zu finden ist – man denke nur an eine Äußerung wie »Ich habe ein schönes Stück Fleisch gesehen und zu mir gesagt, »Du lebst nur einmal. Sei ein Mann!«« (Ally in 1.02 »Ganz schön peinlich«); ein Zitat, das Ally in der wohl faszinierendsten und gelungensten Episode in diesem Zusammenhang in die Wirklichkeit umsetzt, nämlich in 1.12 »Das Tier im Manne« (»Cro-Magnon«). Die Episode beginnt damit, dass Ally und Renee einen Modellierkurs besuchen, in dem sie an einer Skulptur von einem nackten Mann arbeiten. Ally ist von seinem »schönen Stück Fleisch« so angetan, dass sie sich dazu entschließt, eine Nacht mit ihm zu verbringen. Was für Brenda Cooper (2001) besondere Signifikanz an dieser Entscheidung erlangt, ist Allys reuelose Einstellung gegenüber der Anziehung, die er auf sie ausübt, und zu ihrem Entschluss, Sex mit ihm zu haben – eine Einstellung, die sonst Männern vorbehalten ist, sowohl in der Gesellschaft als auch in den Medien:

»Afterward, she remains unapologetic, congratulating herself on her first sexual experience with a man she did not want to »wake up to in the morning«. Thus, Ally not only asserts her right to be an initiator and actor in her relations with men and her

decisions about her sexuality – including the right to a one-night stand – but simultaneously mocks the double standard that deems this behavior acceptable only for men« (Cooper 2001).

Was Cooper an dieser Episode außerdem auffällt, ist das tanzende Baby, das Ally die gesamte Folge hindurch verfolgt. Für Renee, der Ally ihre Halluzination anvertraut, symbolisiert das Baby Allys tickende biologische Uhr, die mit der Aussicht auf die Nacht mit Glenn, dem Modell, und der theoretischen Möglichkeit, von ihm ein Kind zu bekommen, besonders laut tickt. Somit steht das Baby für die patriarchale Definition und Restriktion von Weiblichkeit, die besonders mit Mutterschaft gleichgesetzt wird. Was dabei jedoch nicht übersehen werden darf, »ist die Tatsache, dass Ally nach ihrem sexuellen Zusammentreffen mit Glenn auf Konfrontation mit dem tanzenden Baby geht. Auf diese Weise untergräbt sie die patriarchale Machtstruktur und ihre ZuschauerInnen können ihr dabei zuschauen, wie sie durch ihren Freudentanz mit dem Baby ihren Triumph über ihre Ängste und gesellschaftliche Einschränkungen feiert« (Cooper 2001).

»Ich brauche keinen Mann, ich will einen«, macht Ally in 4.02 »Pyjama für 6« ganz unmissverständlich klar, und das, was sie von diesem Mann will, ist ebenso klar. Auch wenn Billy in 1.02 »Compromising Positions« meint: »Excuse me for being gender-biased, but women don't have the same sex drive thing. I don't care what the editors of ›Cosmopolitan‹ say«, ist Ally selbst der lebende Beweis dafür, dass die »Cosmopolitan« Recht hat und dass die stereotype Annahme, dass »Frauen auf Liebe aus sind und Männer auf Sex« (Giddens 1992: 66) reiner Humbug ist. Sowohl mit ihrem One-Night-Stand mit Glenn, dem Aktmodell, als auch mit ihrem anderen One-Night-Stand mit einem völlig Fremden in der Autowaschanlage (3.01 »Eine klatschnasse Affäre«) widerlegt sie die angebliche »emotionale Unfähigkeit von Frauen, Sex und Liebe von einander zu trennen« (Brownmiller 1984: 216). Beide Male war es »pure Lust« (Ally in 3.01 »Eine klatschnasse Affäre«), wie sie es selbst beschreibt, und beide Male fühlt sie ein unbeschreibliches Hochgefühl nach dem vollzogenem Akt, gepaart mit einem Gefühl der Ermächtigung und Bewunderung für sich selbst, dass sie es geschafft hat. Als sie John von ihrer Sexkapade in der Autowaschanlage erzählt, wie viel Lust sie dabei verspürt hat und wie gut sie sich danach fühlte, wirft ihn das vollkommen aus der Bahn (wie auch die gesamte patriarchale Ordnung), da er es einfach nicht für möglich gehalten hat, dass Frauen dazu in der Lage sind.



Abbildung 20 : Ally tanzt mit dem Baby

Sex wie ein Mann

Wie in diesen wenigen Beispielen bei »Ally McBeal« geht es in der ersten Episode von »Sex and the City« einzig und allein um eines: »Sex wie ein Mann« zu haben und den patriarchalen, ideologischen Rollenzuschreibungen von Frauen und Weiblichkeit mit der Rollenverkehrung bzw. Gleichstellung von Männern und Frauen in puncto Liebe und Sex entgegenzutreten. Damit eng verknüpft ist das Recht von Frauen auf sexuelles Vergnügen und sexuelle Freiheit, ohne dafür bestraft zu werden wie etwa Glenn Close in »Eine verhängnisvolle Affäre«: »Wenn Männer sich mit einem Nein nicht abfinden, wenn sie beharrlich sind, dann finden wir das romantisch. Wir machen Filme über sie. Aber wenn es eine Frau ist, wird sie von Glenn Close gespielt« (Ally in 2.20 »Ausgehen, aber richtig«). Damit übt Ally eine ganz klare Kritik am Backlash, der bereits zuvor erwähnten gesellschaftlichen Stimmung, in der Filme wie »Eine verhängnisvolle Affäre« entstanden sind, in dem Glenn Close als psychotische Karrierefrau den Preis für ihren Wunsch nach »having it all« mit ihrem Leben bezahlt. Ebenfalls auf Glenn Close' Rolle im Film »Eine verhängnisvolle Affäre« spielt Ashley Nelson an, wenn sie die Einstellung der Frauen von »Sex and the City« im klaren Kontrast dazu beschreibt: »Distinct from many of their predecessors, and even their contemporaries, like Ally McBeal, these women can be a little neurotic, but rarely are they pathetic or psychotic. Unlike Alex in Fatal Attraction, they don't boil rabbits; they have vibrators named after them« (Nelson 2002).

In diesem kurzen Zitat wie auch in der Serie selbst schwingt auch »eine Erweiterung der kulturellen Repräsentationen von weiblicher Sexualität« (Henry 2004: 79) mit, zusammen mit der Ausdehnung der De-

definitionen von Weiblichkeit. Bei »Sex and the City« ist es ohne Zweifel Samantha, die die Definitionen von Weiblichkeit und weiblicher Sexualität am weitesten ausdehnt, so weit sogar, dass sie beinahe schon auf der »anderen« Seite landet, ist sie doch diejenige unter den vier Frauen, die sich am stärksten mit dem männlich besetzten sexuellen Part identifiziert, am vehementesten gegen die traditionellen Erwartungen an Frauen bezüglich Sex und Sexualität rebellierte und sich am lautesten dafür ausspricht, als Frau Sex wie ein Mann zu haben:

SAM: Wenn du als Frau Erfolg im Geschäftsleben dieser Stadt hast, bleiben dir zwei Möglichkeiten – entweder rennst du mit dem Kopf gegen die Wand auf der Suche nach einer Beziehung oder du sagst »Scheiß drauf« und ziehst los und hast Sex wie ein Mann.

CHARLOTTE: Du meinst mit Dildos?

SAM: Nein, nicht mit Dildos. Ich meine ohne Gefühle. Hab' ich von dem Jungen erzählt, mit dem ich neulich mal was hatte. Wie hieß der noch mal?

ALLE: Drew.

CARRIE: Drew die Sexkanone?

SAM: Genau. Aber danach hab' ich nicht das Geringste empfunden. Es war wie »Hey Baby, ich zieh' dann Leine. Wir sehn uns irgendwann« und ich hab' nie wieder einen Gedanken an den Typen verschwendet.

CHARLOTTE: Aber lag das nicht doch daran, dass er nicht angerufen hat?

SAM: Liebling, es ist wahrscheinlich das erste Mal in der Geschichte von Manhattan, dass wir Frauen über so viel Geld und Macht verfügen wie die Männer. Obendrein erlauben wir uns den Luxus, Männer wie Sexobjekte zu behandeln.

MIRANDA: Ja, nur sind die Männer in dieser Stadt für keins von beiden zu gebrauchen. Sie wollen zwar keine Beziehung mit dir haben, aber wenn du sie nur für Sex haben willst, passt es ihnen auch nicht. Auf einmal bringen sie nicht mehr, was man von ihnen erwartet.

SAM: Dann musst du sie abschieben.

CARRIE: Nein, ich bitte euch. Sind wir wirklich so zynisch? Wo bleibt die Romantik?

CHARLOTTE: Ja richtig. | Samantha: Wer braucht das?

MIRANDA: Das endet nur wie bei Jeremiah, diesem Dichter. Im ernst, der Sex mit ihm war unglaublich, aber dann wollte er mir unbedingt Gedichte vorlesen und Essen gehen und endlos herumquatschen und ich meine nur, »Auf so was kann ich echt verzichten«.

CHARLOTTE: Worauf willst du hinaus? Soll das heißen, wir sollen uns die Liebe aus dem Kopf schlagen? Das find' ich krank.

CARRIE: Oh nein, nein, glaub mir, wenn der richtige Typ auftaucht, schmeißen die beiden hier ihre Prinzipien sst sofort aus dem Fenster.

SAM: Nein, nein, habt ihr nicht begriffen? Der Richtige, das ist eine Illusion. Den gibt es nicht. Leb stattdessen dein eigenes Leben.

(1.01 »Sex wie ein Mann«)

Inspiziert durch Samanthas Loblied auf den Sex wie ein Mann haben alle Frauen in dieser ersten Episode (außer Charlotte, der das erst zwei Staffeln später in der Episode 3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen« gelingt) Sex wie ein Mann und unterwandern so die klischeehafte Vorstellung, dass Frauen Sex und Liebe nicht trennen und Sex ohne Liebe nicht genießen können (wie es Männer angeblich können). Vielmehr sind es in dieser Folge Frauen, die beweisen, dass dies sehr wohl möglich ist und dass es auch Männern schwer fällt, die beiden Dinge von einander zu trennen. Während Samantha und auch Miranda dies schon lange unter Beweis stellen und dies durch ihre Faszination für den Film »Die letzte Verführung«, in der eine Frau (gespielt von Linda Fiorentino) Sex hat wie ein Mann, einen Mann verführt ohne danach Schuldgefühle zu haben, ausdrücken:

CARRIE: Also dann hältst du es tatsächlich für machbar, dass wir als Frauen dieses ganze Frauen-haben-Sex-wie-Männer durchziehen?

SAM: Denk an »Die letzte Verführung«.

CARRIE: Du bist direkt besessen von diesem Film.

MIRANDA: Oh, he, Linda Fiorentino fickt diesen Kerl im Stehen gegen den Maschendrahtzaun. (durch ihre pittoreske Darstellung ihrer Liebesszene untermauern sie ihre Überzeugung)

SAM: Ja, ja, und hat dabei auch nie diese »Oh mein Gott, was hab' ich getan«-Offenbarungen.

CHARLOTTE: Ich hasse diesen blöden Film! (alle lachen)

(1.01 »Sex wie ein Mann«)

Carrie fragt sich daraufhin in ihrer Kolumne: »War das möglich? Pfiffen Frauen in New York auf die Liebe und entschieden sich stattdessen für die Macht? Der Gedanke ist verlockend« (1.01 »Sex wie ein Mann«). Schließlich gelingt es Carrie, sich dieser Macht zu bemächtigen und in dieser ersten Folge auch zum ersten Mal Sex wie ein Mann zu haben, den Sex zu genießen, ohne für den Mann Gefühle zu empfinden bzw. das eigene Vergnügen in den Vordergrund zu rücken, ohne sich verpflichtet zu fühlen, dem Mann dasselbe Vergnügen zu bereiten:

CARRIE v.o.: Kurt war genau so, wie ich ihn in Erinnerung hatte; noch besser, denn dieses Mal lief es ganz ohne diese lästige emotionale Bindung.

CARRIE: Ich ruf dich an. Wiederholen wir das ruhig mal.

KURT: Aber...

CARRIE v.o.: Und während ich mich anzog, wurde mir klar, dass ich es getan hatte. Ich hatte Sex gehabt wie ein Mann. Als ich ging, fühlte ich mich mächtig, stark und unglaublich lebendig. Ich hatte das Gefühl, die Stadt gehörte mir. Nichts und niemand konnte mir quer kommen.

(1.01 »Sex wie ein Mann«)

Ganz ähnlich ging es Ally nach ihren zwei ›männlichen‹ sexuellen Begegnungen. Sie spürte das gleiche Hochgefühl, wie es Carrie beschreibt, nachdem sie Sex hatte wie ein Mann, und dasselbe Gefühl der Macht.

»The dominant culture sees female sexuality as dangerous to men; whether a woman is seducing a man or rejecting him, her sexuality has the power to emasculate him« (Gagne 2001). Aus dem Schlafzimmer auf den Gerichtssaal übertragen, wird das bei »Ally McBeal« am besten durch die Fälle veranschaulicht, auf die die Kanzlei spezialisiert ist: Variationen von sexueller Belästigung, die meist mit der Ausübung oder dem Erlangen von Macht in Verbindung stehen; aber auch durch die Anwältinnen in der Serie, für die Sex nicht nur Vergnügen bereitet (wie es etwa bei der Sekretärin Elaine im Mittelpunkt steht), sondern ein Mittel zum Zweck darstellt – besonders bei Renee, Nelle und Ling. Obwohl Sex Renee Genuss bereitet, so hat sie auch erkannt, dass Sex eine Waffe sein kann, mit der Macht ausgeübt werden kann (1.21 »Volle Breitseite«). Ling und Nelle hingegen verabscheuen Sex (man schwitzt dabei und er macht Flecken, so ihre Begründung), scheuen jedoch nicht davor zurück, ihre sexuelle Ausstrahlung – und auch mehr, wenn nötig – einzusetzen, um ihre Ziele zu erreichen (um Seniorpartnerin zu werden, um in Verhandlungen zu punkten). Ling macht ihren Standpunkt ganz deutlich, wenn sie erklärt: »Sex ist eine Waffe. Wir benutzen sie alle. Wir flirten, wir reizen, wir sträuben uns, das machen wir in fast allen Lebenslagen. Ob in der Ehe oder im Geschäft. Gott hat den Männern zu unserem Vorteil die Hormonlanze verpasst« (Ling in 2.08 »Schlammschlacht«). Da Männer vollkommen unter der Knute ihrer Hormonlanze stehen, steht es Frauen im Gegenzug frei, sich dieser Laune der Natur zu bemächtigen und davon zu profitieren. Lings Aussage ist eine, die Samantha sicherlich unterschreiben würde, sagt sie doch selbst: »Wenn wir den Männern rund um die Uhr einen blasen würden, dann könnten wir die Welt beherrschen« (Sam zit. in Sohn 2002: 109).

Auch Allys Therapeutin Dr. Tracy sieht das so, besonders als sie Ally rät, sich an Renee (die gerade von mehreren Männern umgeben in der Bar tanzt) ein Beispiel zu nehmen, denn sie weiß, wie sie sich ihre Sexualität zunutze machen kann:

TRACY: You can't stand being liked for your sex appeal and you can't stand not being liked for it. Look at your friend out there. Now she's in charge. She uses her sex appeal as a power. She knows she's got it, she uses it, and she gets what she wants!

ALLY: And that makes us stronger, using sex as a power?

TRACY: Of course sex is a power, and it's ours! The problem with you is you just assume it's the man's playing field when it's ours.

(1.18 »The Playing Field«)

Dies ist eine Erkenntnis, die auch Richard und John in der Episode 4.19 »Queen Bee« machen, als sie ihrer Hoffnung Ausdruck verleihen, dass die Frauen dies nicht zu schnell erkennen sollen, denn andernfalls wären sie und die gesamte patriarchale Gesellschaftsordnung dem Untergang geweiht.

Bei »Sex and the City« beschäftigt sich wohl keine Episode so intensiv mit der Gleichung Sex = Macht wie die Folge 1.05 »Sex = Macht = Geld?«. In ihr werden sowohl die sexuelle Ausbeutung von Frauen, die Reduktion von Frauen auf ein Sexobjekt thematisiert als auch die Macht, die mit Sex und weiblicher Sexualität verbunden ist. Bei einem Pokerabend (bei dem sie allein schon in eine männliche Domäne eindringen) diskutieren die vier Frauen über sexuelle Macht und kommen zu ganz ähnlichen Schlüssen, wie die Frauen in »Ally McBeal«:

SAM: Frauen haben das Recht, jedes verfügbare Mittel zu nutzen, um sich Macht zu verschaffen.

MIRANDA: Außer sich den Weg nach oben zu erschlafen.

SAM: Auch das, wenn es der Wettbewerb erforderlich macht.

CHARLOTTE: Aber das ist Ausbeutung, sonst nichts.

SAM: Von Männern, was absolut legal ist.

CARRIE: Also, du würdest mit zweierlei Maß messen. Wir dürfen unsere Sexualität einsetzen, um weiterzukommen, wenn möglich, aber Männern sollte verboten sein, davon zu profitieren?

SAM: Ich bin nur dafür, dass Männern und Frauen dieselben Möglichkeiten der Ausbeutung offen stehen.

(1.05 »Sex = Macht = Geld?«)

Charlottes Beispiel dazu ist der Künstler Neville Morgan, den bzw. dessen Kunstwerke sie für ihre Galerie gewinnen möchte:

CHARLOTTE: Wenn ich seine neuesten Bilder bei uns ausstellen könnte, das wäre ein unglaublicher Coup; aber wenn er von mir erwartet, ihr wisst schon...

CARRIE: Dass du seinen Pinsel hältst? (Sam lacht lauthals)

MIRANDA: Wenn er auch nur versucht, anzudeuten, was du gerade andeutest, ruf mich an. Wir verklagen ihn auf 100 Millionen. Das ist der einzig brauchbare Weg, Sex gegen Macht zu tauschen.

(1.05 »Sex = Macht = Geld?«)

In Anbetracht solcher Aussagen könnte man die feministische Gesinnung der Charaktere und der Serie im Allgemeinen als durch und durch postfeministisch beschreiben, wie es auch Helford in Bezug auf den Film »Tank Girl« tat, denn »einer der auffallendsten Aspekte des Films ist sein Beharren auf die Sexualisierung von Macht« (Helford 1999). »Sex and the City« geht scheinbar mit der postfeministischen Ideologie d'accord, laut der »Frauen nur dann Macht besitzen können, wenn sie ei-

nen Mann bzw. sein bestes Stück ›hart machen‹ können« (Pinsky/ Sullivan 1996: 17). Das ist eine Ideologie, die vor allem in den Aussagen von Ling über die »Hormonlanze« und Sams Argumenten wiederhallt. Doch ich meine, man muss bei diesen Abwägungen weiterdenken und diese Frauenfiguren nicht nur im Licht eines »do me«-Feminismus sehen, sondern als »Feministinnen eines neuen Millenniums« (Asanti 2002: 32), wie sie Asanti so treffend charakterisiert, deren »Feminismus in der mächtigen Art, ihrer Sexualität und Weiblichkeit Ausdruck zu verleihen, zu finden ist« (ebd.). Es geht also nicht nur darum, sich einerseits gegen sexuelle Ausbeutung zu wehren und andererseits die sexuelle Macht zu besitzen und auszunutzen, sondern sich dieser Macht bewusst zu sein und sie zu artikulieren, über sie nachzudenken, wie auch über Sexualität und Weiblichkeit.

Lockerer Sextalk

Der von den »Sex and the City«-Frauen praktizierte Sextalk, in dem sie eben diese Themen (sexuelle Macht, Sexualität, Weiblichkeit) zur Sprache bringen, ist somit sicherlich einer der signifikantesten Punkte auf der Liste von »Joy«, hat er doch eine wirkliche Trendwende für Frauen bewirkt, deren soziokulturelle Implikationen unübersehbar sind. Bei ihrem »sophisticated girl talk« (McMahon 2004: 3), wie McMahon den »lockeren Sextalk« beschreibt, sprechen sie unverblümt über Sex, Sexualität, Affären und Beziehungen und sprechen damit auch ganz offen gesellschaftliche, kulturelle und politische Themen an, während sie sich gegenseitig helfen, sich selbst und ihr Leben besser zu verstehen. Für die Zuschauerinnen machen diese Gespräche, vor allem die offene Diskussion über weibliche Sexualität, mitunter den größten Reiz der Serie aus: »They saw the women's sexual candour as something that has become a distinguishing feature of the programme, a positive shift by which women publicly stake their claim to the previously ›male‹ territory of sexual frankness and sexual language« (Jermyn 2004: 211).



Abbildung 21: »Baby, Talk is Cheap«

Dabei ist die Wertschätzung dieser Gespräche nicht nur für die Frauen selbst, sondern auch in ihrer gesellschaftlichen Tragweite und Wertigkeit bedeutend und subversiv, und zwar in der Hinsicht, dass sie für die Frauen einen größeren Stellenwert haben als ihre Interaktionen mit Männern (vgl. Henry 2004: 68), und dass sie, wie schon Jermyn betont hat, damit männliche Domänen für sich erobern.

In ihren Gesprächen und in Carries Kolumne kommt ihre Stimme ganz klar zum Ausdruck, wie auch in der gesamten Serie: »With four female friends at its core, *Sex and the City* is a programme overtly marked by women's voices, by manifest and unapologetic pleasure in female talk and the personal sphere« (Jermyn 2004: 207). Diese weibliche Atmosphäre, der weibliche Raum, in dem die Serie spielt, trägt ebenso zu einem weiblichen Blickwinkel bei, von dem aus die Geschichten erzählt werden, wobei Geschlechterpolitik ein zentrales Thema bei all ihren Unterhaltungen darstellt. Sie vermeiden es, zu naturalisieren, individualisieren und entpolitisieren, denn persönliche Erfahrungen werden in geschlechtspolitische Thematiken übersetzt und in einem größeren kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen kontextualisiert und so die politische Tragweite ihrer persönlichen Erfahrungen veranschaulicht. Auf diese Weise tragen diese Serien zu einem Bewusstsein bei, das die Probleme von Frauen nicht als individuell und selbst verschuldet ansieht, sondern nur allzu oft aus einer frauenfeindlichen Gesellschaft resultierend. Sie alle verbinden das Persönliche mit dem Politischen, stellen kulturelle Normen und Maßstäbe in Frage, wehren sich gegen Unterdrückung und Unterwerfung, sowie gegen patriarchale Definitionen von Frausein und sie bieten im Austausch gegen monolithische Definitionen von Weib-

lichkeit multiple Weiblichkeitsentwürfe und Identifikationsmöglichkeiten für Frauen.

The Hunk

»The Hunk« bringt uns noch einmal auf einen weiblichen Blickwinkel bzw. Blick zurück. Er ist nicht nur Augenweide und Quotenbringer als bekanntes Model, sondern noch viel mehr, kommt es bei ihm doch im Sinne des weiblichen Blicks zu einer Umkehr desselben. Nicht eine Frau ist es, die auf dem Plakat in der Serie für Wodka wirbt, sondern ein Mann, der sich den Blicken der Frauen am Times Square aussetzt. Frauen wenden ihren Blick nicht schamvoll ab, sondern erheben Anspruch auf diese Blickmacht und genießen den Anblick.

Laut Gagne (2001) demonstriert eine Serie wie »Ally McBeal« – was für sie sicherlich auch auf »Sex and the City« zutreffen würde – Laura Mulveys Konzept der »to-be-looked-at-ness«, welches besagt, dass »Frauen zugleich zur Schau gestellt und angeschaut werden, wobei ihr Aussehen so stark visuell und erotisch kodiert ist, dass sie »to-be-looked-at-ness« konnotieren« (Mulvey 1975: 32). Was sie dabei nicht wahrzunehmen scheint, ist, dass dieses Konzept mehr als einmal von beiden Serien auf den Kopf gestellt wird. Was Smith (The Hunk) für »Sex and the City« ist, ist Glenn (mit seinem »hunk«) für »Ally McBeal«. Besonders Renee genießt nicht nur das Modellieren, sondern besonders den Anblick der männlichen Modelle, woraufhin Ally sie belehrt:

ALLY: You're not supposed to look at him!

RENEE: We're not supposed to look at him?

ALLY: Not like that.

(1.12 »Cro-Magnon«)

Doch als Ally Glenn erblickt, kann auch sie nicht mehr an sich halten. Sie eignet sich den männlichen Blick an, blickt zurück und macht den Mann zum Objekt ihres Blickes; womit sie gleichzeitig auch den Sexismus kritisiert, der dem männlichen Blick und der damit einhergehenden Objektifizierung von Frauen eingeschrieben ist, denn zusammen mit dem Zurückblicken kann man so auch den Blickenden bloßstellen (vgl. Rowe 1997: 77). In Serien wie »Ally McBeal« und »Sex and the City« ist »to-be-looked-at-ness« oft ein Attribut der männlichen Charaktere, während die Blickmacht auf der Seite der Frauen zu finden ist. Sollten sie selbst in dieselbe Situation kommen, blicken sie zurück. Diese Weigerung von Frauen, sich dem männlichen Blick zu unterwerfen, wird schon im Vorspann zu »Sex and the City« deutlich: »Carrie seemingly revels in her »to-be-looked-at-ness«, posing the question: who is doing the looking? Contrary to the assumptions of traditional spectatorship theory, and given

the demographics of *Sex and the City's* audience, it is primarily women doing the looking rather than men« (Bruzzi/Gibson 2004: 118).

Was die Machtverteilung in der Beziehung zwischen Samantha und Smith betrifft, so hat Sam ganz eindeutig die Hosen an (sowohl im privaten Bereich, d.h. im Bett, als auch im beruflichen als seine PR- und Imageberaterin). Sie übt nicht nur Blickmacht aus, sondern auch die Macht, ihn nach einem ganz bestimmten Blick (einem bestimmten Bild) zu formen, sucht aus, was er tragen soll, was er in Interviews sagen soll und gibt ihm auch seinen neuen Vornamen »Smith« – was bei genauer Überlegung sehr ironisch ist, da sie bildlich gesprochen die Schmiedin ist, die sein heißes Eisen formt. Darüber hinaus ist seine Beziehung zu Sam nicht nur aufgrund des Altersunterschiedes außergewöhnlich (obwohl sehr passend und trendy; man denke nur an Demi Moore und Ashton Kutcher oder Justin Timberlake und Cameron Diaz), sondern vor allem deswegen, da es ihm gelingt, als nahezu Einziger ihr Herz zu erobern und eine feste Beziehung mit ihr zu führen. Typisch für Samantha kommt es zu einer Rollenverkehrung in ihrem Verhältnis. Während Sam diejenige ist, die keine feste Beziehung möchte und ihre Affäre sehr locker sieht, die sexuelle Komponente weit über die emotionale stellt (wie sie es schon seit der ersten Folge »Sex wie ein Mann« getan hat), so den stereotyp männlichen Part übernimmt, ist es Smith, der sich eine Beziehung wünscht, für den Gefühle sehr wohl eine Rolle spielen und der Sam seine Liebe gesteht.

In Bezug auf seine Männlichkeit bricht er mit den alten männlichen Archetypen (wie sie etwa in der Figur des Mr. Big nachgezeichnet werden, oder in Sams ehemaligen Liebhaber Richard Wright), mit hegemonialen Vorstellungen von Männlichkeit. Er handelt Männlichkeit und männliche Sexualität für sich ganz neu aus. Er steht für die »neue Männlichkeit«, eine neue Generation von Männern, die kein Problem damit haben, dass eine Frau (wie in Sams Fall) mehr Geld und Macht besitzt als er, im Beruf erfolgreicher ist – in Kontrast zu Allys (Alp)Traummann Billy, der zwar auf den ersten Blick wie ein wahrer Frauenverstehender wirkt, unter dessen sensibler Fassade jedoch ein Macho schlummert, der im Laufe der Serie immer mehr zum Vorschein kommt. Billys »There's a new man in town« (Billy in 3.04 »Heat Wave«) trifft somit vielmehr auf Smith zu, der wirklich eine ganz neue Form von Männlichkeit verkörpert, mit der zugleich auch die Performanz von Männlichkeit betont wird. Der »neue Mann« wird bei »Sex and the City« ganz vordergründig in der Episode 6.05 »Licht, Kamera, Beziehung« zum Thema gemacht, als Carrie über die Rolle der Frau und des Mannes in der heutigen Gesellschaft nachdenkt. Ausgelöst werden ihre Überlegungen von ihrem Erfolgserlebnis, als sie von ihrem Verlag einen Check für den Verkauf ihres Buches in Europa bekommt, während Berger, ihrem Freund, die Option auf ein zweites Buch gekündigt wurde. Während sich Berger durch Carries Erfolg bedroht fühlt, fühlt sich Smith hingegen keineswegs be-

droht durch Samanthas beruflichen Erfolg und ebenso wenig durch ihr Angebot, ihm zu helfen und seine Karriere voranzutreiben, indem sie die PR für sein Theaterstück »Fullmoon« übernimmt:

SAM: Er ist 28 und verdient 30 Mäuse pro Woche. Der arme Kerl wäre untergegangen und ich konnte helfen. Ganz einfach.

CARRIE: Und er fühlt sich nicht bedroht, weil du ihm Hilfe anbietest.

SAM: Oh nein, diese Generation ist vollkommen anders. Heutzutage fühlen sich junge Männer nicht mehr bedroht, wenn Frauen Macht haben.

CARRIE: Ist das die ganze Generation oder nur er?

(Sam überlegt ohne zu antworten)

(6.05 »Licht, Kamera, Beziehung«)

Durch ihr Gespräch inspiriert, überlegt Carrie in ihrer Kolumne:

»Wenn sich die Rolle der Frau entwickelt und verändert, nehmen wir an, dass die des Mannes es auch tut. Es gibt aber hunderte Artikel über den »neuen Mann«, aber gibt es diesen neuen Mann wirklich? Vielleicht ist er ja nur der alte Mann, den eine clevere PR-Frau umbenannt hat? Fühlen sich die Männer von heute durch eine mächtige Frau weniger bedroht oder spielen sie uns nur etwas vor?« (Carrie v.o. in 6.05 »Licht, Kamera, Beziehung«)

Dildos

Dildos wurden bereits in der ersten Episode 1.01 »Sex wie ein Mann« angesprochen, und zwar von Charlotte als Möglichkeit, Sex wie ein Mann zu haben, und lösten auch hier schon mehrere Assoziationen aus. Sie können insbesondere in Verbindung mit der sexuellen Revolution gesehen werden, welche die Befriedigung von Frauen in den Mittelpunkt stellt und für das Recht von Frauen, ihre Sexualität auszuleben, plädiert (wie sie auch vom Magazin »Joy« verstanden werden, wenn betont wird, dass jede Frau einen besitzen sollte). Sie können aber auch im Sinne von phallischer Macht, die Frauen innehaben, verstanden werden – wie es das CD-Cover zum »Sex and the City«-Soundtrack mit Carrie und dem phallischen Empire State Building auf ihrem Kleid ganz wunderbar veranschaulicht.

Die stolzeste Besitzerin von Dildos (mit all ihren Konnotationen) ist sicherlich Samantha, bei der männlich-phallische Macht schon in ihrem Namen (»Sam«*an*tha) steckt und der sie immer wieder Ausdruck verleiht. Sam stellt sich wie selbstverständlich in einem Schwulenclub in der Männertoilette (eine für Frauen gibt es nicht) zwischen die Männer an ein Pissoir oder sagt zu ihrem Gesprächspartner am Telefon: »Geh mir nicht auf den Pinsel« (1.04 »Im Tal der Mittzwanziger«). Sehr eidetisch ist in diesem Zusammenhang auch Carries Beschreibung von Samantha:

»Um zwei Jahrzehnte Dates in New York zu überleben, hatte Samantha sich zu einem starken Hybrid entwickelt. Das Ego eines Mannes gefangen im Körper einer Frau« (2.11 »Evolution«). Mit ihrer Geschlechtsambiguität und Hybridität gelingt es ihr, ein »Stigma in Stärke« (Halberstam 1998: xii) zu verkehren, wie auch mit ihrer »tri-sexuellen« Attitüde (wie sie sie in der Folge 3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen« beschreibt), die über die Grenzen von zweigeschlechtlicher Sexualität hinausgeht. Besser könnte man Samanthas Charakter nicht beschreiben, außer vielleicht mit »the masculine female«, der wohl bedrohlichsten kulturellen Identität, vor allem »wenn sie mit lesbischem Begehren verbunden ist« (Halberstam 1998: 28).



Abbildungen 22a und 22b: *The Hunk* und *Carrie* mit ihren prothetischen »Hunks«

Dies alles trifft auf Samantha zu, die immer wieder verdeutlicht, dass Männer kein Monopol auf Männlichkeit besitzen und die sich darüber hinaus für ein viel nuancierteres Verständnis von Geschlecht(er)kategorien ausspricht: »calling for new and self-conscious affirmations of different gender taxonomies« (ebd.). Mit ihrer weiblichen Männlichkeit verkörpert sie »eine queere Subjektposition, die mit Erfolg hegemoniale Modelle von Geschlechtskonformität in Frage stellt« (ebd.). Darüber hinaus steht sie für eine »Rebellion, die sich nicht in Opposition zum Gesetz sieht, sondern sich durch Gleichgültigkeit gegenüber dem Gesetz auszeichnet« (ebd.): »The Rules according to Samantha« wie Carrie diese Rebellion in 3.10 »All or nothing« umschreibt.

Weibliche Männlichkeit

Neben dem Charakter der Samantha Jones, die mit ›Dildos‹ die Bedeutungen von weiblicher Sexualität und Geschlechtsidentität wohl am meisten erweitert, stellt die Episode 3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen« die wohl gelungenste und unmissverständlichste Verhandlung von Geschlecht und seinen Grenzen dar. Sie beginnt damit, dass Carrie, Samantha, Miranda und Stanford (Carries bester, schwuler Freund) die Vernissage der Kunstausstellung »Drag Kings: The Collision of Illusion and Reality« in Charlottes Galerie besuchen:

CARRIE v.o.: Tatsache ist, dass wir alles schon mal gesehen und getan haben. Es braucht so einiges, um uns zu schockieren. Und als Charlotte sagte, die neue Ausstellung in ihrer Galerie würde uns total umhaun, nahmen wir es mit dem sprichwörtlichen Körnchen Salz. (Stanford, Carrie, Samantha, Miranda stehen vor einem Bild, auf dem ein Drag King abgebildet ist)

MIRANDA: Ganz ernsthaft? Das ist eine Frau auf dem Bild?

CARRIE v.o.: Es war die neueste Installation des Fotografen Baird Johnson und sie hieß ›Drag Kings: Der Zusammenprall von Schein und Wirklichkeit‹.

CARRIE: Jawohl, das ist eine Frau.

STANFORD: Guck dir diese Beule an! Schockierend.

CARRIE: Ja, ich weiß. Guck noch mal gut hin, bevor Giuliani es untersagt.

CHARLOTTE: Und? Was sagt ihr dazu?

CARRIE: Es ist erstaunlich. Da kann ich nur sagen: ›Glückwunsch‹.

SAM: Ja, Frauen in Männerkleidung werden gerade unglaublich populär.

CARRIE: Tatsächlich? Und ich dachte Pokémons.

MIRANDA: Wer hätte geahnt, wie leicht das ist. Du brauchst nur ein Paar Kotletten zum Ankleben und eine Socke in der Hose.

SAM: Das ist aber auch eine Socke.

STANFORD: Ich hatte immer schon eine Schwäche für Cowboys.

CARRIE: Noch mal zur Erinnerung, John Wayne ist eine Jane.

STANFORD: Du meine Güte. Ich finde sie attraktiv. Bin ich am Ende lesbisch?

SAM: Ich hatte mal einen Typ, der unheimlich gern meine Unterwäsche trug, aber umgekehrt hab' ich das nie gemacht.

STANFORD: Und wenn man schwul ist, kann man Unterwäsche wild durcheinander tragen.

CHARLOTTE: Wie hygienisch.

SAM: Ich wette, mal Drag King zu sein, wäre spaßig.

MIRANDA: Ich bitte dich. Ich finde es schon kompliziert genug, als Frau in der Männerwelt zu leben. Da muss ich nicht versuchen, als Frau, die vorgibt ein Mann zu sein, in der Männerwelt zu leben.

CARRIE: Du brauchst dir die Beine nicht zu wachsen. Und falls du es dir mal anders überlegst, dir steht ›Cox‹ auf die Stirn geschrieben.

MIRANDA: Wirklich? (Charlotte stellt ihren FreundInnen den Künstler vor)

MIRANDA: Was inspiriert so ein Projekt wie dieses?

BAIRD: Ich glaube, dass wir Menschen alle zwei Kräfte in uns vereinen. Männer können unheimlich weiblich sein und Frauen können sehr männlich sein. Geschlecht [gender] ist eine Illusion, (zu Charlotte) wenn auch manchmal eine sehr schöne Illusion. (Charlotte ergreift verlegen die Flucht zum kalten Buffet)

CHARLOTTE: Es macht mich nervös.

MIRANDA: Diese Drag King Fotos?

CHARLOTTE: Nein, ich glaube, er ist...

SAM: Dann geh mit ihm aus.

CHARLOTTE: Oh, das kann ich nicht. Ihr kennt mich. Der erste Schritt fällt mir zu schwer.

CARRIE: Könnte da jemand eine Socke in der Hose gebrauchen?

(3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen«)

Als BetrachterInnen der Bilder befinden sich Stanford, Carrie, Samantha und Miranda in einer visuellen Falle, in der sie sich mit neuen Geschlechterdimensionen auseinandersetzen müssen und dazu inspiriert werden, über die binäre Sichtweise von Geschlecht hinauszugehen und neue Kategorien zu finden. Sie stehen förmlich im Bann der Porträts, die sie betrachten und die zurückstarren, was eine »interessante Dynamik der Macht zwischen dem Fotografen und dem Model schafft, ebenso wie zwischen dem Bild und seinen BetrachterInnen« (Halberstam 1998: 35), wobei der Blick des Bildes das Gefühl der eigenen Geschlechtlichkeit der BetrachterInnen in Zweifel zieht.

Auch Charlottes eigene Geschlechtsidentität wird nicht nur von den Bildern, die sie ausstellt und verkauft, auf die Probe gestellt, sondern von dem Künstler selbst, als er sie bittet, für ihn zu posieren:

CHARLOTTE: Aber ich bin nicht, du weißt...

BAIRD: Was? Ein Model?

CHARLOTTE: Nein, Butch.

BAIRD: Du würdest dich wundern. Jede Frau verbirgt einen Mann tief in ihrem Inneren. Sogar du.

CHARLOTTE: Nein, unmöglich. Ich bin furchtbar schlecht in Mathe und ich könnte keinen Reifen wechseln, wenn's um mein Leben ginge.

BAIRD: Posier für mich. Dann hol' ich es hervor. Na komm schon. Sei mal ein Mann!

CHARLOTTE: Es tut mir ehrlich leid. Ich kann's nicht. Ich krieg' das einfach nicht hin.

BAIRD: Bleib schön locker. OK? Lass dich los. Vergiss Charlotte. Du bist ein Mann, hörst du? Ein ganz heißer Typ. Du kriegst jede Frau, die du willst. Du bist reich. Du bist mächtig, und du frisst Typen wie mich zum Frühstück. Na, wie fühlst du dich?

CHARLOTTE: Wenn du so fragst, ich brauch' eine dickere Socke.

BAIRD: Oh ja. Das glaub' ich auch. (steckt ihr die Socke in die Hose) Besser?

CHARLOTTE: Viel.

CARRIE v.o.: Wer weiß, ob es an der Socke oder dem Anzug oder an Baird lag, aber plötzlich war Charlotte nicht nur eine Frau mit Schwanz. Sie war eine Frau mit Cochoñes.

(3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen«)

Von Drag Kings zu Drag Queens

Bei Drag geht es nicht nur, wie man vielleicht meinen könnte, um eine Emanzipation von Frauen unter vertauschten Vorzeichen, um eine Umkehr der Geschlechterhierarchie, in der Frauen zu Männern werden. Vielmehr geht es um die Stiftung von Geschlechterverwirrung, sei es durch Drag Kings oder durch Drag Queens, mit denen die Frauen von »Sex and the City« besonders oft verglichen werden, legen sie doch in ihrer Performanz von Weiblichkeit eine Camp-Ästhetik an den Tag, die Geschlecht und die Geschlechtertrennung ganz radikal in Frage stellt: »The bold affirmations of feminine performance, imposture, and masquerade (purity and danger) have suggested cultural politics for women« (Russo 1995: 54). Im Camp kommt es, wie schon im Kapitel »Feministischer Camp« erläutert, dazu, dass Frauen die von Männern entworfenen Bilder von Frauen annehmen, nur um sie ihnen dann in übertriebenen Proportionen zurück zu reflektieren (vgl. Tong 1998: 204) und auf diese Weise zu subvertieren. Für Merck ist die Episode 4.02 »Das wahre Ich« und Carrie als Model für »Dolce & Gabbana« in ihr ein klassisches Beispiel für Camp (vgl. Merck 2004: 58). Mit ihrem Gang über den Laufsteg, den das Bild zeigt, bewirkt Carrie den eigentümlichen Effekt von Frauen, die Männer imitieren, die Frauen imitieren: »Visually, the show's costuming duplicates this effect, with Carrie's frequent lapses into fashion victimhood (high heels, big hair and bright colours on a small frame) and Samantha's constant sexual assertion (high heels, big hair and bright colours on a large frame) moving the critics to compare them to transvestites« (Merck 2004: 58).

Ein Vergleich, der sich an dieser Stelle nahezu aufdrängt, ist der zwischen Carrie Bradshaw und der deutschen Entertainerin Désirée Nick, die für eine deutsche Zeitung ihre eigene Version der Kolumne »Sex and the City« schreibt. Wie Carrie wohnt auch sie in einer Stadt, die für ihre Liberalität und Toleranz bekannt ist: Berlin. Darüber hinaus ist sie eine noch viel stärker campisierte Frau als Carrie, bei der man wirklich zweimal hinschauen muss, um sicherzugehen, dass sie eine biologische Frau ist und keine Drag Queen (und nicht einmal dann, kann man sich wirklich sicher sein, meinen viele).



Abbildungen 23a und 23b: Campy Carrie

Eine weitere dieser klassischen Campisierung passiert, als Carrie beim Modemagazin »Vogue« als Modekolumnistin unter Vertrag genommen wird und wir sie in einem Nadelstreifenkostüm das »Vogue«-Imperium betreten sehen. Allein der Name ruft Madonnas berühmtes Lied »Vogue« ins Gedächtnis, zusammen mit all den Bedeutungen, die in ihm und vor allem in dem dazugehörigen Video mitschwingen (Cross-Dressing, Gender-Bending). Darüber hinaus erinnert Carries Kostüm an Madonnas Nadelstreifenanzug, den sie im Video trägt.



Abbildungen 24a und 24b: Carrie bei Vogue, Madonna im Vogue-Outfit

Mehr als bei Carrie hallt in vielen von Samanthas Aussagen, insbesondere jenen, die sich auf sexuelle Freiheiten beziehen, ein queerer Echo wider, »welches mehr an die derzeit aktuelle Queerpolitik erinnert als an traditionellen Feminismus« (Zieger 2004: 103). Bei Samantha wird diese queere Komponente in der Serie noch viel expliziter aufgegriffen, als sie in der Episode 2.09 »Ein kleines Opfer« Brad, einen Exlover, trifft, der

nach ihrer kurzen Affäre als eine Hommage an sie zu einer Drag Queen namens Samantha wurde, mit blonder Perücke, die an Sams Frisur erinnert, und mit ihrem Modestil. In der Folge 3.06 »Sind wir Schlampen?« geht Sam an transsexuellen Prostituierten vorbei, mit denen man sie in eine Reihe stellen kann, wie es aus dem Screenshot sehr deutlich hervorgeht.



Abbildung 25: Eine Schlampe neben den Schlampen?

In der letzten Episode der dritten Staffel 3.18 »Gute Nachbarschaft« gerät Samantha mit eben solchen prä-operativen »Male to Female«-Prostituierten aneinander, da sich ihr Revier genau unter dem Schlafzimmersfenster von Sams neuer Wohnung befindet und sie ihre Nachtruhe bzw. alle nächtlichen Aktivitäten von Samantha durch ihre laute Anwesenheit stören. Diese Transvestiten sind für Zieger ein ebenso klassisches Beispiel von Camp, indem sie durch ihre »über-drüber Performanz von Geschlecht jegliche Ansprüche von Sam und allen anderen biologischen Frauen auf authentische, heterosexuelle Weiblichkeit untergraben« (Zieger 2004: 108). Durch die von ihnen praktizierte Geschlechterparodie stellen sie die Authentizität des Originals in Frage und entlarven es selbst als Parodie.

Etwas ganz Ähnliches geschieht in der Episode 3.14 »Sex and Another City«, in der die Künstlichkeit und Inauthentizität von Weiblichkeit durch Samanthas Fendi-Handtaschenimitat symbolisiert wird. So wie das Imitat als »fake« entlarvt wird, wird auch die Weiblichkeit ihrer Trägerin als reine Fassade bloßgestellt: »Although the programme deploys the discourses around femininity that feminist critics have deplored in women's magazines, it also adopts some of the reflexiveness and irony

about them that has been described as ›post-feminist‹ (Bignell 2004: 166).

Der mimetische Transgender-Stil der Frauen wird bereits in der allerersten Episode 1.01 »Sex wie ein Mann« angedeutet, als die vier Freundinnen Mirandas Geburtstag in einer Transenbar bzw. einer Bar mit Transen als Bedienung feiern, und eine Staffel später, als sie in der Episode 2.09 »Ein kleines Opfer« zum Transenbingo gehen. Eben diese Mimikry bildet auch den Höhepunkt und das Ende der dritten Staffel (zu der auch die Drag King-Episode 3.04 »Junge, Mädchen, Junge, Mädchen« zählt), als Samantha ihre drei besten Freundinnen und ihre drei Transenfreundinnen zu einer Grillparty auf ihrem Dach einlädt (3.18 »Gute Nachbarschaft«). Diese Geste der Verschwesterung der vier Frauen mit den Transen impliziert eine ihnen zugrunde liegende Gemeinsamkeit, nämlich die Konstruiertheit, Artifizialität und Performanz ihrer Weiblichkeit, besonders wenn sie sich gegenseitig ihre weiblichen Maskeraden vor- und aufführen, was besonders deutlich wird, als Jo (eine der Transen) Carrie auffordert, eine Drehung zu machen, um zu zeigen, was sie drauf hat: »Jo's elicitation of Carrie's over-the-top feminine behaviour is another parody that calls into question the authenticity of the original« (Zieger 2004: 109).

Manolo Blahniks

Zu dieser vorhin angesprochenen Parodie gehören für Carrie natürlich auch die richtigen Schuhe, in ihrem Fall Manolo Blahniks, die ihre Religion sind. Während Ally sich noch über sie ärgert, wütend mit ihren Schuhen wirft und sich beklagt, dass die Modeindustrie Frauen zwingt, unbequeme Schuhe zu tragen, haben eben diese Schuhe für Carrie eine ganz andere Bedeutung – und sicherlich keine, die sie für den »Federal Disabilities Act« qualifizieren würde, wie es Richard Fish bei »Ally McBeal« so anschaulich wie eloquent demonstriert:

»Georgia, give me your shoe. Why would a grown person wear these? They are hugely uncomfortable, make it easier to fall, cause back problems, but, hey – call it fashion. What kind of person would spend an equivalent of two years painting her face and plucking out her eyebrows, and putting silicone or saline in her chest? There is a name for this kind of person, woman. Why? Because, we men like it. Don't talk to me about equality. Don't tell me you aren't disabled«.

Bei »Sex and the City« ist das Tragen dieser Schuhe als freie Entscheidung der Frauen dargestellt, wobei nicht das behindernde und einschränkende, sondern das ermächtigende Potenzial betont wird. In einer Episode pocht Carrie sogar auf »Das Recht auf Schuhe«. Als erwähnenswert empfinde ich an dieser Stelle auch die Entmystifizierungen und Dekon-

struktionen, die in Bezug auf Schuhe in der Serie stattfinden, beispielsweise wenn sich Charlotte beim Anprobieren von Schuhen wie Aschenputtel fühlt, jedoch »wie Aschenputtel in einem schmutzigen, perversen Märchenbuchparalleluniversum« (Carrie v.o., 2.06), als sich ihr vermeintlicher Prinz, ein Schuhverkäufer, als Schuhfetischist entpuppt und so die romantische Aschenputtelfantasie auf den Kopf gestellt wird.

Über Carries Lieblingsschuhe schreibt Niblock: »The Blahnik shoe is synonymous with metropolitan modernity and femininity, and thus transcends fashion to epic symbolic proportions. When tiny Carrie struts along the sidewalk in satin slingbacks it is like Attack of the 50ft Woman [...] Blahnik's shoes are a response to cultural and gender shift, allowing women to be attractive yet imperious and goddess-like« (Niblock 2004: 145). Sie vermitteln ihren Trägerinnen das Gefühl, sexy und smart zu sein; genau das Gefühl, das auch Carrie auf dem Cover ihres Buches vermitteln möchte (Episode 5.04 »Cover Girl«). Als besonders interessant erweist es sich in diesem Zusammenhang, einen Blick auf das Cover der Novemberausgabe der deutschen »Cosmopolitan« (2004) zu werfen, auf dem die »Generation Carrie« mit exakt diesen Worten beschrieben wird: »Generation Carrie: Stark, smart, sexy – wie »Sex and the City« einen neuen Typ Frau geprägt hat«. Auch hier werden die einstmaligen Widersprüche, wie smart und sexy (zwei Begriffe, die sich lange Zeit gegenseitig ausgeschlossen haben), aufgehoben. Dies ist eine Geste, die sich nicht nur in ihren Schuhen widerspiegelt, sondern in ihrer gesamten Garderobe.

Modeikone

»*Sex and the City* women plunder identities from a range of possible options – associated with race, sexual preference and sexuality, to reveal modern citizenship as a lifestyle choice complete with matching shoes and handbags« (McCabe/Akass 2004: 10). Die Schuhe und Handtaschen, von denen McCabe und Akass sprechen, verweisen auf Mode im Allgemeinen, die einen besonders wichtigen Aspekt von weiblicher Identität repräsentiert (Bignell 2004: 171). Der Stil der Frauen, ihre Kleidung, ihre Frisuren und ihre Accessoires sind ganz eng verknüpft mit der Identität ihrer Trägerinnen als entscheidender Faktor in ihrer Identitätskonstruktion und als Ausdruck derselben. So spiegelt sich Carries Persönlichkeit in ihrer »conspicuous consumption of designer clothes, her violent yoking together of clashing sartorial styles and her fetishisation of Manolo Blahnik strappy sandals« (Bruzzi/Gibson 2004: 117) wider. Dasselbe gilt für den vorhersehbar klassisch-konservativen Stil von Charlotte (im krassen Gegensatz zu Carries unvorhersehbaren modischen Eskapaden), für Samanthas Stil, der eine Hommage an die 70er und 80er ist, mit Alexis Carrington-Colby-Dexter-etc. als Sams modisches Vorbild, und für Miran-

das Powerdressing. Wie kein anderer ist Carries Stil von Widersprüchen geprägt, der ihren Charakter und ihre Weiblichkeit sehr gut zum Ausdruck bringt:

»The most fashion-forward of all the Sex and the City girls, Carrie's style defies all categorization. Rummage through Carrie's closet and you'll find haute couture pieces side by side with vintage frocks, downtown club wear and miles of Manolo Blahnik stilettos. Carrie expresses her eclectic, whimsical self and that of her city through a masterful and sometimes outrageous mix of these styles. A fashion chameleon, Carrie can start her day looking like a streetwise pixie, change into a neo-bohemian outfit for lunch, don an elegant princess dress for dinner and slip into a skin-baring ensemble for a late-night party. Every season, she makes a signature statement through her accessories. First it was the nameplate necklace, then the flower pins, and ›baguette‹ bags and then, gloves, newsboy hats and the diamond/gold stackable jewelry from Mia and Lizzie« (Carrie's fashion sense, www.hbo.com).

Wie ihr Modestil ist Carrie »eine Anhäufung multipler und widerstrebender Persönlichkeiten« (Bruzzi/Gibson 2004: 118), die sich alle in ihrer Kleidung ausdrücken. Darüber hinaus wird durch ihr wildes Vermischen von Stilen, von Markenware und Second-hand-Stücken Mode entmystifiziert: »Carrie's second signature way of using fashion as personal expression is to put together jarring styles, lines and fabrics, so de-mystifying couture« (ebd.: 119). Wie auch ihre Kleidung ist Carries Verhalten und Persönlichkeit »nicht durch gesellschaftliche oder berufliche Einschränkungen definiert. Mode ist für sie ein Mittel, um ihre Persönlichkeit auszudrücken« (ebd.: 117). In ihrem Fall drückt sie damit die Widersprüche von Weiblichkeit aus, die sie zugleich vereint und aufhebt, um etwas ganz Neues daraus zu kreieren – »an *other woman* [...] exterior to all these masculine metaphorizations, a woman who does not yet exist, but whose advent could shake the foundations of patriarchy« (Whitford 1991: 29, Hervorhebung im Original) – wie es auch die coolen Kämpferinnen im nächsten Kapitel tun.

COOLE KÄMPFERINNEN

Inspiriert wurde die Bezeichnung »coole Kämpferinnen«, die ich für diese spezielle Gruppe von Frauenfiguren in der Populärkultur gewählt habe, durch einen gleichnamigen Artikel von Alexandra Rainer (2001) in der Oktoberausgabe des feministischen Magazins »an.schläge«, welches sich in jenem Monat den Themenbereichen ›PowerFrauen‹ und ›Frauen-Power‹ widmete. Vor allem Rainer beschäftigte sich mit den Kämpferinnen unter den Powerfrauen, stellte ihnen jedoch kein allzu ›cooles‹ Zeugnis aus. Sie gesteht diesen starken und attraktiven Heldinnen zwar zu, dass sie »sich vieler – vor allem weiblicher – Fans« erfreuen und sowohl von lesbischen als auch von heterosexuellen Frauen verehrt werden, doch »feministische Hoffnungen erfüllen diese Leinwandheldinnen noch lange nicht« (Rainer 2001: 34). So sieht es zumindest diese Kritikerin. Für mich hingegen sind diese Frauen, wie auch schon die Stadtneurotikerinnen zuvor, coole postfeministische Heldinnen, welche die schöne neue Serienwelt bereichern und treffsichere ›Anschläge‹ auf die bestehende Geschlechterordnung verüben.

Bezeichnend für die coolen Kämpferinnen ist, dass sie ebenso ein medialer Trend sind wie die Stadtneurotikerinnen, der etwas zeitversetzt mit diesem aufgetreten ist, aber dennoch ganz ähnliche Charakteristika bezüglich der Porträts von Frauen aufweist. Zwei Jahre nachdem Sylvester in ihrem Artikel »TV's latest trend: Neurotic women?« Neurotikerinnen als den neuesten Trend auf den Fernsehbildschirmen diagnostizierte, machte Jennifer Steinhauer am 5. November 2000 in ihrem Artikel mit dem viel sagenden Titel »Pow! Slam! Thank You, Ma'am« in der »New York Times« einen neuen Trend aus – den der starken Frauen: »Ladies, get out your boxing gloves and bustiers. This year's heroines of prime time and the big screen are muscular and trained in martial arts, and they have no compunctions about slapping, immolating, and kicking their way through life [...] They are restoring world order and ending bad dates with swift, punishing blows« (Steinhauer 2000: 5).

Nachdem Frauen die ehemals männliche Domäne der Großstadtneurotiker wie Woody Allen und Jerry Seinfeld für sich erobert haben, ging es nun auch den starken Männern an den Kragen, als die »Violent

Femmes«, wie sie von Stephanie Mencimer (2001) bezeichnet werden, die letzte Bastion der Männlichkeit – das Action- und Science-Fiction Genre – stürzten: »This year, the muscle-bound stars of action-film blockbusters of the genre by, of all things, a bunch of girls. Girl-power flicks like *Charlie's Angels*, *Crouching Tiger*, and *Tomb Raider* are topping the \$100 million mark once dominated by men like Schwarzenegger« (Mencimer 2001: 15).

KILL ALLY!

Für Mary Spicuzza (2001) sind es die »Wimpettes«, wie sie die von mir als Stadtneurotikerinnen bezeichneten und diskutierten Frauen nennt, die die Popularität von »butt-kicking babes« wie Buffy und den Powerpuff Girls schüren, da sie diese »Schwächlinge« und »Jammerlappen« um eine verlockende Komponente bereichern, nämlich die der physischen Stärke und Überlegenheit. Traditionellerweise wurden Frauen nach ihrem Geschick, Femininität in ihrem Aussehen und ihrer Persönlichkeit zu vermitteln, beurteilt, was insbesondere bedeutete, schlank, schwach, zart, verletzlich und für Männer verfügbar zu sein (vgl. Christopher 2004: 259).

Nun lässt sich aber immer mehr ein kultureller Trend ausmachen, der sich diesen traditionellen Erwartungen an Frauen und ihre Weiblichkeit widersetzt, da sich vor allem junge Frauen weigern, feminin auszusehen und sich auch dementsprechend zu geben. Stattdessen versichern sich Frauen ihrer Stärke, sowohl ihren Körper betreffend als auch ihre Persönlichkeit. Während eine Frau wie Ally McBeal oft als die »quintessenzielle Frau der späten 90er« (Kingwell 1998) beschrieben wird, verkörpert sie für Kingwell gleichzeitig auch das Problem, das Frauenfiguren wie sie mit sich bringen: »Too often, when a female character does come front and centre, she is, like Ally, handcuffed by second-guessing and faux acuity, becoming a perverse, and pernicious, caricature of Modern Womanhood [...] For a true 1990s TV heroine, you have to look in a less obvious place to »Buffy the Vampire Slayer«, a show about a young woman really struggling with the limits of love and death, will and destiny« (Kingwell 1998).

Doch Buffy, die (wie bereits erwähnt) im selben Jahr wie Ally das Licht der Fernsehwelt erblickte (abgesehen von dem »Buffy«-Film, auf dem die Serie basiert und der 1992 floppte), ist nicht die einzige Heldin, die entsprechend Kingwells Parole »Buffy slays Ally« (1998) die Allys dieser Welt »abschlachtet«, denn an ihrer Seite kämpfen noch unzählige andere Film- und Fernsehheldinnen und »butt-kicking babes« (Spicuzza 2001).

GIRLS KICK ASS

So wie Ally, Carrie, Sydney, Susan, Grace und Caroline auf Vorläuferinnen wie Mary Tyler Moore und Murphy Brown zurückgehen, reicht die Tradition von toughen Heldinnen in der amerikanischen Populärkultur (einmal abgesehen von Ausnahmeerscheinungen wie Calamity Jane und Annie Oakley – beides reale Frauen, die zu Westernromanheldinnen wurden – und der Arbeiterinnenikone Rosie the Riveter im Zweiten Weltkrieg) zurück auf Wonder Woman, gefolgt von der britischen Emma Peel in der Serie »The Avengers« (»Mit Schirm, Charme und Melone«) sowie von Drei Engel für Charlie und Bionic Woman, Ellen Ripley aus der »Alien«-Quadrilogie und Sarah Connor aus »Terminator« und »Terminator 2 – Judgment Day« (vgl. Inness 2004: 2f.), die den Weg für eine schier unglaubliche Anzahl von weiblichen Actionheldinnen ebneten, die zusammen mit »Ally McBeal« und »Sex and the City« auf der Bildfläche erschienen sind und zu einem ebenso großen kulturellen Phänomen wurden.

Wie auch die neurotischen Frauen stehen die Kämpferinnen, Actionheldinnen und Superfrauen für einen »Wandel der Geschlechterrepräsentation in der Populärkultur« (Early 2003: 55). Für Frances Early repräsentiert insbesondere Xena diesen Wandel, ebenso wie »das weit verbreitete Gefallen an starken, unbesiegbaren und kompromisslosen Heldinnen, die – oft in der Rolle der Kriegerin – das Verständnis und die Bedeutung vom heutigen Frausein in Frage stellen« (ebd.). Vor Xena gab es zwar auch schon Superheldinnen, aber keine von ihnen besaß »die Macht, die Konstruktion und das Verständnis von Geschlecht im wirklichen Leben zu verändern« (Inness 1999: 166), wie es die jetzigen Heldinnen tun; oder wie es zum Beispiel auch Frauen wie Ally und Carrie auf ihre Art tun.

»The female action-adventure hero is composed equally of herstory, affirmative action, equal opportunity, and repudiation of gender essentialism and traditional feminine roles« (Helford 1999). Entsprechend Helfords Ausführung spiegelt die Entwicklung weiblicher Actionheldinnen die gesellschaftliche Entwicklung realer Frauen sowie des Feminismus wider und trägt wiederum zu neuen Veränderungen bei. Gleichzeitig sind sie damit auch Indikatorinnen für den Wandel, welchem sich die Darstellung von Frauen in der Populärkultur unterzogen hat – eine Huldigung von toughen, unabhängigen Frauen, die nicht mehr auf einen Mann warten, um von ihm gerettet zu werden. Um diesen Trend und seine Popularität zu verstehen, muss man berücksichtigen, so argumentiert Inness ganz im Sinne von Helford und ihrer Verbindung dieses Trends mit dem Einfluss des Feminismus, inwiefern der Feminismus über die letzten Jahrzehnte in die verschiedensten Bereiche der amerikanischen Gesellschaft eingedrungen ist und die Rolle von Frauen verändert hat (vgl. Inness 2004: 5). Zu diesen Veränderungen – die besonders im Zu-

sammenhang mit weiblichen Superheldinnen zu sehen sind – gehören das Infragestellen von ›natürlichen‹ weiblichen Eigenschaften wie Sanftmut und Fürsorglichkeit, der Annahme, dass Frauen männlichen Anforderungen nicht gewachsen sind, sowie von Geschlechterstereotypen im Allgemeinen. Im Zuge dieser Kritik drangen immer mehr Frauen in männliche Domänen ein, wurden Soldatinnen, Polizistinnen, Feuerwehrfrauen, Profisportlerinnen und Bauarbeiterinnen und bewiesen, dass sie, wenn nötig, genauso fähig, tough und aggressiv wie Männer sind. Dazu kam, dass sie nicht nur körperliche Kraft beweisen wollten, sondern auch ihre Fähigkeit, Führungspositionen einzunehmen und Autorität und Macht ausüben zu können: »Everywhere from the workplace to the sports field, the feminist movement created a new vision of womanhood, one tougher than before. This cultural shift helped create an environment where women could adopt more aggressive roles than those they had been able to have in the 1950s and earlier decades« (Inness 2004: 6).

All diese Umwälzungen haben Implikationen im buchstäblichen und übertragenen Sinne: Zum einen in Verbindung mit dem Boom an Selbstverteidigung, Kampfsportarten und körperlicher Fitness unter Frauen, um dem jahrhundertealten Vorurteil, dass Frauen das schwächere Geschlecht sind, entgegenzuwirken und körperlich Männern nicht mehr unterlegen zu sein – wofür natürlich Actionheldinnen ein zwar eher unrealistisches, aber doch inspirierendes Vorbild und einen wunderbarer Ansporn darstellen; und zum anderen, dass Frauen die körperliche Stärke der Heldinnen als psychische und emotionale Stärke umdeuten und sie so auf das eigene Leben umlegen können.

»Tough women are shaking up women's roles beyond American popular culture [...] show their female audience members that they can challenge generations-old stereotypes about what it means to be a woman. For centuries, women have been taught to be physically and mentally nonaggressive if they wish to be accepted by society. They were also expected to wait for men to save them. Now, the media's tough women are teaching real women dramatically different ideas about what it means to be a female. For example, being aggressive is desirable, and women should not wait for men to save them. Such changing celluloid notions about what it means to be a woman are influencing real life« (Inness 2004: 15).

Der Trend von realen Frauen, zu trainieren und muskulös zu werden, ist somit auch als eine neue Ästhetik zu deuten, die jedoch über das Aussehen hinausgeht und feministische Implikationen hat, vor allem im Sinne von Gender-Bending und um sich so gegen weibliche Stereotypen zu wehren. Sie distanzieren sich ganz offensichtlich vom »Cinderella-Komplex« und dem »Frailty Myth« und entwickeln eine ganz neue Einstellung gegenüber ihrem Äußeren und ihrer Körperlichkeit im Allgemeinen. Auf diese Art und Weise befolgen sie Dowlings Ratschlag, dass Frauen, anstatt sich zu sagen: »I'm sexy«, vielmehr sagen sollten: »I ha-

ve a big intellect and bold spirit – and I can kick your ass« (Dowling 2000: xxii). Im selben Zusammenhang hat Gerard Jones einen Wandel im Verhältnis von Frauen zu Macht, Sexualität und Aggression festgestellt und zwar, dass »es sich hierbei nicht so sehr um den letzten Modetrend handelt, sondern dass diese Bilder belegen, dass Frauen das männliche Monopol auf Macht und Aggressivität angreifen und sie so einen Wandel in den althergebrachten Konstruktionen von Geschlecht bewirken« (Jones 2002: 149).

Mit diesen Veränderungen kamen auch die Veränderungen in der Populärkultur und ihrer Darstellung von Frauen (und umgekehrt), wobei vor allem die weibliche Actionheldin als ein Zeichen von sich verändernden Rollen für Frauen, gesehen werden kann. Für Yvonne Tasker ergeben sie sich »aus einem sich verändernden politischen Kontext, in dem die bestehenden Bilder von Geschlecht immer mehr durch populärkulturelle Formen in Frage gestellt wurden« (Tasker 1993: 15). Zugleich findet man in dieser speziellen kulturellen Periode selbst die Antwort auf die Frage, warum gerade jetzt eine solche Wust an Amazonen und crossdressenden Kriegerinnen präsentiert wird: »it is precisely at historical moments at which gender categories have been ›opened out‹ under pressure of social change and political contestation that mainstream literary Amazons pop up in western cultures« (Graham 1994: 197). Amazonen und Kriegerinnen stehen dabei stellvertretend für die vielen Subjektpositionen und Identitätswürfe von Frauen, die sich im Zuge von nachhaltigen gesellschaftlichen Veränderungen geöffnet (opened out) haben. Wenn man dazu noch bedenkt, dass all dies kurz vor der Jahrtausendwende geschehen ist, ist ihr Auftauchen noch verständlicher, denn Jahrhundertwenden scheinen generell dafür prädestiniert zu sein, kulturellen und gesellschaftlichen Wandel zu schüren, wie es Elaine Showalter in »Sexual Anarchy« erklärt: »The crises of the fin de siècle [...] are more intensely experienced, more emotionally fraught, more weighted with symbolic and historical meaning, because we invest them with the metaphors of death and rebirth that we project onto the final decade and years of a century« (Showalter 1991: 2).

POSTHUMANE HELDINNEN

Was die coolen Kämpferinnen, zu denen ich Superheldinnen, Vampirjägerinnen, Soldatinnen, Hexen, Agentinnen, Raumfahrerinnen, Kriegerinnen und Cyborgs zähle, auszeichnet, ist das neue Heldinntum – im übertragenen Sinn das neue Frausein –, das sie verkörpern. Das Neue daran ist ihre charakterliche Komplexität und Ambivalenz, ihre sexuelle Ambiguität sowie ihre queere Hybridität in Bezug auf ihre Geschlechtsidentität. Dies sind nicht nur ihre Markenzeichen, sondern auch die Punkte, in denen sie sich wohl am meisten von ihren männlichen Pen-

dants absetzen und die gleichzeitig auch ihre große Popularität ausmachen. In seinem Artikel »Warrior Women« in »Psychology Today« ging Michael Ventura (1998) der Popularität von Serien, in denen »Warrior Women« wie Nikita, Xena und Buffy die Titelheldinnen sind, auf den Grund und kam zu genau demselben Schluss, nämlich, dass die Faszination dieser Frauen sowie der Serien im Allgemeinen auf ihrer Ambiguität und Ambivalenz beruht, die so typisch für unsere Zeit und Generation ist.

Sie alle stehen vor moralischen Entscheidungen, doch um diese zu treffen, gibt es keine klaren Trennlinien mehr zwischen Gut und Böse, Recht und Unrecht, Moral und Amoral, und so versuchen die Charaktere, diese Grenze zu finden und stellen immer wieder fest, dass sie nicht existiert: »Hell, in other words, knows no boundaries. Butch/femme, straight/gay, good/evil, sweet/bitter, control/chaos – everything's blurred« (Ventura 1998). Es gibt nicht eine Strategie, die sie bei jedem Problem anwenden, sondern sie müssen bei jedem Problem aufs Neue abwägen, welche Taktik sie zur Lösung des jeweiligen Problems anwenden werden. Auch Ross betont in diesem Zusammenhang »die Bedeutung der Flexibilität, die von den Heldinnen in Bezug auf Moral und Wahrheit bewiesen werden muss« (Ross 2004: 240). Venturas blumige Umschreibung für die Notwendigkeit eines solchen Denkens und Handelns lautet folgendermaßen:

»John Wayne would sooner nuke Nikita's world than tolerate it, even if it means blowing up the planet; Humphrey Bogart, trapped in Buffy's high school, would get drunk and stay drunk; Errol Flynn, faced with Xena, would drop his sword and abandon the field. The old dramatic conception of the male hero depends upon strong boundaries and clear choices. In a world increasingly without boundaries, those guys would just look lost« (Ventura 1998).

Auch Rhonda V. Wilcox sieht das so, wenn sie bemerkt, dass die Stärke dieser Frauen gerade darin liegt, dass sie Schwächen haben, dass sie nicht wie ihre männlichen Pendants (Hercules, James Bond, Indiana Jones, Superman, Batman u.v.m.) perfekt, tugendhaft, rein, moralisch, gut, sondern viel komplexer und ambivalenter gezeichnet sind und damit auch besser mit den komplexen Anforderungen, die eine ambivalente und ambigüe Welt an ihre Heldinnenhaftigkeit richtet, zurande kommen (vgl. Wilcox 2003): »*Buffy* is a television series that delights in deliberately and self-consciously baffling the binary; the juxtaposition of mundane reality and surreal fantasy in the lives of the Slayer and her friends a world in which the sententious morality of black-and-white distinctions is itself demonized as an unnatural threat from an ancient past« (Pender 2002: 35).

Heldinnen wie Buffy haben Schwächen, dunkle Seiten, sind wütend und gewalttätig, sexuell ambivalent, aber gerade das macht sie zu Heldinnen, die Zuschauerinnen bewundern und mit denen sie sich gleichzei-

tig identifizieren können. Während die weiblichen Heldinnen wie geschaffen für diese »Hölle« zu sein scheinen und die Zuschauerinnen es genießen, ihnen dabei zuzusehen, wie sie »in the realm of the betwixt-and-between, morally, sexually« (Ventura 1998) die Führung übernehmen, können die meisten männlichen Helden indessen getrost in den Ruhestand gehen.

Sie kämpfen nicht im Zentrum, sondern in den Randbereichen der Gesellschaft, an der Grenze, die mit Gloria Anzaldúa nicht unbedingt als klare Trennlinie verstanden wird, sondern vielmehr als vager, unbestimmter Ort, der aus den emotionalen Überresten einer künstlichen, unnatürlichen Grenze gebildet wird, der sich in ständiger Veränderung befindet und in dem die Regeln der Gesellschaft nicht greifen. Dieses Grenzland ist nebulös, mysteriös, unzivilisiert, gesetzlos, chaotisch, aber zugleich bietet es auch die Möglichkeit, neue Regeln für sich selbst zu finden und neue Identitäten (besonders auch im Sinne von Geschlechtsidentitäten und Sexualitäten) auszuloten. In Bezug auf die Serie »La Femme Nikita« beschreibt Ng dieses Grenzland der unbegrenzten Möglichkeiten folgendermaßen: »On the border, it creates a new order« (Ng 2003: 109).

Die neuen Heldinnen beweisen in noch nie da gewesener Form, dass das Überleben in so einer postmodernen Welt möglich ist, aber nur, wenn man »Ambivalenz nicht nur toleriert, sondern lernt, sie zu genießen« (ebd.), wie es die vor allem weiblichen Fans bereits in Scharen tun.

»One way of understanding the tough woman of the action heroine shows is that she exposes with especially vivid clarity the complex uncertainties – the blurry instability – of current cultural understandings of gender and sexuality. In this regard, the tough woman, especially in her metahuman defiance of even categorization by species, serves as a helpful example of the fluidity of sexual and gendered roles in our ›posthuman‹ moment. Neither quite male nor female, hero nor heroine, animal nor human, immortal nor mortal, the tough woman of the action heroine genre boldly resists a network of categorizing programs, remaining intransigently unclassifiable« (Greven 2004: 125).

Den Ausführungen von Greven kann ich mich nur voll und ganz anschließen, würde ich diese Sichtweise ja nicht nur als eine, sondern vielmehr als die eine Lesart ansehen, um diese Heldinnen (wie auch schon die Stadtneurotikerinnen) in einem feministisch-kulturwissenschaftlichen Rahmen zu konzeptualisieren; denn mehr als alles andere symbolisieren sie den Wunsch oder den Versuch, traditionelle und oft problematische Kategorien (Geschlecht, Sexualität) zu hinterfragen und zu überwinden: »The action heroine genre itself represents a transgressive assault on the misogynistic and homophobic codes of our heteronormative, racist, misogynistic culture« (Greven 2004: 125).

Besonders beeindruckend fand ich gerade in diesem speziellen Zusammenhang eine Modelinie von »Glarkware«, die sich im Feber 2005 unter dem Betreff »Slayer Washroom« mit den folgenden Worten an potenzielle Kundinnen und Kunden richtete:

»Dukes« and »Duchesses«. »Hombres« and »Señoritas«. »Jacks« and »Jills«. There are many cutesy gimmicks restaurants use to sex-segregate their restroom facilities. But what about those would-be urinators who don't fit neatly into either the girl or the guy category? What if you're more than a girl – you're a high-kicking, demon-killing, supernaturally anointed warrior for good? Where do you pee then? Where's your washroom sign? Fortunately, we found it, and put it on a shirt« (www.glarkware.com/securestore/c188252p16511227.2.html, Hervorhebung im Original).

Der »Slayer Washroom« geht dabei sogar noch um einen entscheidenden Schritt weiter als die Unisex-Toilette bei »Ally McBeak«, anerkennt er doch nicht nur die Gleichheit zwischen den Geschlechtern, sondern auch die Notwendigkeit von neuen Kategorien. Gerade eine ambivalente Figur wie Buffy, die sich als Jägerin außerhalb althergebrachter Geschlechterkategorien bewegt, macht solche Überlegungen erforderlich, wie sie die ModemacherInnen bei »Glarkware« angestellt haben.



Abbildung 26: Das neue Toilettensymbol für Jägerinnen von Glarkware

SHEROES

Neben explizit feministischen Botschaften und geschlechterparodistischen Darstellungen, mit denen Kritik an traditionellen Repräsentationen von Frauen und Weiblichkeit geübt wird (und auf die später eingegangen wird), zeigt sich in dem ermächtigenden Postulat »Girls kick ass« eine entscheidende feministische Strategie, die allein schon der Bezeichnung »Sheroes« innewohnt, nämlich die der Umdeutung und Neuerzählung männlicher Heldengeschichten. Eine der größten Erzählungen der westlichen Kultur ist die des rechtschaffenen Kriegers, des verantwortungsvollen Bürgers, der für das allgemeine Wohl, für das Gute und gegen das Böse kämpft; eine Erzählung, die grundlegend für die männliche Identitätskonstruktion sowie die Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Strukturen und Institutionen ist. Mit den Sheroes in Film und Fernsehen hat sich die einmalige Möglichkeit ergeben, »sich seine Geschichte und die Rolle von Frauen in ihr neu vorzustellen« (Early/Kennedy 2003: 3). Damit eröffnet sich auch die Möglichkeit, die männliche Geschichte in Frage zu stellen und die männliche Erzähltradition durch alternative Heldinnen- und Kämpferinnengeschichten zu stören. Allein durch die Präsenz einer weiblichen Heldin kann der männlich definierten Raum des Heldentums sowie all die Erwartungen und Konnotationen, all die stereotypen Bilder in Verbindung mit Heldentum, verändert werden. Eben diese Möglichkeiten basieren theoretisch gesehen auf dem Konzept der »open images« (Early/Kennedy 2003: 3), welche offen dafür sind, neu interpretiert und neu gelesen zu werden, und so konventionelle Wahrnehmungen und Erwartungen zu durchkreuzen. »Auf der konnotativen Ebene sind Zeichen offen für Sinntransformationen, für eine Ausschöpfung ihres polysemen Potentials« (Winter 2001: 134). Und eben auf dieser Ebene der Vieldeutigkeit ist das Potenzial zu verorten, um »den kulturellen Rahmen von Heldentum und Heldenhaftigkeit neu zu entwerfen« (ebd.).

The story needs to be told

Frauen waren bis auf einige wenige Ausnahmen von dieser Tradition weitgehend ausgeschlossen. Wenn es weibliche Kriegerinnen gegeben hat, dann wurden sie, wie etwa Johanna von Orléans, als tugendhafte Jungfrauen oder religiös Besessene dargestellt, die in jedem Fall eine transgressive Position einnehmen und deren Taten heruntergespielt oder vollkommen aus dem historischen Gedächtnis einer Gesellschaft gelöscht werden müssen, um keine allzu große Gefahr für die Stabilität und Unumstößlichkeit der patriarchalen Ordnung und Erzählung zu sein (vgl. Early/Kennedy 2003: 1). Somit hatten weibliche Kämpferinnen keine Möglichkeit, zu Heldinnen zu werden, Teil der Geschichte und des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft und auch nicht, eine eigene Tra-

dition oder Genealogie zu bilden. Umso wichtiger ist es, die Geschichte nach solchen Frauen zu durchsuchen und ihr Andenken wiederzubeleben und ihre Geschichte zu erzählen, wie es Andrew mit seiner »Buffy-Dokumentation« in der Episode 7.16 »Storyteller« tut, aus der auch das Zitat »The story needs to be told« stammt. Ebenso wurden Xenas Heldinnen von der Bardin Gabrielle, Xenas Gefährtin, niedergeschrieben und so für die Nachwelt aufgehoben.

Damit kommt es zu einer Aneignung westlicher Mythen von Helden-tum, welches weitgehend Männern vorbehalten war, und darüber hinaus zu alternativen (feministischen) Erzählungen, in denen Mythen rekonstruiert, umgedeutet, umgeschrieben und neu erzählt werden (z.B. aus einem anderen Blickwinkel, mit einem anderen Schwerpunkt, indem fehlende Teile ergänzt werden, den Vergessenen, Ignorierten, Verstummen eine Stimme verliehen wird). Darin beruht auch die Signifikanz solcher Erzählungen für Early und Kennedy: »If the stories she tells enable fans to reimagine and reclaim the heroic narrative for young women, then the new woman warrior is a potential ally to the feminist project of reinventing the world« (Early/Kennedy 2003: 10). Durch weibliche Kriegerinnen wird die Welt demnach wahrlich neu erfunden. In diesem Zusammenhang verleiht auch Greven seiner Hoffnung Ausdruck, »dass tough Frauen eine wahrhaft radikale Gewalt im positiven Sinne in unserer Gesellschaft darstellen« (Greven 2004: 125).

Ein besonders radikaler und bedeutender Punkt dabei ist, die väterliche Autorität, das Gesetz selbst, in Frage zu stellen und die weibliche Autorität in den Vordergrund zu rücken, wie es etwa Buffy tut, wenn sie in 5.22 »Der Preis der Freiheit« sagt: »Ich bin das Gesetz«, und diese Überzeugung immer wieder unter Beweis stellt, wenn sie unkontrolliert von patriarchalen Konventionen außerhalb des Gesetzes gegen Vampire, Dämonen und alle anderen bösen Mächte kämpft. Weiters zu berücksichtigen ist, dass Kämpferinnen wie Buffy das traditionelle Helden-tum in Zweifel ziehen, indem sie keine einsamen Einzelkämpferinnen sind, sondern zeigen, dass sie in einer Gemeinschaft, in einem Team bestehend aus Frauen und/oder Männern am besten und erfolgreichsten kämpfen. Entgegen Helfords feministischen Einwand in Bezug auf den Film »Tank Girl«, dass Frauen im Postfeminismus immer alleine kämpfen und so keine weibliche Solidarität entstehen kann, betonen Serien wie »Buffy«, »Charmed«, »Xena«, »Birds of Prey« und besonders auch ein Film wie »Drei Engel für Charlie« die Bedeutung von »female bonding« als »den ersten Schritt, um tough genug zu werden, um sich dem Patriarchat zu widersetzen« (Ross 2004: 245; vgl. Miller 2004). Darüber hinaus werden nicht nur weibliche Gemeinschaften hervorgehoben, sondern eine weibliche Genealogie betont, eine Linie von auserwählten Frauen, auf die die meisten Kämpferinnen zurückgehen, seien es die Amazonen bei »Xena«, die Jägerinnen bei »Buffy« oder die Bladewielderinnen bei »Witchblade«.

Auf diese Weise wird ebenso der Wahrheitsanspruch der männlichen Erzählungen durch das Gegenüberstellen von weiblichen Mythen (z.B. über einen möglichen weiblichen Ursprung der Geschichte, über weibliche Genealogien und mythologische Traditionen) in Frage gestellt.



Abbildung 27: *Messiah (I'll be your messiah)*

Außerdem wird der Kanon der westlichen Tradition von Helden und Göttern nachhaltig gestört, so etwa durch die Möglichkeit von weiblichen Retterinnen- und Jesusfiguren, wie es Buffy in dem Fankunstwerk »Messiah« ist. Damit wird ein neuer Blick auf den patriarchalen Helden der westlichen Tradition und Geschichte gerichtet. Für Early und Kennedy repräsentieren insbesondere Sheroes wie Buffy und Xena eine solche Störung und Neuschreibung. Zum einen funktioniert Buffy als »ein offenes Image einer ermächtigten, transgressiven Kriegerin im Kontrast zu dem geschlossenen Image des ikonenhaften, männlichen Kriegers« (Early 2003: 57f.), und zum anderen hinterfragt und verändert sie, wie Xena es ebenfalls tut, was es überhaupt bedeutet, ein Held zu sein. Besonders Xena stellt für Inness »eine der größten Herausforderung für die Dominanz des männlichen Helden in den 90er-Jahren« (Inness 1999: 166) dar; eine Sichtweise, die auch in den Aussagen von »Buffy«- und »Xena«-Fans bestätigt wird.

Was für viele Mädchen die ermächtigendste Fantasie bei »Buffy« ist, ist die der Girl Power oder auch Frauenpower, wie es viele Fans beschreiben. So verbindet ein Fan ihr Gefallen an der Serie damit, dass man

sieht, »dass auch Frauen Helden sind!« (E-Mail vom 10.3.2003), oder eine andere damit, »dass sie sehr viel Frauenpower darstellt. Nicht nur Buffy sondern besonders Willow und Dawn sowie Anya zeigen dies« (E-Mail vom 4.3.2003), für die sie viele Zuschauerinnen bewundern:

»Ich bewundere diese starke Frau, sie ist die Jägerin, man muss sich mal denken, dass das Wohl der Welt in ihren Händen liegt, dass nur sie die Welt vor den Mächten der Finsternis retten kann, sie ist die Auserwählte, sie wurde in diese Rolle hinein geboren, man legte ihr das Wohl der Welt ans Herz« (E-Mail vom 5.3.2003).

»Die Welt braucht mehr Heldinnen, nach Superman, Spiderman, Batman. Nicht nur im Fernsehen, sondern auch im richtigen Leben, und solche Frauen geben den Anstoß, sich auch mal gegen scheinbar stärkere Personen oder »Mächte« zu stellen« (E-Mail vom 4.3.2003).

»Mir gefällt Buffy am besten. Ihre Stärke und Kraft kann man bewundern, sie ist eine Art Superwoman, die alles meistern kann. Sie vereint alles was sich eine Frau wünschen kann: Leidenschaft, Schönheit, Stärke, Unabhängigkeit und Mut« (E-Mail vom 4.3.2003).

Ganz ähnliche Aussagen lassen sich auch unter den »Xena«-Fans finden, die in Nikki Staffords »How Xena Changed Our Lives: True Stories By Fans For Fans« (2002) beinahe dieselben Aspekte bei ihrer Lieblingssuperheldin hervorheben:

»a true female action hero. Xena was the first female action hero in the history of American television who did not depend on men to be strong. She was independent in every way« (zit. in Stafford 2002: 246, Hervorhebung im Original)

»a better warrior than any man« (ebd.: 187).

»it is very empowering for women to see a capable and confident woman raised to the stature of heroic icon amidst the male heroes of the day« (ebd.: 30).

»The story of Herc and lolaus was just not as compelling to me because it was the sort of story we've all heard and seen before so many times, the archetypal hero and his journey, blah blah blah. The big strong guy saving people from the baddies. Xena was much more original and interesting because you had a hero who was flawed, who had a dark side, and who battled her own inner demons as well as external ones. It had a real psychological and emotional level to it that people found they could relate to, probably more than they could relate to a boringly good hero like Herc who almost never did anything bad or felt bad about himself« (ebd.: 222).

»In an almost unimaginable setting, so long ago, X:Wp's creators taught us that no one is perfect. They gave us a role model that was flawed. The idea of the perfect hero^x has been done, and done again« (ebd.: 38).

Für Jessica Amanda Salmonson stellt bei Xena »schon das Aufheben von Schwert und Schild« (Salmonson 1979: 14) – bei Buffy wäre es der Pflock und das schützende Kreuz – einen »revolutionären Akt von Frauen dar, egal ob er in Wirklichkeit oder in der Kunst geschieht« (ebd.). Es ist eine Geste der Revolution, die sich in ihrer Aneignung und Anpassung des archetypischen, männlichen Heldenformats fortsetzt und so eine Revolution in der Populärkultur ins Rollen gebracht hat. Kaum verwunderlich, dass Xena zu dem »herausragendsten Symbol weiblicher Ermächtigung« (Stuttaford 1999) wurde, auch wenn sie Schwächen besitzt: »Buffy and the other butt-kicking babes may be flawed heroines, but even teen magazines like *Seventeen* show that they're changing the ways young women think. I remember countless adolescent nightmares about being stalked by serial killers; the young women surveyed in an issue about dreams said they most often dreamt that they were Buffy, slaying vampires and demons« (Spicuzza 2001).⁹

Zu dieser Ermächtigung trägt vor allem auch gerade der Umstand bei, dass sie – wie man den Fanaussagen entnehmen kann – eben keine perfekten und makellosen Heldinnen sind, dass sie eine ambivalente und ambigüose Ausprägung von weiblicher Heldinnenhaftigkeit und Identität verkörpern, zu der ihre oft genannte »dunkle Seite«, die sie am meisten von den typischen männlichen Helden unterscheidet, beiträgt. Gerade die Tatsache, dass Xena nicht perfekt ist, macht die Identifikation mit ihr möglich:

»I think it's hard to identify with someone who is always good, always does the right thing, and always wins the day. The character of Xena is a flawed one. She's constantly fighting her darker side, the side that acts aggressively first and thinks logically afterwards. Although Xena had many skills, the viewer watched her battle inner demons, make mistakes, errors in judgment, and fail at being a selfless hero. She was human and therefore approachable« (zit. in Stafford 2002: 223f.).

»I love it when characters grow and change. Xena was not like the perfect, never-break-a-nail Wonder Woman. She was not only complex and flawed, but often bloody, dirty, and even smelly. No girly-fight action for this heroine. She could give it out and she could also take it. A true warrior, Xena was crude and violent yet her compassion and need to protect was evident. The combination was amazing and captivating. I love Lucy Lawless's portrayal of Xena: beautiful, dangerous, confident, mi-

9 Passend dazu kann hier eine Parallele zu Madonna und den Träumen von Fans über ihr Idol, die in dem Buch »I dream of Madonna« gesammelt wurden, gezogen werden (vgl. Turner 1993).

schievous, sexy, brave, and smart. She never apologizes for being a girl and never expects special favors, either. Xena was obviously comfortable with her body whether being a warrior or playing the seductress, clothed or not. Xena would not need the Vagina Monologues. To me this is empowering« (ebd.: 167f.).

Bedeutend für die Faszination und Identifikation mit Xena ist insbesondere die Komplexität ihres Charakters, der nicht mit den einfachen Konzepten von Gut und Böse beschrieben werden kann. Xena ist vielmehr eine Grenzgängerin, ein Pendel zwischen den Extremen von Gut und Böse, das nie wirklich zu Ruhe kommt, und genau diese Eigenschaft macht den Reiz ihres Charakters aus und lädt zum Fantasieren und Identifizieren mit ihr ein sowie zum Übernehmen ihrer freisinnigen Einstellung:

»A major asset of Xena was her stand against discrimination. Whether it was against racism, sexism, homophobia, or persecution because of one's beliefs, Xena changed me, in the sense that I don't think in terms of ›good and bad‹ anymore. Nothing's ever that black and white. All people possess a core that contains the ›heart of darkness‹ but every human being also has the ability to do good things. It's up to you to choose« (zit. in Stafford 2002: 48f.).

Xena ist geprägt von vielen Widersprüchlichkeiten, die sie ähnlich den Stadtneurotikerinnen jedoch aufzuheben vermag, indem sie sie in sich zu vereinen versteht – angefangen von ihrer maskulinen und femininen Seite, der Vereinigung von Kriegerin und Prinzessin (wie es schon im Titel der Serie »Xena: Warrior Princess« widerhallt), ihrem harten Äußeren und ihrem weichen, verletzlichen Kern bis hin zu den langen dunklen Haaren und den unglaublich blauen Augen, die von Fans immer wieder erwähnt werden und die schon auf den ersten Blick die widersprüchlichen Aspekte ihres Charakters andeuten; wie es auch ihre zwei Waffen der Wahl verdeutlichen: das weibliche Chakram und das phallische Schwert.

Allein schon Xenas Name, der ›die Andere‹ bedeutet, impliziert, dass sie anders als alle anderen Frauen ist, eine Kämpferin, eine Amazone, eine Heldin, die es in dieser Art noch nie zuvor gab und darüber hinaus eine höchst wahrscheinlich lesbische Frau. Durch ihre Andersheit wird sie, und auch ihre Gefährtin Gabrielle, zu einer Außenseiterin. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Serie nicht ein Modell von weiblicher Anpasstheit und Konformität vorlebt, sondern Frauen in ihrer Position als Außenseiterin bestärkt, indem sie ihnen zwei Nonkonformistinnen als Role Models anbietet. Anstatt Frauen Konformität mit bestehenden Weiblichkeitsidealen nahe zu legen, sie in vorgefertigte stereotype Rollen zu pressen, die mit Passivität, Unterwürfigkeit und Abhängigkeit am engsten verbunden sind, leben die beiden Frauen eine alternative Weiblichkeit. Sie vermitteln ihren Fans, dass frau sein soll, wie sie ist und sein möchte, egal was andere denken oder sagen.

In gewisser Weise postuliert Xena mit Irigaray »ein ›Anderes«, das nicht einfach ein anderes desselben ist [...] sondern eine selbstbestimmte Frau, die sich mit Gleichheit nicht zufrieden gibt und deren Andersheit und Differenz in der Gesellschaft symbolisiert wird« (Whitford 1991: 25). Luce Irigaray würde Xena sowohl in Bezug auf ihre Weiblichkeit als auch auf ihre Sexualität so sehen, und zwar ganz im Sinne eines spezifisch weiblichen, homoerotischen Genießens und Vergnügens. Aus diesem Blickwinkel stellt sich »die *Differenz* von Frauen als ein Quell von kulturellen Möglichkeiten dar, anstatt als bloße Grundlage ihrer Unterdrückung« (ebd.: 27, Hervorhebung im Original), womit ebenso ein »Über- und Umdenken von jahrhundertealten, soziokulturellen Wertvorstellungen« (Irigaray in Whitford 1991: 31) bezüglich Frauen und Weiblichkeit einhergehen. All dies begründet abermals die Ermächtigung von Frauen durch Xena und Gabrielle, besonders von lesbischen Frauen:

»Watching Xena felt good to me. I was proud of her. I felt exhilarated when the hero rode up and it was Xena. A woman, and even more, a woman whose soul mate and co-hero is a woman. Two bonded female heroes. It was like an alternative lifestyle was being validated in the popular media« (zit. in Stafford 2002: 168).

»While I can't explain why many women – lesbians in particular – are drawn to the show, I know that for me and some of my friends, it's the depiction of two strong women, on their own, without the aid of any men, living their lives as they see fit. There is no concern with how they look or conversations about what to wear and how to act to attract a man, even when the relationship was more ambiguous. The tribes of Amazons [...] are the best examples of women forming their own nation« (ebd.: 45).

Die Post-»Xena«-Generation

Was in Verbindung mit »Xena« unerlässlich ist, zu erwähnen, ist das Finale der Serie, in dem Robert Tapert, der Produzent, das Xenaversum vollkommen auf den Kopf gestellt und alle frauenfreundlichen Errungenschaften für null und nichtig erklärt hat. »Xenas« Ende ist kein Triumph, wie es sich für eine wahre Heldin gebührt hätte, sondern eine erniedrigende, unnachvollziehbare und unnötige Niederlage, entsprechend einem frauenfeindlichen und patriarchalen Klischee, dass Frauen, die sich gegen die männliche Ordnung stellen (nicht heiraten wollen, sich nicht unterordnen, nicht gehorchen etc.), am Ende in »Thelma & Louise«-Manier bestraft werden müssen. Sobald sie zu subversiv werden und die patriarchale Ordnung zu sehr bedrohen, muss ihre Macht eingeschränkt werden und sie müssen sterben (vgl. Crosby 2004), wie es Xena musste und mit ihr das gesamte Serienuniversum. Auch wenn sich viele Fans durch ihren Tod betrogen fühlten und wütend und enttäuscht zurückblieben, kann

man Xenas nachhaltigen kulturellen Einfluss nicht leugnen und schon gar nicht rückgängig machen: »Xena has changed forever the way women see themselves and the way women are portrayed on screen. The woman-as-victim scenario, once so common in popular culture, has lost its credibility, and female helplessness is no longer an acceptable counterpoint to male heroism. Post-*Xena*, women recognize the warrior in themselves« (zit. in Stafford 2002: 172).

»Xena« hat die Welt verändert, sowohl die Fernsehwelt, in der seit dem Ende der Serie die Post-»Xena«-Epoche angebrochen ist, als auch die wirkliche Welt, besonders die von unzähligen Frauen. Genauso nachhaltig wie sie die Medienlandschaft geprägt hat, hat sie das Leben ihrer Fans geprägt, bereichert und verändert: »Her courage has changed my world. And for that I am most grateful. I am a different person because of what Xena has taught me« (zit. in Stafford 2002: 253).

Ganz im Sinne der Post-»Xena«-Ära konstatiert Caudill »einen bedeutsamen Wandel im Archetypus des Helden, zu dem ein Wiederentdecken der Gesichter von weiblichen Heldinnen – Isis, Pele, Inanna, Demeter – und ein Antreten des gewalt(tät)igen Erbes dieser Göttinnen gehören« (Caudill 2003: 39). Wenn auch keine Göttin, so ist Xena dennoch eines dieser heldinnenhaften Gesichter, eine Frau, die für sich »ein Bild beanspruchte, das so mächtig war wie das dieser antiken Gottheiten und welches den Blick, den unsere Kultur auf Frauen wirft, für immer verändern sollte« (ebd.), wie es schon Naomi Wolf (1996) am Beispiel der Göttin Nike in »Die Stärke der Frauen« angeregt hat.

Mit ihrem Konzept des Powerfeminismus spricht sich Wolf vehement gegen den Opferfeminismus aus, gegen ein »Streben nach Macht, indem man Ohnmacht und Opferrolle der Frauen in den Vordergrund stellt« (Wolf 1996: 15), und für eine Form von Feminismus aus, der Frauen in ihrer Vielfalt sieht und in ihrer Individualität bestärkt, optimistisch die Stärke von Frauen und des Feminismus selbst betont (ebd.). Feminismus soll wieder als »Theorie weiblichen Selbstbewußtseins« (Wolf 1996: 19) verstanden werden, zusammen mit der »Schaffung einer neuen weiblichen Psychologie der Macht« (ebd.), nach der Frauen das verzerrte Selbstbild von Ohnmacht ablegen und sich als stark und mächtig sehen müssen. Selbstwertgefühl, Selbstbewusstsein, Selbstvertrauen (in sich selbst und in Fähigkeit, die Welt zu verändern) sowie Selbstbestimmung sind für sie die Voraussetzung jeglichen Fortschritts (vgl. Wolf 1996: 27). Was dabei von besonderer Bedeutung ist, sind ermächtigende Fantasien und Bilder für Frauen, welche die so genannten Opferfeministinnen noch immer verabsäumen bereitzustellen:

»Während sich die Phantasie vieler Frauen mit Bildern ihrer neuen Macht beschäftigte, produzierte die feministische Bewegung nach wie vor die falschen Bilder: Bilder der Hilflosigkeit, des Schweigens, des Schmerzes und der Niederlage, riefen Frauen mit Bildern von Frauen ohne Mund auf, zur Wahl zu gehen und verteilen

Kleiderbügel als Sinnbild für illegale Abtreibungen und ihre Konsequenzen [...] Solche Bilder und Appelle konnten die Phantasie von Frauen nicht in dem Maß beflügeln wie die neuen, kraftvollen Bilder [...] zumal die neuen Bilder weiblicher Stärke auf alte Archetypen zurückgehen: auf Diana, Schützerin und Rächerin der Frauen, auf die Königin von Saba, Herrscherin über Reichtum und Macht, und auf Nike, die weibliche Personifikation des Sieges« (Wolf 1996: 77f.).

Einen Ausbruch aus der Opferhaltung führen für Wolf Filme wie »Thelma & Louise«, »Club der Teufelinnen«, »Die Teufelin« und »Grüne Tomaten« vor, in denen scheinbar harmlose Frauen zu Racheengeln und eiskalten Killerinnen werden. Bei Frauen sind diese Filme äußerst beliebt, da diese Rachefantasien die Botschaft enthalten, dass Frauen genug von Demütigung und Ausnutzung haben und sich dagegen zur Wehr setzen. Dasselbe trifft auf eine Comicheldinnen wie »Hothead Paisan« oder »Tank Girl« zu, die mit Gewalt gegen männliche Täter vorgehen und es ihnen mit denselben Mitteln heimzahlen, oder auf Selina Kyle, auch bekannt als Catwoman (aus »Batmans Rückkehr«), die zur Rächerin gedemütigter Frauen wird. »Just do it« ist ein ermächtigender Slogan für Frauen und die göttliche Namenspatronin der Sportmarke »Nike« ist für Wolf eine bessere feministische Ikone als die verstümmelte Amazone:

»Sie ist so stark, daß niemand es wagen würde, sie zu beleidigen, aber zugleich strahlt sie eine solche Anmut aus, daß der Betrachter eher bezaubert als eingeschüchtert ist. Im Unterschied zum Lieblingssymbol der letzten Feminismuswelle, der Amazone, die in einer Frauengesellschaft lebt und sich die rechte Brust abschneidet, um ihre Waffe besser handhaben zu können, läßt sich die Siegesgöttin nicht vom Geschlechterkrieg aufzehren, sondern steht im Glanz ihrer Macht souverän darüber. Macht und Weiblichkeit sind in ihr versöhnt; sie widersprechen sich nicht, sondern ergänzen und verstärken sich gegenseitig. Die breiten kraftvollen Flügel sind genauso Teil der Göttin wie ihre weichen, nur leicht verhüllten Brüste« (Wolf 1996: 87).

Dieses Abwenden vom Entweder-oder-Denken, einem weiteren Merkmal des Opferfeminismus, hin zum Sowohl-als-auch-Denken, das unter anderem schon von Gloria Steinem propagiert wurde und großen Anklang fand, ist ein markantes Zeichen dieser neuen Welle des Feminismus (Wolf 1996: 151f.).

Leider war es lange Zeit das Schicksal von starken Frauen, für ihre Stärke bestraft zu werden; obgleich man den Freitod der zwei Frauen auch anders interpretieren könnte. Anstatt den Selbstmord von Thelma und Louise als »the final and complete erasure of female agency in sacrifice« (Crosby 2004: 155) zu sehen, bietet sich auch eine andere Interpretation ihrer Fahrt in den Abgrund an, nämlich »suicides as resistance to patriarchy's incorporation or a transcendence of its reality, an imagina-

tive feminist move forward dedicated to mythic if not immediately realizable alternatives« (ebd.: 153).

Auch wenn »Thelma & Louise« als Wendepunkt im »tough chick«-Kino angesehen wird, die beiden als starke Frauen, die sich gegen Männer und Sexismus zur Wehr setzen, so ist es leider doch traurig, aber wahr, dass intelligente und attraktive Frauen in Filmen allzu oft als psychotisch und böse dargestellt werden, wie beispielsweise Sharon Stone in »Basic Instinct« oder Glenn Close in »Eine verhängnisvolle Affäre«: »Brilliant women, erotic women, scheming women and powerful women are so threatening by virtue of the simple fact that they exist that they cannot be allowed to live« (Spicuzza 2001).

Ebenso vermitteln diese Frauen aber auch die Botschaft, dass eine »defiant/deviant« (Tasker 1994: 175) Frau, besonders im Hinblick auf ihre sexuellen Präferenzen, wie es die Heldin Catherine Tramell (gespielt von Sharon Stone) in »Basic Instinct« ist, auch große Macht besitzt und zwar Macht im Sinne von »transgressiver Macht« (Tasker 1994: 173) als Bad Girl und Femme Fatale: »Here the deadly woman's danger is not only that posed by a serial killer, but that of a figure who does not respect boundaries« (Tasker 1994: 173). Das Ignorieren und Überschreiten von Grenzen, das Verschwimmen von Grenzlinien, die Fluidität von Identität und Sexualität sowie ihre Ambiguität und Ambivalenz sind all jene Aspekte, auf denen ihre Macht ruht und derer sich auch die neuen Heldinnen bedienen, aus der sie ihre besondere Stärke für ihre Kämpfe – vor allem gegen eine patriarchale Gesellschaftsordnung – schöpfen.

Anstatt die Heldin für ihre transgressive Persönlichkeit zu bestrafen, wie es bei Xena traurigerweise noch der Fall war, widerfährt Max, dem Dark Angel, oder auch Buffy nicht ein solches Schicksal, sondern sie treten triumphierend aus den finalen Kämpfen. Bemerkenswert ist dabei auch, dass sie beide, auch wenn sie in beiden Serien sterben, wiederauferstehen – wie schon Ellen Ripley von »Alien³« auf »Alien 4 – Die Wiedergeburt« mit Hilfe des Klonens – sei es durch Technologie oder Magie. Beide stehen wieder auf (Buffy sogar zweimal) und sie sind stärker als zuvor, noch entschlossener gegen ihre GegnerInnen zu kämpfen und für ihre Ideale einzustehen, ganz antithetisch zu der Sichtweise, nach welcher der Tod tougher Frauen als patriarchale Reaktion auf die politische Bedrohung, die sie darstellen, verstanden wird: »Patriarchy criminalizes and then violently eradicates the »monstrous-feminine« or metes out the ultimate punishment to women who have become just too tough and too strong« (Crosby 2004: 153).

Problematische Heroines

Lange Zeit war es für ProduzentInnen nicht nur problematisch, tougher Heldinnen leben zu lassen, sondern sie überhaupt zu kreieren, da Tough-

ness immer mit Maskulinisierung assoziiert wurde und die Gefahr zu groß war, unfeminine Frauen zu zeigen. So kam es zu Frauenfiguren wie Wonder Woman und den drei Engeln für Charlie, bei denen größtes Augenmerk darauf gerichtet wurde, ihre Femininität zu wahren, um der Tendenz entgegenzusteuern, dass weibliche Actionheldinnen auf ihre Verkörperung von Männlichkeit reduziert und sie lediglich als ›figurative males‹ und kinematische Transvestiten (Drag Kings oder sogar Drag Queens) interpretiert werden. Für viele sind sie nicht mehr als ein (schwacher) Abklatsch männlicher Actionhelden, was in Beschreibungen wie »Dirty Harriet« in Bezug auf Jamie Lee Curtis in »Blue Steel« (Brown 2004: 48), »Indiana Jonesette« für Lara Croft (Inness 2004: 16), die auch auf Sydney Fox in »Relic Hunter« angewendet werden könnte, und »weiblichen James Bonds« (»Alias«, »Drei Engel für Charlie«) spürbar wird, ebenso wie in »Fembo« und »Rambolina« für Ellen Ripley (Brown 2004: 57) und »Pambo« und »Lust Action Hero« in Verbindung mit Pamela Andersons Rolle als Actionheldin in »Barb Wire« (ebd.: 51) oder auch in weiterer Folge als Stripperella.

Besonders problematisch an einer solchen Sichtweise ist, dass weibliche Kämpferinnen diesen Heldenstatus nur erlagen, indem sie Männer werden und dem patriarchalen System dienen. Nur so können Frauen an der Geschichte teilnehmen, sie aber nicht ändern, genauso wenig wie das Image des Kämpfers selbst. Die Kämpferin ist in dieser Sichtweise lediglich eine mindere Version desselben und bestärkt die Geschichte, anstatt sie zu verändern (Early/Kennedy 2003: 2).

I wish I were a man

Geschlechtstransgression und die ganz bewusste Maskulinisierung stehen im Mittelpunkt der Handlung von Filmen wie »Tödliche Weihnachten« (»The Long Kiss Goodnight«) mit Geena Davis als Samantha/Charly und »Die Akte Jane« (»G.I. Jane«) mit Demi Moore als Lieutenant Jordan O'Neil, in denen die vorerst sehr weiblich gezeichneten Hauptdarstellerinnen im Laufe des Films immer maskuliner werden, die Grenzen traditioneller Weiblichkeit durchbrechen und die feminine Maskerade ablegen. Beide eignen sich die sonst den Männern vorbehaltene phallische Macht an, und zwar nicht nur in Form von Waffen und Muskeln (Muskelkraft), sondern indem sie das Inbesitznehmen derselben offen aussprechen mit »Suck my dick!« (einem Satz, der von beiden Frauen gebraucht wird).

»By assuming the traits of maleness, they gain access to a form of power (both physical and social) that has been systematically denied to women while simultaneously demonstrating that the association of ›maleness‹ with ›power‹ is not innate but culturally defined since anyone can mobilize even the most basic of male privileges;

the privilege to assert phallic authority through reference to an actual phallus« (Brown 2004: 56).

Als ihr Vorgesetzter Jordan versichert, »I'm not out to change your sex, Lieutenant«, verkennt er die Tragweite der Geschlechtspolitik, die hier am Werk ist. Sicherlich, ihr (biologisches) Geschlecht muss und soll nicht geändert werden, was aber sehr wohl geändert werden muss, sind die Wertigkeiten und Vorurteile, die Doppelmoral, die mit den Geschlechtern verbunden sind. Diese Tatsache wird Jordan sehr bald klar und so fordert sie auch ihre Umsetzung ein, wenn sie auf »Same rules for everyone, Sir« besteht und sich so ganz klar gegen das vom Militär praktizierte »Gendernorming«, d.h. eine Geschlechteranpassung ausgehend von einem natürlichen Defizit bei Frauen, ausspricht. Ansonsten würde sie wirklich nur zu einem »poster girl for women's rights« gedrillt werden, was sie auf keinen Fall möchte, wäre es doch nur eine Scheinmaßnahme, die nicht weit genug gehen würde, vor allem nicht im Sinne von einer radikalen Dekonstruktion von Geschlecht, und zwar nicht nur, was die Geschlechtsidentität (gender) betrifft, sondern auch das biologische Geschlecht (sex):

»Patriarchal oppression consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order precisely to make us believe that the chosen standards for »femininity« are *natural*. Thus a woman who refuses to conform can be labeled both *unfeminine* and *unnatural*. It is in the patriarchal interest that these terms (femininity and femaleness) stay thoroughly confused. Patriarchy, in other words, wants us to believe that there is such a thing as an essence of femaleness, called femininity« (Moi 1988: 247, Hervorhebung im Original).

Dementsprechend besteht das patriarchale Interesse insbesondere darin, die Verquickung von Weiblichkeit und Femininität, auf die sich das patriarchale System stützt, um Frauen auszuschließen und zu unterdrücken, aufrechtzuerhalten. Somit muss es das feministische Interesse sein, wie es auch Jordans primäres Interesse ist, diese Verknotung zu entwirren und den weiblichen Körper nicht länger als Rechtfertigung für frauenfeindliches Denken vorschieben zu können, welcher in seiner gesellschaftlichen Konstruktion für eine solche Argumentation nur allzu gelegen kommt: »frail, imperfect, unruly, and unreliable, subject to various intrusions which are not under conscious control« (Grosz 1994: 14). Als hilfreich erweist sich dabei das Konzept der Korporealität, nach dem der Körper selbst geschrieben ist und als ein Text verstanden wird, der neu gelesen werden kann und muss.

Besonders in »Körper von Gewicht« geht Butler (1997) auf den Körper ein, der für sie in seiner Materialität nicht verloren geht, wie es ihr viele KritikerInnen vorwerfen, sondern den sie als kulturell und gesellschaftlich bestimmt sieht. Der Körper steht nicht oppositionell zu der

Kultur auf der Seite der Natur, ist keine neutrale Oberfläche, sondern ist genauso ein kulturelles Produkt, auf dem Bedeutungen eingeschrieben werden, ein Ort, an dem um Bedeutungen gekämpft wird (vgl. Grosz 1994: 60f.). Wenn der Körper als kulturelles Produkt betont wird, wird zugleich verhindert, dass die Spezifität des weiblichen Körpers als Erklärung und Rechtfertigung für die andere (sprich: ungleiche) soziale Stellung von Frauen dient (vgl. ebd.: 14). In diesem Kontext wird Jordans Ausspruch »Gee, I wish I were a man« umso verständlicher, den sie als Antwort auf die Frage, warum sie zur Armee wollte, gibt:

»I don't know if there's any single reason, but my father was Navy. And he had this old-time recruiting poster in his den. It showed a girl trying on a sailor's uniform while saying, »Gee, I wish I were a man! I'd join the Navy!«. Was maybe 10 years old when I first saw it, and even then it felt wrong. Made me mad. And I don't think a month has gone by that I haven't thought about that poster. Gee, I wish I were a man« (Jordan in G.I. Jane).

Doch Jordan tut viel mehr, als »nur« zu einem Mann zu werden. Einerseits bestätigt sie zwar bis zu einem bestimmten Grad die Annahme, dass es Frauen in der Männerwelt nur zu etwas bringen können, wenn sie selbst zu Männern werden. Sie verändert aber nicht bloß ihren Körper, sondern vielmehr die Zuschreibungen und Wertigkeiten, die an den Körper einer Frau gekoppelt sind. Als Höhepunkt ihrer »Umwandlung« eignet sie sich mit dem Ausspruch »Suck my dick!« sogar symbolisch den Phallus an und indem sie das tut, bringt sie die männliche Ordnung wohl am nachhaltigsten durcheinander. Ihr Kamerad Wickwire hat daher sicherlich Recht, wenn er zu Jordan meint, »It's not so much that they hate you. They're more afraid of you«, denn auch hier bestätigt sich wiederum Halberstams These, dass keine Geschlechtsidentität so bedrohlich ist wie »the female male« (vgl. Halberstam 1998), wie ihn schon Samantha bei »Sex and the City« verkörperte.

Angesichts dieser Lesart einer männlichen Frau wie Jordan O'Neil wird besonders klar, was in der Kritik an der Maskulinisierung von toughen Frauen allzu oft ausgeblendet wird, nämlich die Veränderungen und Erneuerungen, welche die weiblichen Figuren dadurch an ihren männlichen Pendants sowie am Frausein selbst vornehmen. Diese weiblichen Charaktere sind transgressive und subversive Figuren, die vor allem aufgrund ihrer Ambivalenz und Komplexität offen für multiple Lesarten sind und, oft im Gegensatz zu ihren männlichen »Vorbildern«, zu neuen Definitionen von Frausein beitragen wie auch zu grundlegenden Veränderungen im Geschlechtersystem an sich – wie es auch der Science-Fiction-Charakter Aeryn Sun auf beeindruckende Weise veranschaulicht.

Here comes the Sun

Ganz im Sinne von Science-Fiction als »Hauptquelle für Metaphern, durch die die Unsicherheiten der postmodernen Kultur und Gesellschaft ausgelotet werden können« (Wolmark 1995: 231), und im Sinne von feministischer Science-Fiction, die im Speziellen »die Auslöschung von kritischen und kulturellen Grenzen« (ebd.) besonders in Bezug auf Geschlecht wohl am deutlichsten versinnbildlicht und die »postmodernen Ängste bezüglich der Definition von Subjektivität in utopische Möglichkeiten der Redefinition von Geschlechtsidentität und dem Verhältnis der Geschlechter« (ebd.) transformiert, repräsentiert die Science-Fiction-Serie »Farscape« mit dem Charakter der Aeryn Sun eine neue, nicht essentialistische Sicht von Geschlecht, in der zwischen männlichen und weiblichen Positionen gewechselt werden kann und so die existierenden Definitionen von Geschlecht in Frage gestellt werden.

Indem sie sich traditionellen Erwartungen an Frauen und ihre Weiblichkeit widersetzt, illustrieren Aeryn und ihre Popularität insbesondere »die größere Bandbreite an Möglichkeiten für weibliches Verhalten« (Christopher 2004: 259). Für Christopher stellt der Weltall überhaupt *den* Ort dar, an dem Weiblichkeit am radikalsten in Frage gestellt werden kann und wo man sich weibliche Toughness am dramatischsten und neuesten vorstellen kann (vgl. Inness 2004: 13), denn nur in der Science-Fiction besitzt man die Freiheit, sich wirklich neue Geschlechterrollen und alternative Sexualitäten auszudenken: »Because science fiction can invent whole new universes, species, and cultures, it is not limited to the representation of actual human gender practices« (Christopher 2004: 258).

Besonders revolutionär ist dabei für Renny Christopher die Serie »Farscape«: »set in a universe that is truly science fiction – a universe of experimental, alternative sex and gender roles that appeal to viewers who like their men to be women, their women to be men, their chicks to be tough, and their guys to be soft« (ebd.: 277). Doch das wirklich Großartige daran ist, dass es nicht bei einem Rollentausch bleibt, wie man bei dieser Beschreibung annehmen könnte, sondern dass es zu einer Verqueerung der Geschlechter kommt. Die Grenzen zwischen den Geschlechtern und Sexualitäten verschwimmen. Frauen wie Aeryn »beruhigen unsere Angst vor Veränderungen im Bereich der Geschlechter und machen uns mit der Vorstellung vertraut, dass das biologische Geschlecht und geschlechtsspezifisches Verhalten von einander getrennt betrachtet werden sollten« (Christopher 2004: 278). Ihre komplexe Geschlechtsidentität erfüllt eben diese Rolle und sie kann so sicherlich zu einem Umdenken in Geschlechterrollen beitragen.

Aeryn Sun stammt von einem Planeten, auf dem Frauen und Männer vollkommen gleichgestellt sind und auf dem angenommen wird, dass beide Geschlechter gleichermaßen tough und aggressiv (maskulin) sind

und somit gleichermaßen geeignet, als Peacekeeper (die Hauptaufgabe dieser Spezies in der Galaxie) zu arbeiten. In ihrer Beziehung zu dem Astronauten John Crichton, der von der Erde stammt und bei einem Testflug durch ein Wurmloch in das alternative Universum bzw. ein weit entfernten Teil des Weltalls von »Farscape« gerät, etabliert sie so ein neues Modell einer Geschlechterbeziehung, in der traditionelle Geschlechterrollen ins Wanken geraten (Geschlechterrollen getauscht und aufgehoben werden, Crichton feminisiert wird), wobei dies jedoch von beiden nicht als irritierend oder abnormal empfunden wird. Auf diese Weise kreierte die Serie eine neue Vision von Geschlecht, die so auf der Erde (noch) nicht existiert.

Aeryn Sun ist mit Abstand die beliebteste Figur der Serie, vor allem bei hetero- und homosexuellen Frauen aufgrund ihres transgressiven Charakters und ihrer unorthodoxen Beziehung zu Crichton. Sie ist eine toughe Soldatin, sehr männlich im Verhalten und Aussehen (mit Ausnahme ihrer langen Haare, die jedoch auf ihrer Welt auch kein Geschlechtsmerkmal sind, da sowohl männliche und weibliche Peacekeeper lange Zöpfe tragen), die ein sehr alternatives Modell von Weiblichkeit anbietet, das außerdem zu queeren Lesarten förmlich einlädt.

In puncto Science-Fiction und Geschlecht sind auch Major Samantha Carter und Dr. Daniel Jackson aus der Serie »Stargate« bemerkenswerte Charaktere. Die beiden sind zwar kein Paar wie Aeryn und John, nichtsdestotrotz kommt es bei ihnen zu einer interessanten Rollenverkehrung. Während das Publikum den gängigen Vorstellungen entsprechend wohl eher erwarten würden, dass die Frau die Expertin für Sprachen und Vermittlung zwischen verschiedenen Völkern und Kulturen ist und der Mann das Physikgenie, stellt die Serie diese Erwartungen von Anfang an auf den Kopf, denn es ist genau umgekehrt. Major Samantha Carter, fast immer Sam genannt, was typischerweise schon auf ihre Maskulinisierung hindeutet, ist eine Art G.I. Jane. Sie ist doppelt männlich konnotiert als eine Soldatin bei der Army und Physikerin, die voll und ganz in ihrer Arbeit aufgeht. Im Kontrast zu ihr ist Dr. Daniel Jackson Archäologe und vor allem Sprachenexperte (daher auch oft Vermittler und Diplomat) und außerdem ein Zivillist, der sich außerhalb der männlich-militärischen Hierarchie befindet.

Sexy Sheroes

Neben der Maskulinisierung weiblicher Actionheldinnen ist die Sexualisierung, die Koppelung von Attraktivität und physischer Stärke, für feministische KritikerInnen ein ebenso großes Problem in Bezug auf toughe Frauen. Je stärker (sprich männlicher) Frauen werden, desto größer wird proportional dazu auch die »Betonung von traditionell femininem Aussehen und Verhalten« (Helford 1999). Femininität ist zu einem »be-

deutenden Teil der normativen Darstellung von ermächtigten Frauen in den Medien« (ebd.) geworden. »Ripley has been replaced by butch but sexily clad Xena; Connor is outdone by increasingly blonde teen heart-throb Buffy the Vampire Slayer« (ebd.). Der allgemeine Tenor in der Kritik an diesen und auch anderen Frauen in der Populärkultur ist oft, dass sie entgegen all dem Fortschritt, den sie repräsentieren, noch immer den Zwängen von Attraktivität und physischer Schönheit unterliegen. Gewalt, Stärke, Macht und das damit einhergehende Einbrechen in männliche Domänen werden nur toleriert bzw. sind nur in dem engen Rahmen populär, wenn die Heldinnen die Grenzen von Attraktivität (asoziiert mit einem weiblichen, sexualisierten Körper, physischer Schönheit und Jugend), Heterosexualität und Weißheit nicht überschreiten. Und viele stellen sich die Frage, wie befreiend und subversiv die toughen Frauen dann überhaupt sein können. Haben Frauen, die als stark und tough dargestellt werden, wirklich Zugang zu Macht oder trägt ihre Toughness und Gefährlichkeit allein zu ihrem Status als fetischisierte Lustobjekte bei?

Einerseits ist die toughe Frau potenziell transgressiv und somit fähig, die herkömmliche Wahrnehmung von Frauen, ihrer Rolle und ihres Könnens, zu erweitern. Andererseits läuft sie aber dennoch Gefahr, strikte Geschlechterdichotomien mit all den damit verbundenen Vorurteilen und Stereotypen aufs Neue einzuschreiben: »being nothing more than sexist window-dressing for the predominantly male audience« (Brown 2004: 48). Dies ist gewiss ein Risiko, das man nicht leugnen kann, aber was man ebenso tun kann, ist, einen Schritt zurückzutreten, um das gesamte Bild zu betrachten und das mögliche transgressive Potenzial, das auch in ihrer Sexualisierung ruht, erkennen zu können. Dabei wird sehr bald augenscheinlich, dass diese Frauen, obgleich sie attraktiv und feminin wirken mögen, die ihnen zugeschriebene Rolle in der Gesellschaft nicht anmutig und demütig einnehmen: »Popular culture's tough women – no matter how traditionally feminine and beautiful they might appear – offer insights into how women are fighting to escape conventional gender role expectations, that, in the past, have kept them from being aggressive, whether in real life or the media« (Inness 2004: 7).

Wichtig dabei ist es, die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass Actionheldinnen, wie sehr stereotypisiert und sexualisiert sie für viele auch sein mögen, eine ganz neue Vorstellung von Toughness kreieren, in der »böse Mädchen nicht bloß eine Augenweide sind« (Inness 2004: 10), die den Fantasien ihrer männlichen Betrachter entsprechen, denn bei genauerer Betrachtung, wird man feststellen, dass sie nicht als solche abgetan werden sollten, sondern dass man ganz deutlich eine befreiende Botschaft für Frauen bei ihnen erkennen kann (vgl. ebd.). Auf keinen Fall darf man eine verkürzte Sicht auf sie richten, denn sonst kann man ihre Komplexität nicht wahrnehmen.

Stark, smart und sexy

»The real liberating and stereotype-breaking potential of female characters in action roles is that they can assume positions of power while also being sex symbols. This has subversive potential because it mocks masculine presumptions and undeniably illustrates that even the most cartoonishly feminine of heroines can also be tough, self-reliant, and powerful« (Brown 2004: 72). Diese Sichtweise erinnert ganz stark an die Frauen aus »Sex and the City« und deren Beschreibung als »stark, smart und sexy«, und bewahrheitet sich noch stärker bei den coolen Kämpferinnen, die wie »Barb Wire«, Browns Paradebeispiel für seine Überlegungen, stark, smart und sexy sind.



Abbildung 28: Pamela Anderson als Barb Wire

»The excessive presentation of Anderson's cartoonishly sexualized body seems on the surface to counter any transgressive potential that the film might hope for. But it is exactly this overfetishization of her sexuality and her violent abilities that facilitates an understanding of all modern action heroines as questioning the naturalness of gender roles by enacting both femininity and masculinity at the same time« (Brown 2004: 58).

Eine transgressive Frauenfigur wie Barb Wire übt daher nicht nur durch ihre Toughness Kritik an hegemonialen Erwartungen an Weiblichkeit, sondern vor allem durch ihre Sexualisierung und Fetischisierung, mit der sie ebenso zeigt, dass sich Weiblichkeit (Sexualisierung) und Männlichkeit (Toughness) nicht ausschließen. Ein Charakter wie sie verkörpert für Brown »beide Geschlechter und macht sich auf diese Weise über die Vorstellung einer einheitlichen Geschlechterposition lustig« (Brown 2004: 63).

»Wenn der Begriff ›Geschlechtsidentität‹ die kulturellen Bedeutungen bezeichnet, die der sexuell bestimmte Körper annimmt, dann kann man von keiner Geschlechtsidentität behaupten, daß sie aus dem biologischen Geschlecht folgt« (Butler 1994: 22). Vielmehr deutet sie auf eine »grundlegende Diskontinuität zwischen den sexuell bestimmten Körpern und den kulturell bedingten Geschlechtsidentitäten hin« (ebd.: 23), und weicht damit grundlegend von der Annahme ab, dass Geschlecht und Geschlechtsidentität zwangsläufig in einem mimetischen Verhältnis zu einander stehen. Sobald man »den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht denk[t], wird die Geschlechtsidentität selbst zu einem freischwebenden Artefakt. Die Begriffe *Mann* und *männlich* können dann ebenso einfach einen männlichen und einen weiblichen Körper meinen wie umgekehrt die Kategorie *Frau* und *weiblich*« (Butler 1994: 23, Hervorhebung im Original).

In Verbindung mit Barb Wire wäre auch die Figur der Domina, die als Vorlage für viele der Actionheldinnen und Bad Girls dient, eine Umsetzung von Butlers Überlegungen bezüglich Geschlecht und Geschlechtsidentität, denn als eine transgressive Figur vereint sie Männlichkeit und Weiblichkeit in sich. Sie ist Subjekt und Objekt, mächtig und machtlos, bereitet Vergnügen und ist begehrenswert und doch gefährlich und bedrohlich. Meistens werden Dominas mit der Kastrationsangst der Männer in Verbindung gebracht, »aber am progressivsten sind sie, wenn sie als Figuren verstanden werden, welche die Zerbrechlichkeit von oppositionell binären, kulturellen Kategorien aufzeigen« (Brown 2004: 69). Bei Actionheldinnen ist dieses Spiel mit traditionellen Zeichen von Geschlechtsidentität kaum zu übersehen:

»Like the dominatrix, the action heroine refuses the terms of the social contract of sexual difference. She does not just dress up as a male or simply enact masculinity. She dresses up as both male and female, enacting both masculinity and femininity. Thus she illustrates by example not only that gender is primarily a performance of culturally determined traits and conventions but also that these traits and conventions do not have to symbolize sexual difference« (Brown 2004: 69).

Die beiden Bilder von Pamela Anderson, eines aus dem Film »Barb Wire« und das andere ein »Esquire«-Cover, das drei Jahre nach dem Film

entstanden ist, veranschaulichen dieses Spiel mit Zeichen ganz wunderbar. Auf beiden vereint sie ihre sexualisierte Weiblichkeit (lange blonde Haare, große Brüste, zierlicher Körper) mit männlichen Attributen wie Munitionsgürteln, Waffen, Lederjacke oder Männerunterwäsche. Darüber hinaus ist Pamela Andersons Darstellung ein schönes Beispiel für eine »campy performance«, bei der eine schon beinahe hysterische Maske von Weiblichkeit zur Schau gestellt wird und Weiblichkeit durch Maskerade, Drag, Cross-Dressing, Gender-Bending manipuliert wird. Auf diese Art und Weise wird die Natürlichkeit von Geschlecht und Geschlechtsidentität und somit auch die diskursive patriarchale Macht, die Weiblichkeit definiert und naturalisiert, in Frage gestellt. Diese toughen und sexy Frauen untergraben durch die Übertreibung und das Parodieren von traditionell weiblichen Stereotypen phallogozentrische Diskurse über Weiblichkeit (vgl. Whiteley 2000: 16). Sie spielen mit Widersprüchen oder bekämpfen durch Androgynität bzw. Maskulinisierung die patriarchale Definitionsmacht über Weiblichkeit. Sie verwenden Stereotypen, um sie zu entnaturalisieren und zu destereotypisieren.



Abbildungen 29a und 29b: Weiblich und männlich vereint

Camp ist nicht allein auf Barb Wire anwendbar, sondern ebenso auf Kämpferinnen wie Xena, Buffy, Dark Angel, Lara Croft, Nikita, Alias, die drei Engel für Charlie Natalie, Alex und Dylan, die Birds of Prey, die alle dieses mimetische Modell verdeutlichen, bei dem Weiblichkeit als Maskerade entlarvt wird, besonders wenn zugleich männliche und weibliche Versatzstücke zur Verfügung stehen, um ihre Identität(en) zu kreieren – wie es in dem Fankunstwerk »Superhero« geschieht.

»The tough action heroine is a transgressive character not because she operates outside of gender restrictions but because she straddles both sides of the psychoanalytic gender divide. She is both subject and object, looker and looked at, ass-kicker and sex object« (Brown 2004: 51f.). Actionheldinnen kombinieren männliche und weibliche Ikonografie miteinander, was nicht nur gelingt, wenn Frauen, ihr Verhalten und ihr Körper, maskulinisiert werden, sie androgyn dargestellt werden, sondern auch wenn zugleich Toughness (Männlichkeit) und Sexiness (Weiblichkeit) unterstrichen werden: »She refutes any assumed belief in appropriate gender roles via an exaggerated use of those roles« (Brown 2004: 49).



Abbildung 30: Superhero (In every generation there is a Chosen One. She alone will stand against the vampires, the demons and the forces of darkness. She is the Slayer.)

Ähnlich wie bei Buffy, die besonders oft mit feministischem Camp in Verbindung gebracht wird, verhält es sich bei Xena, vor allem was ihre Beziehung zu ihrer Mitkämpferin und Weggefährtin Gabrielle betrifft: »Xena and Gabrielle as a butch/femme couple, a queer hybrid in which desire and love set different gender performances against each other [...] Queer hybrids explore the way that gender b(l)ending and non-normative sexualities can denaturalize and transgress Western sex/gender systems« (Kennedy 2003: 42).

Leider stehen viele Feministinnen diesen Babes (immer noch) sehr kritisch gegenüber und können ihre Popularität nicht nachvollziehen. Ein Beispiel dafür wäre Rachel Fudges Kritik an Buffy:

»Yup, she's strong and sassy all right, but she's the ultimate femme, never disturbing the delicate definition of physical femininity [...] the Buffster, for all her bravado and physical strength, is a girly girl through and through [...] Buffy's unreconstructed, over-the-top girliness in the end compromises her feminist potential. Though this excessive femininity veers toward the cartoonish, in the end it's too earnest – too necessary – to be self-parody« (Fudge 1999).

Was KritikerInnen wie Fudge jedoch nicht zu bedenken scheinen, ist, dass die Verwendung von Mimikry und Parodie in Serien wie »Xena« und »Buffy« die Absurdität von Frauen als Spektakel illustriert und die Künstlichkeit von Weiblichkeit (und auch Männlichkeit) – und damit auch ihre Veränderbarkeit – unterstreicht: »This elaborate artifice could serve to underline the very constructedness of conventional ideals of femininity« (Kennedy, Hervorhebung im Original). Und eben diese Erkenntnis von Künstlichkeit von Weiblichkeit kann dazu führen, dass sie ob ihrer Konstruiertheit verändert und neu konstruiert wird.

Post-Woman

Die Faszination der coolen Kämpferinnen liegt nicht allein darin, dass sie für Frauen untypische Rollen repräsentieren und neue Subjektpositionen anbieten, sondern auch in ihrer Darstellung und Positionierung in den Texten, die als »Post-Woman« gelesen werden können. Für sie ist es möglich, »zwischen den Binären zu existieren« (Brown 2004: 48), und so der dualistischen Sichtweise von Geschlecht zu entkommen, indem sie unterschiedliche (männliche und weibliche) Elemente in einer Person vereinen und damit die Vorstellung einer stabilen, essentialistischen Geschlechtsidentität erschüttern. Sicherlich ist es für viele nahe liegend, Actionheldinnen, die in einem männlich geprägten Genre operieren und mit männlichen Attributen (Aggressivität, Gewalt, Macht, Waffen) in Verbindung gebracht werden, auf der männlichen Seite des binären Geschlechtersystems zu verorten oder sie ob ihrer ausgeprägten femininen Seite trotz aller männlichen Attribute als rein weiblich einzustufen. Doch solch ein Vorgehen führt lediglich in eine Sackgasse, die in der Re-etablierung und Festigung einer Geschlechterdichotomie mündet und kein wirkliches Potenzial zu Veränderung in sich birgt, außer der Möglichkeit einer Rollenumkehr.

Einen Ausweg aus dieser Sackgasse bietet, wie bereits angedeutet, eine Interpretation von Actionheldinnen als Post-Women im Zusammenhang mit dem Konzept des »becoming« (Brown 2004: 51), insbesondere

des »becoming-woman«, welches für Deleuze und Guattari eine Überqueren, Unterbrechen und Verändern der binären Linien des Geschlechterdualismus bedeutet (vgl. Grosz 1973). Becomings basieren nicht auf Mimesis, Imitation oder Ähnlichkeit. Sie sind keine Re-Präsentationen oder Spiegelbilder, und das »becoming-woman« ist auch kein Zur-Frau-Werden im herkömmlichen Sinn. Vielmehr steht es für die Destabilisierung von Femininität und weiblicher Identität: »If one is a woman, it remains necessary to become-woman as a way of putting into question the coagulations, rigidifications, and impositions required by patriarchal [...] power relations« (Grosz 1994: 176). Es bezieht sich auf mehr, auf etwas anderes, auf etwas »Drittes«, das aus zwei diskursiv widersprüchlich Positionen, wie Mann und Frau, entsteht und im Kontrast zu rigiden Identitäten, Subjektpositionen und Sexualitäten steht: »Becoming-woman involves a series of processes and movements beyond the fixity of subjectivity and the structure of stable unities. It is an escape from the systems of binary polarization of unities that privilege men at the expense of women« (Grosz 1994: 177).

Das Computerspiel »Beyond Good & Evil« deutet beispielsweise schon in seinem Titel auf eine solche Position hin, die sich jenseits von Gut und Böse, jenseits von dualistischen Sichtweisen und Einschränkungen befindet, und die von der Protagonistin Jade, und mit ihr von den SpielerInnen, eingenommen wird. Jenseits von Gut und Böse befindet sich im Sinne des »Post-Woman«-Konzepts auch Ellen Ripley, die Heldin der »Alien«-Quadrilogie:

»As the only character, male or female, who can transcend her original state of being and cognitively adapt to an external threat, Ripley becomes a form of post-woman operating in the productive spaces between strict cultural formations [...] Ripley is best understood as moving beyond the restrictive gender dichotomy. She functions not in terms understood as male or female but as a transcendent and progressive character« (Brown 2004: 51f.).

Besonders progressiv ist dabei der rasierte Kopf von Ripley in »Alien³«, mit dem der Film kein modisches, sondern viel mehr ein politisches Statement abgibt (vgl. Graham 1994: 209), das in seiner symbolische Wirkung und Aussagekraft im Zusammenhang mit der Dekonstruktion von Geschlecht verstanden werden muss. So eine Performanz spielt laut Tasker »mit vergeschlechtlichten und sexuellen Identitäten und macht sie ambigüös und uneinordenbar« (Tasker 1994: 175). Für Graham repräsentiert Ellen eine phallisch-feminine Sexualität (vgl. Graham 1994: 209), die in ihrer Entwicklung während der Trilogie immer deutlicher wird – angefangen bei ihrem weiblichen Verständnis und ihrer Intuition in »Alien«, dem ersten Teil, zu der Kämpferin mit phallischen Waffen und der gleichzeitigen Mutterrolle für das kleine Mädchen Newt in »Aliens«, bis hin zu der kahl rasierten Frau, die in »Alien³« selbst zum »Alien« wird. In

diesem dritten Teil befindet sie sich wahrlich in einem dritten Raum, zwischen ihrem maskulinisierten Äußeren, dem deerotisierten und lesbisch kodierten Körper, der überseht ist mit Wunden und blauen Flecken, und der monströsen Weiblichkeit (dem Alienfötus), die sie in sich trägt (vgl. Graham 1994: 210). Im Laufe der Trilogie wurden Ellen Ripley und ihr Geschlecht immer ambivalenter: »Ripley has effectively become ›parthenogenetically‹ hermaphrodite rather than chaste androgyne – the unrepresentable, floating in the ›out there‹. The power of her image is becoming uncontrollable and unlocatable in either gender. She can neither be situated as a phallic protagonist nor as ›feminine other‹ – her destination can only be death« (Graham 1994: 210f.).

Doch mit »Alien 4 – Die Wiedergeburt« widersetzt sie sich diesem Schicksal und wird vom Drehbuchautor Joss Whedon, dem Erfinder von »Buffy the Vampire Slayer«, wiedergeboren und begründet damit außerdem den von Greven festgestellten Trend, dass Kämpferinnen immer weniger menschlich und immer über-menschlicher werden, sei es mit Hilfe von Technologie, Gentechnik oder einer weiblichen Mythologie und Genealogie, der sie entstammen. David Greven datiert den Anfang eben dieses Trends mit der 1997 geklonten Ellen Ripley in »Alien 4« (vgl. Greven 2004: 124), die durch das Klonen zu einem Hybrid aus Mensch und Alien wurde. Nicht zu vergessen ist bei diesem kinematischen Wendepunkt die Androidin Call. Wie Ellen ist sie ein höchst interessanter und komplexer Charakter. Sie ist es, die Ellen mit ihrer geklonten Existenz konfrontiert: »You're a thing. A construct. They grew you in a fucking lab« (Call). Dabei scheint sie indessen zu vergessen, dass sie selbst nichts anderes ist – woran sie aber nur allzu schmerzlich erinnert wird, als sie von den Männern der Crew als »robot«, »goddam synthetic« und »toaster oven« beschimpft wird. Sie ist ein so genannter LM7:

YRIESS (zu Ripley): The latest and best. They were supposed to revitalize the synthetic industry. Instead they buried it.

RIPLEY (schaut zu Call): They were too good.

VRIESS: Oh yeah. Overrode their own behavioral inhibitors. Didn't feel like being told what to do. The government ordered a recall. Fucking massacre.

HILLARD: I always heard there were a few that got out alive, but, man, I never thought I'd see one.

So wie Ellen ein Hybrid aus Mensch und Alien ist, verkörpert auch Call eine hybride Identität, da sie trotz ihrer ›Unmenschlichkeit‹ als Android menschlicher ist als wohl alle anderen Humanoiden im Film. Bei beiden Frauen wird ihre Konstruiertheit mehr als deutlich sowie ihre ambivalente Position im »Alien«-Universum, die sie zu den zwei Überlebenden des Films macht, die als »Fremde« (stranger), wie Ellen sich selbst bezeichnet, auf die Erde zurückkehren. Im Horrorfilm wären sie beide die »Final

Girls«, die aufgrund ihrer nicht klar definierbaren Geschlechtsidentität, als Einzige überleben (vgl. Clover 1992).

LADY MACPEZZINI UND DIE WITCHBLADE

Eine eben solche Überlebende ist die tragende Figur der Serie »Witchblade«, deren ambivalente Konstruktion von Geschlecht vom ersten Augenblick der Serie wahrnehmbar ist. Die Maskulinisierung von Sara Pezzini, der Hauptfigur, sowie die damit einhergehende Störung der traditionellen Geschlechterordnung beginnt mit der ersten Szene, in der Sara zum ersten Mal zu sehen ist. Man sieht, wie sie aufsteht und sich für die Arbeit fertigmacht. Sie trägt weiße, eng anliegende Männer-Boxershorts. Darüber zieht sie hellblaue Jeans, lädt ihre Pistole und steckt sie in die Halterung an ihrem Gürtel und eine zweite, kleinere Pistole in ihren Stiefel und streift die Hose darüber, zieht ihre schwarze Lederjacke an und schnappt sich, kurz bevor sie ihre karg und spärlich eingerichtete Wohnung verlässt, ihren Motorradhelm, und schließt die Tür hinter sich, auf dem ein rot-schwarz kariertes Holzfällerhemd hängt.

Die Kameraführung ist in dieser Szene besonders bedacht darauf, ihren Kopf nicht zu zeigen, um eine eindeutige geschlechtliche Festlegung zu vermeiden. Erst als Sara nach einer rasanten Motorradfahrt durch New York ihren Helm abnimmt, sieht man, dass sich der Kopf einer Frau darunter verbirgt, mit langen, mittelbraunen Haaren und einem ungeschminkten Gesicht. Ihre kleinen, silbernen Ohrstecker sind, zusammen mit den langen, offen getragenen Haaren, das einzig weibliche Merkmal an ihr. Sie steigt von ihrem Motorrad, um einen Moment darauf wieder in einen typisch männlichen Bereich einzutauchen, in das 11. Revier der New Yorker Polizei, ihren Arbeitsplatz.

Gleichzeitig wird in derselben Anfangssequenz aber auch schon ein typisch weiblicher Subtext spürbar, besonders da die Fahrt zu ihrem Arbeitsplatz von U2s Lied »Mysterious Ways« mit den sich wiederholenden Textzeilen »it's all right, she moves in mysterious ways« begleitet wird und einen mysteriösen, rätselhaften Schleier über sie legt. Diese Mysteriosität kann sich natürlich auf ihre doch recht ambigüose Geschlechtsidentität beziehen, die für die ZuschauerInnen ein Rätsel sein dürfte, aber auch, vielleicht mehr sogar noch auf ihre Weiblichkeit, auf das Frausein im Allgemeinen, dass aus philosophischer und psychoanalytischer Sicht immer schon ein Mysterium und Rätsel darstellte – ein Aspekt, der sich im Laufe der Pilotepisode als tragender Pfeiler der Handlung herauskristalisieren wird. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch Einblendungen von Statuen, Skulpturen und Kunstwerken während ihrer Fahrt. Nach dem Verlassen der Wohnung ist das Erste, das man sieht, die Freiheitsstatue, gefolgt von antiken Skulpturen und Fresken, die Göttinnen und Götter zeigen, Kriegerinnen und Krieger, mit

Schwertern, Schilden, Streitwägen, sowie einem Wandgemälde, welches die Mona Lisa zum Motiv hat. Gleichzeitig sind immer wieder Teile der Witchblade in die Szene geschnitten.

Sara Pezzini wird auf diese Weise sehr ambivalent positioniert – einerseits männlich konnotiert aufgrund ihres Aussehens und Berufs, andererseits schwingt eine Form von weiblicher Ikonografie und Allegorisierung in dieser Szene mit, mit der Sara in Verbindung steht. Sie ist eine moderne Kriegerin, eine Polizistin, die für Gerechtigkeit kämpft (die besonders den Tod ihres Vaters, ihrer besten Freundin und ihres Polizeipartners rächen möchte), die in einer langen Tradition weiblicher Kämpferinnen und Hexen steht. Wie Miss Liberty steht sie für Freiheit, Gerechtigkeit und Gleichheit und kämpft täglich für diese Ideale, die so oft von allegorischen Frauen repräsentiert werden. Gleichzeitig ist sie aber auch ein Mysterium, so unergründlich wie das Lächeln der Mona Lisa. Und diese Ambivalenz scheint es zu sein, die sie zu der Auserkorenen für die Witchblade macht – wie aus einem Gespräch zwischen Kenneth Irons (dem »Besitzer« der Witchblade) und seinem Untergebenen Ian Nottingham hervorgeht:

IRONS: Findest du sie nicht faszinierend, Nottingham?

NOTTINGHAM: Faszinierend und sehr rebellisch.

IRONS: Eine Frau auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit und Kraft. Aber davon gibt es so viele. Was zeichnet sie eigentlich aus? Warum Sara Pezzini? Sie wurde auserwählt. Warum nur?

NOTTINGHAM: Sie ist unerschrocken und zugleich verletzlich und zart.

(1.01 »Die Waffe der Götter«)

Nicht jede beliebige Frau kann die Trägerin der Witchblade werden, nur jene, die das richtige Maß an Ambivalenz besitzt, wie es ganz klar aus Nottinghams Worten hervorgeht, um so auch dem ambivalenten Charakter der Witchblade gerecht zu werden.

»For thousands of years it has existed. An intelligent, symbiotic weapon of incredible power. A living gauntlet that becomes one with its wearer. The Witchblade: Only women of unmatched strength of mind, body and will have ever successfully worn it. Its legacy has created a warrior bloodline back through time and forward into the future. Joan of Arc wielded the blade as did other great warrior women throughout the ages. But to wear the Witchblade is to be both its master and its servant, as this mysterious weapon draws to it what it needs and casts aside what it does not. Stirring to life at times of crisis – during wars, famines, pestilence – the Witchblade has been used to cut a swath of blood and viscera through the ranks of previously insurmountable evil. For decades it has lain dormant, but now in the early days of the 21st century, the Witchblade has chosen a new bearer of its power... and its curse« (www.bladetv.com).

Als Sara einen Verbrecher in ein Museum verfolgt und es zu einem Schusswechsel zwischen den beiden kommt, trifft eine Kugel einen Schaukasten, hinter den Sara springt und aus dem genau in diesem Moment ein metallener Handschuh, der wie ein Teil einer Ritterrüstung aussieht, auf Saras Arm fällt. Sofort bemerkt sie, dass von diesem Handschuh eine besondere Kraft ausgeht und benutzt ihn, um sich mit seiner Hilfe zu schützen und die auf sie zufliegenden Kugeln abzuwehren. Nach dem Kampf verwandelt sich der Handschuh in einen Armreifen, der in ihr Träume und Visionen auslöst, sowohl von vergangenen Ereignissen als auch von zukünftigen, sie selbst betreffend (als Trägerin der Witchblade) sowie die Fälle, an denen sie als Polizistin arbeitet.

Wie Sara selbst ist auch die Witchblade ambivalent in Bezug auf geschlechtsspezifische Zuschreibungen. Sie ist sowohl weiblich in der Form eines Armreifens, der als ein Schmuckstück getragen werden kann, als auch männlich als Teil einer Ritterrüstung und phallische Waffe: »as abstract genital, simultaneously penile and uterine« (Greven 2004: 129).



Abbildungen 31a - c: Sara mit der Witchblade

Genauso ambivalent ist sie auch in ihrer Auswirkung auf die Trägerin, als Medium für Visionen und als Waffe und Schild, zum Angreifen und Schützen. Sie lässt sich wie Sara nicht auf ein Geschlecht festlegen: »Sarah [sic] Pezzini as tough woman is the floating signifier of Witchblade – a figure of power with no clear tie to either gender, visibly potent but finally ungraspable, unattainable [...] as a zone of undecidability, from whence she draws her peculiar power« (Greven 2004: 147). Greven vergleicht Sara darüber hinaus mit Lady Macbeth, die wie Sara »mit ihrem Wunsch, geschlechtslos zu sein, und mit ihrer Zurückweisung jeglicher Spuren konventioneller Weiblichkeit, insbesondere der Mutterschaft, Geschlechterkategorien verschwimmen lässt« (ebd.). Doch als Frau in einer patriarchalen Kultur bleibt es Lady Macbeth verwehrt, phallische Macht auszuüben. Ganz anders bei Sara, der es möglich ist, diese Macht zu erhalten: »The construct of the tough woman, then, allows Sarah [sic] to achieve what Lady Macbeth cannot: to wield murderous phallic power without having to be unsexed. Neither quite male nor female, opposed to both males and other females, a new sex and gender

complete within themselves, tough women are a parthenogenetic feat of self-centered heroism« (Greven 2004: 148).

Sara kann sich all die merkwürdigen Erlebnisse, die sie seit dem Erhalt der Witchblade erlebt hat, nicht erklären und glaubt schon, verrückt zu werden, als sie auf einmal vom Geist ihres kürzlich ermordeten Kollegen Danny heimgesucht wird, der ihr einige sporadische Hinweise geben kann, was mit ihr geschieht:

»Ich will dich über ein paar Dinge aufklären, die ziemlich ungewöhnlich sind. Ein spirituelles Netz. Öffne die Pforten der Wahrnehmung und sieh nach, wer geklopft hat ... Du hast deine Seele noch nicht erkannt. Du entstammst einem Kämpfergeschlecht aus der Vergangenheit, das niemals untergeht. Du bist Teil einer gewaltigen Macht, eine Kriegerin. Das ist dein Erbe und dein Schicksal. Das ist deine Bestimmung. Wirf einen Blick in deine Seele, dann wirst du es selber spüren... Du bist auserwählt. Folge deiner Bestimmung« (Danny in 1.01 »Die Waffe der Götter«).

Von Danny ermutigt, ihre Seele zu erforschen, herauszufinden, wer sie ist und was es mit der Witchblade auf sich hat, fragt sie ihren Vorgesetzten und engen Freund ihres verstorbenen Vaters nach ihrer Herkunft, ihrer Identität. Auf die Frage »Wer bin ich?« erfährt sie von diesem, dass sie adoptiert wurde, was ein erster Hinweis auf ihre Identität und ihr weiteres Schicksal ist. Kurz darauf nimmt sie mit einem gewissen Kenneth Irons Kontakt auf, einem wohlhabenden Industriellen und dem Besitzer der Sammlung, aus dem der Handschuh/Armreif stammt, von dem sie sich weitere Informationen erhofft und auch erhält, wie es die ZuschauerInnen schon vor ihr getan haben, als er Nottingham die wichtigsten Informationen zur Witchblade und ihren Trägerinnen verrät:

»Es steht geschrieben, dass es keinem Mann vergönnt sein würde, das¹⁰ Witchblade zu führen. Die Vorsehung hat eine Frau dafür bestimmt. Ich habe es versucht, aber mein Wille war nicht stark genug, das Witchblade zu halten. Es verbrannte meine Hand. Ich riss es endlich außer mir vor Schmerz vom Handgelenk. Dieses Ereignis sollte mich für alle Zeiten an das Witchblade binden. Nun bin ich ein Teil von ihm geworden, auch ein Teil seiner seherischen Kraft, die mir nur in eingeschränkter Form zuteil wurde; was gleichermaßen Fluch und Segen bedeutet. Ich kenne seine Gedanken und ich weiß, was es will [...] Um das Witchblade zu beherrschen, muss man die Frau beherrschen, die es trägt.« (Irons in 1.01 »Die Waffe der Götter«)

Sara muss gegen Männer – vor allem gegen Irons – kämpfen, die ihre Macht kontrollieren und an sich reißen wollen; gegen Männer vergleichbar mit Macbeth, der davon besessen ist, die Macht der Hexen, die über

10 Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass in der Pilotfolge noch mit dem Neutrumartikel »das« auf die Witchblade Bezug genommen wird, sie in den nachfolgenden Episoden hingegen als »die« Witchblade bezeichnet wird.

sein Schicksal bestimmen, zu kontrollieren (vgl. Greven 2004: 147). Irons verschweigt Sara zwar, dass er versucht hat, die Witchblade zu tragen, daran aber gescheitert ist, sowie seinen Wunsch, die Witchblade nun über Sara zu beherrschen, verschafft ihr aber mehr Klarheit über die Witchblade und ihre Macht. Beim Betrachten der Bilder vergangener Kämpferinnen und Trägerinnen der Witchblade in seinem Haus versucht Sara mehr darüber und ihre Rolle dabei herauszufinden:

SARA: Woher haben sie ihr Wissen über das Witchblade?

IRONS: Ich lese recht gern.

SARA: Und warum gehört es nicht zu ihnen?

IRONS: Es gibt ein Gesetz. Das Witchblade ist nur für eine Frauenhand bestimmt.

SARA: Wieso?

IRONS: Wegen ihrer elementaren Energie. Frauen stehen der Natur näher als die Männer. Für das Witchblade sind die Frauen das starke Geschlecht. Glauben sie an Vorsehung, Sara?

SARA: Ich bin überzeugt, dass alles viel vernetzter ist, als wir annehmen.

IRONS: So ist es.

SARA: Was steckt eigentlich hinter dem Witchblade? Was ist das?

IRONS: Ein Mysterium, im Gewand eines Rätsels, versteckt in einem Geheimnis.

SARA: Hätten sie das vielleicht etwas präziser?

IRONS: Die Sprache ist ein Labyrinth, Sara, ein Spiegelkabinett, in dem wir uns leicht verirren. Ich möchte ihnen helfen. Wir können gemeinsam das Rätsel lösen. Das Witchblade verfügt über geheimnisvolle Kräfte, aber nur der Frau, die es trägt, werden diese Kräfte zuteil. Spüren sie nicht, wie sich ihr Leben verändert?

SARA: Ja, und das nicht zu knapp. Ich würde sagen, ich bin bald reif für die Klapsmühle.

IRONS: Und ist es ihnen unmöglich, mit irgendjemandem darüber zu reden, außer mit mir? Warum ist das wohl so, Sara?

SARA: Ich bin nicht scharf auf das Witchblade. Sie dürfen's gern zurück haben, Mr. Irons.

IRONS: Sie zerschneiden mit dem Witchblade den Schleier, der die Sinne verdeckt. Sie werden in die Tiefe des Universums blicken und dabei auf Erkenntnisse stoßen, die dem gewöhnlichen Menschenverstand nicht zugänglich sind – was schon geschehen ist.

SARA: Wie meinen sie das?

IRONS: Nun, Sara, sie wissen es selbst. Sie stecken mittendrin.

SARA: Nichts für ungut, Mr. Irons. Verschonen sie mich damit. Mein Leben ist kompliziert genug.

IRONS: Sara, sie wurden auserwählt, das Witchblade zu führen, so wie all diese Frauen. Sie haben ihr Schicksal in der Hand.

SARA: Was soll er Blödsinn?

IRONS: Das Witchblade hat sie auserwählt, Sara. Das müssen sie akzeptieren. Sie gewinnen oder verlieren es. Wenn sie sich nicht als würdig erweisen, wird es sie sofort verlassen.

SARA: Ich glaube nicht daran. Alles nur Hokuspokus. (Sara versucht, die Witchblade von ihrem Arm zu nehmen, schafft es aber nicht) Ich will dieses verdammte Ding loswerden.

IRONS: Sie können es nicht ablegen, Sara. Das Witchblade hat sich für sie entschieden und ihr Herz hat sich für das Witchblade entschieden. Spüren sie das nicht? Ich kann ihnen helfen, wenn sie nur wollen. Ich kann sie lehren, es zu gebrauchen, es zu beherrschen, mit ihm eins zu werden. Warum wehren sie sich gegen die Vorsehung? Wir müssen uns dazu bekennen. Ihr Weg führt sie zum Witchblade und mein Weg führt mich zu ihnen. Carpe diem, Sara. Nutze den Tag. Nehmen sie das Witchblade. Sie sind längst ein Teil davon. Sie tragen sogar das Mal. Die Kreise bedeuten die guten und bösen Seiten des Witchblades.

(1.01 »Die Waffe der Götter«)

Die Natur der Frau

In Irons' Erläuterungen kommt es zu einer essenzialistischen Gleichsetzung von Frau und Natur, die als logische Erklärung dafür dient, warum es nur Frauen erlaubt ist, die Witchblade zu führen. Aufgrund ihrer biologischen Disposition – ihren reproduktiven Fähigkeiten, die mit beinhalten, einerseits (Geburts)Schmerzen zu ertragen und zum anderen die Linie von Bladewielderinnen zu erhalten und fortzusetzen – und ihrer natürlichen Verbundenheit zu elementaren, kosmischen Kräften, sind Frauen prädestiniert dafür, von der Witchblade auserwählt zu werden. Als besonders beunruhigend empfinde ich an dieser Sichtweise die Gefahr der Naturalisierung und Essenzialisierung von Weiblichkeit, die sehr leicht in der Ausbeutung von Frauen und ihrer »natürlichen« Fähigkeiten mündet. Eine solche Macht, die den Frauen angeboren ist, erregt den männlichen Wunsch, sie zu kontrollieren, zu beherrschen und für die eigenen Zwecke zu missbrauchen, wie es Kenneth Irons wiederholt versucht. Jedoch darf man nicht außer Acht lassen, dass Frauen in diesem speziellen Fall nicht die übliche Zweitrangigkeit und Minderwertigkeit aufgrund ihrer »Natur«, sondern vielmehr eine ermächtigende Aufwertung von Weiblichkeit erfahren; was besonders deutlich wird, als Irons meint, dass Frauen für die Witchblade das »starke Geschlecht« sind. Sara übernimmt diese positive Sichtweise für sich und erwidert in einer anderen Episode Nottinghams Frage »Es ist nie ein Mann, sondern es ist immer eine Frau, die die Witchblade trägt. Haben sie sich je gefragt warum?« mit »Wir sind die Besseren« (Sara zu Nottingham in 1.03 »Die Schlange«).

Serien wie »Buffy« und »Charmed« gehen von derselben Prämisse aus, denn auch hier können nur Frauen Jägerinnen sein und nur weibliche Nachkommen werden Hexen und können über übernatürliche Kräfte ver-

fügen (zumindest bis Pipers Sohn zur Welt kommt). Und auch die Probleme, die sich daraus ergeben, sind dieselben. Sie leben mit der ständigen Bedrohung von Männern (die für die patriarchale Ordnung stehen), die sie be- und überwachen und ihre Kräfte an sich reißen möchten, um sie für ihre Vorhaben zu missbrauchen. Gleichzeitig erleben sie aber auch eine ähnliche Ermächtigung, da ihnen eine Macht zugesprochen wird, die ihnen in einer patriarchalen Welt sonst verwehrt bleibt und die ihnen gleichzeitig die Möglichkeit verschafft, das Patriarchat mit den eigenen Waffen zu schlagen. So gelingt es Sara Pezzini, sich mit Hilfe der Kraft der Witchblade jeglicher männlicher Kontrolle zu entziehen und sich aus männlicher Dominanz zu befreien. Darüber hinaus wird die männliche Autorität durch das Aufzeigen einer weiblichen Mythologie gestört, in der eine Linie von Frauen (Kämpferinnen, Herrscherinnen, Wissenschaftlerinnen, Spioninnen) Geschichte geschrieben hat und deren historische Relevanz, gesellschaftlicher Einfluss und kulturelle Errungenschaften unübersehbar sind, wobei »die Blade die maßgebliche Metapher für die intermittierenden Ausbrüche von beeindruckender weiblicher Kriegswut in der Geschichte ist« (Greven 2004: 128).

In ihrem Gespräch mit Irons erfährt Sara, dass sie von einer weit zurückreichenden Linie von Frauen abstammt, die alle dazu auserwählt waren, die Witchblade zu tragen. Zu ihnen zählen Myrene, eine Amazonenkönigin, Artemisia 480 v. Chr., Kleopatra 45 v. Chr., Boudicca 61 n. Chr., eine keltisch-britische Kriegerkönigin, die gegen die römische Herrschaft in England gekämpft hat, Cathain 70 n. Chr., eine keltische Kriegerin und Göttin, die auf verschiedenen mythologischen Figuren Irlands zurückgeht, Septima Zenobia 250 n. Chr., Regentin der römischen Kolonie Palmyra, Itagaki 1199, Johanna von Orléans 1428, Königin Isabella 1481 von Kastilien und Aragon, unter deren Regentschaft Christopher Kolumbus Amerika entdeckte, Florence Nightingale 1854, Marie Curie 1900, Elizabeth Brontë, eine fiktive britische Spionin im Zweiten Weltkrieg, die zusammen mit einem SS-Offizier die Witchblade aus Hitlers Privatsammlung stahl und mit ihrer Hilfe den Enigma-Code ausspionieren konnte, der den Alliierten half, den Krieg zu gewinnen. Brontë hatte eine Tochter, die die Witchblade zwar nie selbst getragen hat, aber Sara das Leben schenkte, welche wiederum die Witchblade am 11. November 2000 empfing. »Sara has existed throughout time; she is only the latest incarnation of an essential woman warrior« (Greven 2004: 128). In der Serie wird diese Essenz darin sichtbar, dass die anderen Witchblade-trägerinnen von derselben Schauspielerin (Yancy Butler) wie Sara gespielt werden. Bei ihrem Treffen mit Elizabeth Brontë erklärt diese Sara:

ELIZABETH: Wir sind verwandt, aber nicht auf die Art wie du meinst. Wir sind dieselbe Person.

SARA: Ich bin also nicht deine Reinkarnation, sondern ich bin du.

ELIZABETH: Und ich bin du und wir sind zugleich auch jede der anderen Trägerinnen.

(1.08 »Periculum«)

Am Ende des Pilotfilms sieht man, dass Irons' Kunstsammlung von Blawielderinnen um ein weiteres Gemälde ergänzt wurde, welches Sara im zeichnerischen Stil einer Comicheldin (die sie ja »in Wirklichkeit« als Vorlage für ihren Seriencharakter ist) zeigt, mit Jeans, einem bauchfreien schwarzen Tanktop, mit der Witchblade als Handschuh an der einen Hand und mit einer Pistole in der anderen Hand. Ihre Arme sind dabei überkreuzt, was auch symbolisch dafür ist, dass diese beiden Diskurse, die weibliche Macht der Witchblade und die männliche Waffengewalt als Polizistin, sich in Sara überschneiden und in ihr vereint werden.

Queere Heldin

Ganz ähnlich überschneiden sich auch die beiden unterschiedlichen Diskurse von Männlichkeit und Weiblichkeit, wenn in der Serie immer wieder betont wird, dass nicht jede beliebige Frau auserwählt wird, sondern nur eine, die nicht nur über stereotyp weibliche Charakteristika verfügt, sondern noch dazu über männliche Eigenschaften wie Disziplin, Wachsamkeit und Willensstärke, die nötig sind, um mit der Witchblade umgehen zu können und sie in den Griff zu bekommen. Somit ist es nicht nur die angebliche Irrationalität und Emotionalität von Frauen, die sie zum starken Geschlecht für die Witchblade macht, sondern auch ihre eigentlich typisch männliche Fähigkeit, rational und diszipliniert zu sein, sich nicht allein von ihren Emotionen leiten zu lassen, sondern Willensstärke zu beweisen. Diese widersprüchlichen Aspekte sind wiederum ein Indiz für die (notwendige) Ambivalenz von Kämpferinnen sowie für das Verschwimmen von Geschlechtergrenzen und das Potenzial, das darin liegt:

»Considering the essentialist bases upon which the Witchblade favors women, it is interesting that the Witchblade enables Sarah [sic] to embody essential female sexual power while wielding phallic male strength [...] Armored and sensual, phallic and feminine, the Witchblade-wielding Sarah [sic] is an ingenious compromise between the normatively reproductive woman tied to Nature and the Western, phallic masculine hero« (Greven 2004: 129).

Sie symbolisiert archetypisch essenziellistische Weiblichkeit (da sich die Witchblade nur Frauen als Trägerin aussucht) und ist zugleich eine transgressive Figur, deren Geschlecht und Sexualität als äußerst ambivalent dargestellt wird. In ihr kollabieren Dualismen wie Natur und Kultur, Biologie und Technologie, Hetero- und Homosexualität, Vergangenheit

und Gegenwart sowie Mann und Frau; ganz der postmodernen Brüchigkeit aller dichotomen Konstrukte entsprechend. Weiters stellt sich Sara gegen die essenzialistischen Zuschreibungen von Frauen, die sich besonders auf reproduktive Fähigkeiten beziehen, da sie selbst kinderlos ist und bis zum Ende der Serie auch bleibt; was nur ein Aspekt ihrer generellen Gleichgültigkeit gegenüber Konventionen und Erwartungen an sie als Frau ist, die sie mit der Einstellung von Hexen gemein hat, denen ebenfalls eine »angeborene Starrsinnigkeit in Bezug auf ihre Gleichgültigkeit gegenüber normativem Begehren und damit ein zerstörerischer Angriff auf Normalität« (Greven 2004: 132) nachgesagt wird.

Besonders deutlich wird diese Einstellung in ihrer Repräsentation als queere Heldin insbesondere in der Episode 1.04 »Die Jäger von Annuvin«, in der sie Mordfälle in der Schwulenszene ermittelt. Von Anfang an ist klar, dass während Sara vollkommen vorurteilsfrei an den Fall herangeht, ihr Partner Jake McCarty eine Ausgeburt an Homophobie ist, die ihm Sara auch prompt vorwirft:

SARA: ...dass du unter extremer Homophobie leidest.

JAKE: Ach, red doch keinen Schwachsinn.

SARA: Was? Du wolltest doch nicht mal ins Badlands (eine Schwulenbar) gehen.

JAKE: Ach, hör doch auf.

SARA: Du kannst nicht mal das Wort Lover aussprechen. (Jake geht in Richtung Herrentoilette) Hey Jake, gib's zu. (Sara folgt ihm in die Herrentoilette)

JAKE: Hey, hey. Du darfst hier nicht rein.

SARA: Keine Angst, Jake. Ich bin eine ›Frau«. (Sara setzt ›Frau« mit ihren Fingern unter Anführungszeichen) Niemand wird dich für schwul halten.

JAKE: Hör schon auf, Pez.

SARA: Erst wenn du zugibst, dass es dich ankotzt.

(1.04 »Die Jäger von Annuvin«)

Interessant an dieser Szene ist, natürlich neben Saras lobenswert kritischen Haltung gegenüber Homophobie, zum einen, dass sie zum überwiegenden Teil auf einer Herrentoilette stattfindet – ein Ort, der notorisch für homosexuelle Praktiken ist; zum anderen, dass Sara damit buchstäblich Geschlechtergrenzen überschreitet, einen für Frauen verbotenen Ort betritt und darüber hinaus ihre eigene Geschlechtsidentität unter Anführungszeichen setzt und sie damit noch einmal relativiert. Doch das ist nicht der einzige Vorfall dieser Art. Als ein zweiter Mord geschieht und sie abermals im Badlands ermitteln müssen, konfrontiert Sara Jake wieder mit seinen Vorurteilen und versucht, sie zu entkräften. Nachdem sie beim ersten Mal alleine im Badlands war, besteht sie dieses Mal auf seine Begleitung:

SARA: Wir gehen ins Badlands.

JAKE: Pez.

SARA: Hey, McCarty, komm drüber weg.

JAKE: Wir verschwenden unsere Zeit damit. Wer wird schon glauben, dass ich schwul bin.

SARA: Denkst du, jeder ist schwul, der da rein geht?

JAKE: Ja.

SARA: Und du kannst das bei jedem erkennen?

JAKE (zögert kurz): Ja.

SARA: Du wärst dir bei mir aber nicht sicher. (Jake schaut sie verwirrt an) Jake, ein gut aussehender Typ wie du fragt sich nie, warum ich ihn nicht anmache?

JAKE: Tz, hör doch auf. (Sara schaut ihn ernst und eindringlich an) Das ist doch Unsinn.

SARA: Ich mein's ernst. Wir gehn da hin, undercover.

(1.04 »Die Jäger von Annuvin«)

In der nächsten Szene sieht man die beiden undercover, Jake auf schwul gestylt und Sara als Mann verkleidet. Doch anstatt sich auf den Fall zu konzentrieren, lässt Jake die frühere Aussage von Sara keine Ruhe und er fragt nach, ob sie wirklich auf Frauen steht. Doch bevor sie antworten kann, befiehlt sie Jake, sie zur Tarnung zu küssen, was er auch nach dem Protest »Du bist ein Kerl« macht. Die Antwort auf seine Frage bleibt sie ihm und den ZuschauerInnen jedoch schuldig.

Schuldig bleibt auch Elisabeth Brontë, Saras ›Großmutter‹, die Antwort auf Saras Frage: »Sind wir am Leben oder tot?« (1.08 »Periculum«). Diese Frage erinnert ganz stark an die typische Frage der Hysterikerin, ob sie Mann oder Frau ist, und die wie Sara keine Antwort darauf erhält. Doch bei Sara erübrigt sich eine solche Frage in gewisser Weise, ist sie doch einem psychotischen Zustand, ausgelöst durch das Tragen der Witchblade, näher als einem hysterischen. In diesem Zustand, den Sara selbst beschreibt, als sie zu Irons meint, sie sei »reif für die Klapsmühle«, besitzt sie die einmalige Fähigkeit, die Wirklichkeit so wahrzunehmen, wie sie wirklich ist. Sie kann durch ihre Visionen hinter die Spiegel schauen, zwischen denen sie und Irons bei ihrem Gespräch stehen und in denen sie unendlich gespiegelt werden, und sich so aus der ewigen Spiegelung, die vergleichbar ist mit einer hysterischen Position, befreien. Nicht nur in der Pilotepisode, sondern auch in den Folgen darauf verweist Irons in seinen Gesprächen mit Sara auf ihren besonderen Blick, der die Schleier der Wahrnehmung durchdringen und in die Tiefe des Universums sehen kann. Die Blade führt ihre Trägerin hinter das Schattenspiel, hinter den Schein der Dinge. Die Umrisse verschwimmen und man verlässt die sichere, bekannte Welt. In 1.02 »Black Dragons« spricht er Sara auf ihre Visionen an: »Sie können Dinge sehen, die kein anderer sieht, Sara. Sie sehen das Drumherum, die Grauzonen, die Ge-

sichter im Schatten?«. Diese von ihm angesprochenen Grauzonen kann man abermals mit der Komplexität und Ambivalenz der millennialen Realität in Verbindung bringen, die vor allem Frauen erkennen können und mit der sie aufgrund ihrer geschlechtsspezifischen Sozialisation und kulturellen Disposition besser als Männer zurande kommen (vgl. Ventura 1998). Besonders deutlich wird sie auch in dem Mal, das alle Trägerinnen tragen (und auch Irons, der versucht hat, sie zu tragen), bestehend aus zwei sich überschneidenden Kreisen, welche die gute und die böse Seite der Witchblade symbolisieren. In diesem Zusammenhang ist auch Sara als ambivalente Grenzfigur zwischen Gut und Böse zu sehen wie alle Trägerinnen vor ihr. Auf diese Weise erklärt auch Jeanne d'Arc Sara das Erscheinen der Witchblade: »Die Blade erscheint, um ein Gleichgewicht herzustellen, aber sie ist keineswegs gut in dem Sinne, wie du es verstehen würdest. Sie wird beherrscht von zwei absoluten Gegensätzen« (1.08 »Periculum«). Elizabeth Brontë beschreibt die Witchblade als einen »Zweig gebrochen vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse« (1.08 »Periculum«).

So gesehen ist die Witchblade nicht nur ein Sinnbild für Ambivalenz, sondern auch der Schlüssel zur Erkenntnis und zum Verständnis der Komplexität der Realität. Besonders signifikant ist dabei die Fähigkeit, Scham zu empfinden, d.h. die sexuelle Differenz zwischen den Geschlechtern zu erkennen, den konstruierten Ursprung binärer Geschlechterlogik auszumachen und sie so überwinden zu können. Was zu dieser Überwindung beiträgt ist im übertragenen Sinn auch die körperliche Verschmelzung der Trägerin mit der Witchblade, die während des Periculums geschieht und bei der die DNA der Trägerin verändert wird. Auf diese Weise wird sie zu einer Art Cyborg, die durch die Vereinigung ein »metal gender« verkörpert, welches jenseits des binären Geschlechtersystems existiert (mehr dazu bei Lara Croft und Seven of Nine).

VIOLENT FEMMES

Wie Sara bewegen sich auch Sydney Bristow in »Alias – Die Agentin« und Nikita in »La Femme Nikita« in ihrer Tätigkeit für geheime Organisationen in so mancherlei Grauzone, vor allem in moralischen Grauzonen. Wie Sara sind sie ambigüöse Charaktere in einem Niemandsland zwischen Heldin und Schurkin. Sie sind, wie Ventura Nikita so treffend beschreibt, »a demon, one of the living dead, but darkly on the side of light« (Ventura 1998). Bei »La Femme Nikita« ist dieses Niemandsland die Section One, eine geheime Regierungseinrichtung zum Schutz westlicher Länder vor terroristischen Aktivitäten, die sich außerhalb der Grenzen des Gesetzes und der Moral bewegt, und bei »Alias« ist es SD-6, eine Sektion, die Teil einer weltumspannenden Allianz ist, die sich gegen gouvernementale Einrichtungen positioniert. Mit ihrer beider Kol-

laboration mit den jeweiligen Organisationen verfolgen sie das übergeordnete Ziel, diese Einrichtungen von innen heraus zu zerstören bzw. sie anders zu leiten, wie es bei Nikita der Fall ist. Während Nikita, fälschlich einer schweren Straftat beschuldigt, gezwungen wird, für Section One zu arbeiten, wird Sydney freiwillig Mitglied von SD-6, jedoch in der falschen Annahme, für eine Untersektion der CIA zu arbeiten, für die sie gleich zu Beginn der Serie eine Doppelagentin wird.

In Bezug auf Nikita schreibt Ng, dass »sie mit all den Backlash-Stereotypen, die mit aggressiven Frauen assoziiert werden, aufräumt« (Ng 2003: 106), was auch auf Sydney zutrifft, die ebenfalls nicht vor dem Gebrauch von Gewalt zurückschreckt. Die Bereitschaft, Gewalt anzuwenden, kann als ein transgressiver Akt gedeutet werden, da sie damit all die Vorstellungen, »nach denen sich Frauen sittsam, feminin, geziert, nicht aggressiv und nicht gewalttätig verhalten sollen« (Tung 2004: 100), radikal in Frage stellt. Dies geschieht vor allem vor dem Hintergrund, dass »Gewalt ein wesentlicher Teil der männlichen Geschlechtskonstruktion ist und sich somit antithetisch zu Weiblichkeit verhält. Jegliche Existenz von (gewalttätigen) Heldinnen ist damit von vornherein transgressiv« (ebd.). Indem sie durch ihre Gewalttätigkeit die Grenzen von Weiblichkeit überschreiten, schaffen sie gleichzeitig transgressive und störende Bilder von Frausein, woraus wiederum das Vergnügen von den zusehenden Frauen resultiert und ihre Beliebtheit beim weiblichen Publikum erklärt werden kann: »It is this fantasy that carries with it the possibility of destabilizing notions of women's victimization, powerlessness, and physical vulnerability, and in doing so, it is an overwhelmingly tempting proposition« (Tung 2004: 105). Sydney wie auch Nikita oder wie auch all die anderen »violent femmes« in der Populärkultur spiegeln den Zusammenbruch von traditionellen Rollenbildern wider:

»The man is the hero and the woman is the faithful sidekick or damsel in distress. Although the woman warrior's role may seem designed to uphold mainstream social norms with the imposition of order upon the criminal fringes, it brings to light the power found in the borderlands of society and allows the woman (such as Nikita) to protest these norms. This protest also reveals the instability of such roles and is a step toward new role models for women« (Ng 2003: 114f.).

Nikita und andere Actionheldinnen kreieren neue gesellschaftliche Diskurse, in denen Frauen und besonders auch ihr Körper neu konstruiert werden, neue Zusammenhänge geknüpft werden (zwischen Frauen und Gewalt, körperlicher Stärke, Aktivität und Attraktivität), aus denen wiederum neue Handlungsräume für Frauen entstehen, was dabei hilft, das kulturelle Skript umzuschreiben, in dem neue Rollen und neue Handlungsstränge für Frauen entstehen.

Cherchez la femme!

Vor allem für Frauen, die entsprechend dem Vorspann zu der Serie »La Femme Nikita«, in dem die Aufforderung »Cherchez la femme!« (Sucht die Frau!) von einer weiblichen Stimme gehaucht wird, Frauenfiguren als Role Models suchen, bieten diese Charaktere ermächtigende Identifikationsmöglichkeiten, besonders in Bezug auf eine andere Art des Frauseins. Wenn man sich auf die Suche nach der Frau begibt, kann man dabei mit Lacan feststellen, dass »la femme n'existe pas«, dass es die Frau, nach der man sucht, nicht gibt. Was man vielmehr findet, ist die Konstruiertheit von Weiblichkeit, die jeglicher Essenz entbehrt und sich einem typisch postmodernen, nicht essenzialistischen Verständnis von Identität und Weiblichkeit verschreibt.

Ein ganz entscheidender Aspekt ihrer Identität besteht darin, dass sie sich von männlich patriarchalen Zuschreibungen von weiblicher Identität befreit, von den Anrufungen, die ihr sagen, wie und was sie ist, und stattdessen ihre Identität selbst kreiert und so Subjektivität erlangt. Ein weiterer Aspekt, der in diesem Prozess von höchster Relevanz ist, ist das bewusste Annehmen patriarchaler Zuschreibungen (im Sinne von Mimikry und Maskerade), um das Patriarchat – symbolisiert in den beiden Organisationen, für die Sydney und Nikita arbeiten – mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

Besonders bemerkenswert an den Waffen, mit denen sie ihre Gegner bezwingen, ist, dass es sich dabei nicht um Waffen im herkömmlichen Sinn handelt, auch nicht um ihre bereits erwähnte Bereitschaft, zu gewalttätigen Mitteln zu greifen, um ihre Ziele zu erreichen, sondern um die verführerischste Waffe einer Frau: ihr Aussehen.



Abbildungen 32a und 32b: Nikita und Sydney mit ihren Waffen

Ganz klar wird das in der Pilotepisode von »La Femme Nikita«, in der Madeline, die Leiterin der Section One, Nikita rät: »Look at yourself. Admire yourself. See your beauty. You can learn to shoot. You can learn to fight. But there's no weapon as powerful as your femininity« (1.01 »Nikita«). Natürlich ist solch eine Aussage höchst problematisch, beinhaltet doch die Betonung und Zurschaustellung des weiblichen Körpers die Gefahr, Frauen zu degradieren und zu entmächtigen. Zugleich darf man nicht vergessen, dass es die Frauen selbst sind, sowohl Nikita als auch Sydney, welche die Kontrolle über diese Repräsentation besitzen. Sie entscheiden selbst darüber, wie sie sich wem präsentieren und kontrollieren so den Blick, dessen Macht sich auf ihrer Seite befindet.

Wenn Michael, Nikitas Ausbilder und Partner, sie unterweist, »No matter what state of mind you're in, you have to be able to perform« (1.01 »Nikita«), wird die Performanz von Weiblichkeit, die sie bei ihren Missionen unter allen Umständen aufrechterhalten muss, besonders deutlich; wie auch in einer Aussage von Sydney, als sie einen männlichen Gegner, während sie ihn überwältigt und zu Boden drückt, fragt: »Glauben sie etwa, dass es bequem ist, solche Sachen zu tragen?« (Sydney in 2.13 »Phase Eins«). Wie für Nikita ist auch für Sydney Weiblichkeit wirklich nur eine Maske, ein Mittel zum Zweck, um Männer mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. In einem Fankunstwerk, das den Titel »She Melts« trägt, werden Screenshots aus eben dieser Szene verwendet und mit dem folgenden Text unterlegt.

Besonders auffallend an der Formulierung ist der Begriff »bend«, der gleich zweimal verwendet wird und auch mit mindestens zweierlei Bedeutung versehen ist. Zum einen kann man den Text und die Verwendung von »bend« im Speziellen dahingehend interpretieren, dass Sydney brechen würde, besonders ihr starker und freier Wille, würde sie sich den patriarchalen Erwartungen beugen. Zum anderen schwingt dabei vor allem die Komponente des Gender-Bending mit, welches man im weitesten Sinne mit Cross-Dressing und der Maskerade von Drag Queens und female impersonators in Verbindung bringen kann. Wie auch bei dem Film »Bend It Like Beckham«, dessen Titel sich sowohl auf Beckhams besondere Art, den Ball ins Tor zu schießen, als auch auf die Fußball spielenden und somit gender-bendenden Mädchen (eine Bedeutung, die beim »deutschen« Titel »Kick It Like Beckham« leider verloren geht); nicht zu vergessen, dass auch David Beckham auf seine metrosexuelle Art ein Gender-Bender ist.



Abbildung 33: She Melts (If she bends, she breaks. She loves you but then she takes it away. She bends and she bows. She's cold but she melts like snow)

Und nichts anderes ist es, was Sydney in ihren Maskierungen und Impersonationen von den verschiedensten Frauenstereotypen tut: Eine Praktik, die schon im Titel der Serie »Alias«, welches für die verschiedenen Rollen, die sie als Geheimagentin spielt, steht, eingeschrieben ist. Im Handumdrehen kann sich Sydney in einen sexy Vamp, ein dummes Blondchen, eine Sexbombe, eine Geisha, ein Call Girl, eine Nachtclubsängerin, eine Diva, einen Punk oder in ein Zimmermädchen verwandeln, wie man in den Bildern sehen kann.



Abbildungen 34a - c: Sydney als Studentin und Agentin

Durch ihre Verwandlungsgabe und Anpassungsfähigkeit, die Maskeraden, die sie annimmt und die Spektakel von Weiblichkeit, die sie kreierte, erlangt sie Macht. In einem Fankunstwerk, das mit »Truth Be Told« den-

selben Titel wie die »Alias«-Pilotepisode trägt, beschreibt die Künstlerin Sydney mit den Worten: »The woman's got the strength, the woman's got the power« (www.bitter-twist.net/cowart). Besonders bemerkenswert ist dabei der Umstand, dass diese beschriebene Macht nicht nur von ihrer überragenden Intelligenz und ihren Kampfkünsten herrührt, sondern von ihrem Talent, männliche Wunschfantasien zu verkörpern, sich in Rollen zu begeben, die diesen Fantasien entsprechen. Dadurch kann sie Macht ausüben, Männer manipulieren, ihre Autorität unterwandern und darüber hinaus, die männlich dominierte Allianz, der sie als Agentin angehört, von innen heraus zerstören.

In diesen Maskeraden steckt indessen auch das Potenzial, die Fantasien von Frauen zu erwecken und ermächtigend zu wirken. Als eine moderne Cinderella verkörpert sie für Frauen vor allem die faszinierende Vorstellung, dass in jedem normalen Durchschnittsmädchen, in einer unscheinbaren Studentin und Bankangestellten, die Sydney im normalen Leben ist, eine toughge Agentin stecken kann, die noch dazu das Talent hat, sich in die verschiedensten Rollen hineinzusetzen, unterschiedliche Identitäten anzunehmen und damit auch auszuprobieren.

Darüber hinaus wird durch das An- und Ablegen der Masken wiederum die Konstruiertheit von Weiblichkeit unterstrichen und jeglicher Vorstellung von einer natürlichen weiblichen Essenz entgegengewirkt. Weiblichkeit und besonders die Maskerade der Weiblichkeit wird brüchig. Diese Brüchigkeit wird in dem Fankunstwerk »Shards of Me«, in dem Sydney in so viele Teile zerbrochen ist, dass sie nicht mehr zu einer kohärenten Einheit zusammengesetzt werden können, entsprechend eines postmodernen Identitätsverständnisses ausgedrückt.

Worauf diese »shards« in ihrer Bruchstückhaftigkeit ebenso hindeuten, sind die widersprüchlichen Positionen, die sie versucht, in sich zu vereinen – wie es auch Nikita tut. Schon der Titel der Serie mit der Nebeneinanderstellung von »femme« und »Nikita« deutet auf diesen Widerspruch und den Versuch, ihn aufzuheben, hin. Einerseits ist Nikita eine Frau, andererseits ist sie – wenn man bedenkt, dass der Name Nikita in seinem Ursprungsland ein männlicher Vorname ist (mit Nikita Chruschtschow als bekanntesten Namensvetter) – männlich konnotiert. Ganz am Rande wäre hier auch Elton Johns »Nikita«, eines seiner bekanntesten Lieder, zu erwähnen, dessen Namensgeber/in immer noch rege Diskussionen, Spekulationen und Geschlechterverwirrung auslöst. Im Video singt Elton John das Lied zwar für und über eine weibliche Nikita, doch das Lied würde auch eine männliche Lesart (vor allem auch vor dem Hintergrund Elton Johns sexueller Präferenz) zulassen.

Diese Geschlechtersymbolik setzt sich in Nikitas Äußerem fort, ihren strahlend blonden Haaren und der schwarzen, zwar modischen, aber doch schlicht-strengen Kleidung im Kontrast zu den Haaren, in der femininen Attraktivität und den maskulinen Attributen wie Kampfkunst, physische Stärke, Waffen, Gewaltbereitschaft, welche alle in ein und derselben

Frau vereint sind. In dieser Ikonografie und Charakterisierung verschwimmen die (Geschlechter)Grenzen in einem »chaotischen Grau« (Ng 2003: 110), durch welches »Nikita es vermeiden kann, zu einer Drag-Stereotype eines männlichen Kämpfers in einer weiblichen Schale zu werden« (ebd.). Dies ist eine Feststellung, die auch auf alle anderen sexy Sheroes zutrifft und neue postfeministische Sichtweisen zulässt.



Abbildung 35: *Shards of Me* (*shards of me too sharp to put back together, too small to matter, but big enough to cut me into so many little pieces*)

LARA CROFT: GENDER RAIDER

Das Videospiel »Tomb Raider« mit seiner Heldin Lara Croft löste äußerst unterschiedliche Reaktionen in der feministischen Debatte aus, welche von Titulierung der Spielheldin als »female enemy number one« (Jones) für Feministinnen der alten Schule bis zum Feiern derselben als postfeministische Ikone reichten. Wie sich schon bei Ally McBeal die Frage »Woman of the 90s or Retro Airhead?« stellte, so fragt auch Helen W. Kennedy in ihrem Artikel über Lara Crofts Feminismus: »Feminist Icon or Cyberbimbo?«. Und genau wie bei Ally nimmt auch hier schon allein die Art der Fragestellung eine Entweder-oder-Antwort vorweg. Gleichzeitig spiegelt sich in solch einer Herangehensweise an eine höchst komplexe und ambivalente Figur wie Lara Croft die allgemein praktizierte, einseitige Diskussion in feministischen Kreisen wider, die stets in einer theoretischen Sackgasse mündet. Zugegeben, Kennedy ist sich dieser

Problematik bewusst, wenn sie absichtlich provokant eine solche Fragestellung wählt und auch in weiterer Folge in ihrem Artikel lamentiert, dass die Thematik ›Lara Croft‹ zu schnell auf eine »whether she is a positive role model for young girls or just that perfect combination of eye and thumb candy for the boys«-Entscheidung hinausläuft, durch welche jedoch umso schneller »die Grenze der Brauchbarkeit des existierenden feministischen Rahmens erreicht wird, in dem solche Arten von vergeschlechtlichem Vergnügen, wie es Spielcharaktere und kulturelle Ikonen wie Lara Croft anbieten, verstanden werden sollen« (Kennedy).

Leider unternimmt Kennedy, dem ungeachtet, in ihrer eigenen Diskussion keinen Versuch, einen neuen und effizienteren Weg einzuschlagen. Zwar sichert sie einerseits mögliche feministische Gefahrenstellen ab und zeigt andererseits das positive Potenzial der Cyberheldin auf, doch dabei verharrt sie immer noch in den Polaritäten eines Entweder-oders, anstatt sie weder als Indiana Jonesette noch als Cyberbimbo zu sehen. Kennedy schließt sich in ihren Ausführungen zum Beispiel der Sichtweise von Lara als »Spektakel«, als Sexual-, Lust- und Fetischobjekt an, wie sie etwa auch bei Schleiner zu finden ist: »Lara Croft is the monstrous offspring of science, an idealized eternally young female automaton, a malleable, well-trained technopuppet created by and for the male gaze« (Schleiner 2000). Mit einer Figur wie Lara wird demnach nicht nur die männliche Blicklust befriedigt, sondern vielmehr auch die Angst vor der Frau als monströses Andere befriedigt:

»Technology becomes a means of extending or transcending the body as the final site of the monstrous feminine other, as well as providing opportunities for the playing out of fantasies of conquest and control of this ›other‹. These hypersexualized versions of virtual femininity are strategies of containment which need to be understood as such. The trenchant encoding of the technological imaginary as a masculine preserve and the positioning of femininity as an aesthetic rather than agentic (i.e. the player is the agent) presence within this landscape serves to maintain the exclusion of girls and women from the pleasures of the interface, erotic or otherwise« (Kennedy).

Andererseits unterzieht sie Laras Körper, wie auch den Trinitys in »Matrix«, einer anderen Lesart und sieht sie mit Mary Russo (1995) als »stunting bodies«, als Frauen, die »durch die Aus- und Aufführung von außergewöhnlichen körperlichen Leistungen das herkömmliche Verständnis des weiblichen Körpers unterminieren« (Kennedy), ganz im Sinne der »volatilen Körper« bei Grosz (1994). Darüber hinaus möchte Kennedy mit Mike Ward »Lara Crofts unaufhaltsam steigenden Status als Sexsymbol« (Ward 2001) auf die Spur kommen und stößt alsbald mit ihm auf einen verstörenden Aspekt dieses Sexsymbols, und zwar in Bezug auf ihren Objektstatus und die Blickverhältnisse, die damit traditionellerweise einhergehen:

»Trouble is, Lara might look back. For anyone who recognizes the Lara Croft trademarks in this photo of current Real-World-Lara title holder Lara Weller – the leveled pistols, the tan shorts, the holster straps around the legs – what's most striking is that Lara is facing the camera. In fact, it may be more accurate to say that Lara is facing the camera down. If so, the camera has already lost, and you along with it. Lara's guns are drawn. In a moment, the camera will be a bullet-riddled, smoking heap« (Ward 2001).

Im Gegensatz zu der Lara Croft im Spiel, die sich dieses Blickes nie bewusst zu sein scheint, ist Lara Weller, eine der fleischgewordenen Lara Crofts, ein sexuelles Spektakel, das zugleich große Wut gegenüber diesem Spektakel ausdrückt: »She appears pissed that someone is looking and offers to pay back the sexual gaze, not with sexual dominance, but simple annihilation« (ebd.). Dieser Eindruck entsteht nicht nur bei einem Look-alike wie Lara Weller, sondern auch bei Angelina Jolie, die Lara Croft auf der Kinoleinwand mimit.



Abbildungen 36a und 36b: Lara Weller als Lara Croft,
Angelina Jolie als Lara Croft

Lara Weller schaut den BetrachterInnen des Fotos genau in die Augen. Sie blickt zurück und signalisiert so, dass sie sich ihres Blickobjektstatus sehr wohl bewusst ist. Zugleich stört sie durch dieses Zurückschauen den »Kreislauf des Begehrens« (Kennedy), richtet dabei sogar ihre Pistolen auf die BetrachterInnen, die sie jede Sekunde abfeuern kann, wobei das

Vergnügen, das das unbeobachtete Betrachten dieses Lustobjektes zuvor ausgelöst hat, verloren geht. Sie selbst gewinnt indessen eine Subjektivität außerhalb dieses fantasmatischen Kreises.

Weiters räumt Kennedy ein, dass durch eine ledigliche Wahrnehmung von Lara Croft als Objekt männlicher Fantasien von vornherein eine Diskussion ausgeschlossen wird, die es erlaubt, einen anderen Blick auf Lara zu werfen und sie zum Beispiel auch gleichermaßen als die Verkörperung einer weiblichen Fantasie zu sehen für hetero-, bi- und homosexuelle Frauen: »The encapsulation of both butch (her guns/athletic prowess) and femme (exaggerated breast size, tiny waist, large eyes, large mouth) modes of representation makes Lara open to potentially queer identification and desire« (Kennedy).

Zusammen mit ihrem Blick und dem dadurch erlangten Subjektstatus bricht Lara aus der typischen Rolle, die Frauen bisher in Computerspielen zugekommen ist (als Nebenfigur, die den männlichen Helden des Spiels unterstützt oder von ihm gerettet wird), aus, was vor allem für weibliche Spielerinnen sehr reizvoll ist und eine willkommene Abwechslung darstellt. Diese Erfahrung beschreibt Nikki Douglas, als sie sich an ihre Reaktion auf das Spiel und besonders Lara erinnert: »There was something refreshing about looking at the screen and seeing myself as a woman. Even if I was performing tasks that were a bit unrealistic [...] I still felt like, Hey, this is a representation of me, as myself, as a woman. In a game. How long have we waited for that?« (Douglas 1998).

Ganz dem Zeitgeist der 90er entsprechend, verkörperte Lara »Girl Power« in Reinkultur und öffnete so die männlich dominierte Spielkultur für Mädchen und Frauen, indem sie ihnen einen ganz neuen Platz darin eröffnete, der eine verlockende Alternative zu Barbie-Dressups bot. Darüber hinaus bot sie ihnen ermächtigende Fantasien von Frausein an, die so gut wie mit allen weiblichen Stereotypen brachen. Obwohl sie eine Lady adliger Abstammung ist, verhält sie sich alles andere als ladylike, und was noch »verschwerend« hinzukommt: Sie muss dafür nie büßen. Zu keinem Zeitpunkt im Spiel oder auch im Film ist sie häuslich orientiert. Für sie ist Kochen – wie für Carrie in »Sex and the City« – ein unnatürlicher Akt, was auch durch die funktionsuntüchtige Küche ihres Landhauses, in der jegliche Kochutensilien fehlen, symbolisiert wird. Ganz untypisch bei der Präsentation eines weiblichen Raums ist das Fehlen tieferer menschlicher Beziehungen, sowohl zu Frauen als auch zu Männern. Anstatt auf die Suche nach einem potenziellen Partner zu gehen, begibt sie sich viel lieber auf die Suche nach verborgenen Schätzen, wobei sie als unabhängige Einzelgängerin absolut autark ist.

Auch hier stimmt ihr abgeklärt cooles Verhalten mit der Neudefinition von Weiblichkeit in der Mädchenkultur der 90er-Jahre, wie sie von McRobbie beschrieben wird, überein: »Bilder von selbstsicheren, frechen und ehrgeizigen Mädchen in ihren Doc Marten Stiefeln springen aus den Zeitschriftenseiten« (McRobbie 1999: 16). Dabei sind die Docs nur eines

ihrer vielen bedeutungsschwangeren Markenzeichen, zusammen mit der funktionalen, sportlichen Kleidung mit Riemen und Laschen für Waffen und Zubehör, dem Tanktop, das allen Kämpfen standhält, und der kurzen Hose, die genug Beinfreiheit zum Laufen, Springen, Klettern und Kämpfen lässt, und um ihre typisch standfeste, breitbeinige Pose einzunehmen, ohne dabei unerlaubte Einblicke zu gewähren. Aufgepeppt wird das sportliche Outfit mit jugendlich coolen Accessoires wie der orange-rötlich getönten Sonnenbrille und dem Gürtel mit einer überdimensionalen Schnalle, sowie einem Rucksack, der zugleich Unabhängigkeit, Ungebundenheit und Mobilität signalisiert.

Was an Laras Look anzumerken wäre, ist, dass er trotz der schmucklosen Funktionalität und Sportlichkeit sehr sexy wirkt, was insbesondere auf die opulente Weiblichkeit ihres Körpers, die sich darunter abzeichnet, zurückzuführen ist. Aus diesen Merkmalen ergibt sich eine ambivalente Mischung aus Männlichkeit und Weiblichkeit – für Lara das wohl typischste Markenzeichen von allen. Sie ist geprägt von Widersprüchen, die sie in sich sehr erfolgreich vereint. Sie mag zwar durch ihre Körperlichkeit sehr feminin wirken, doch darauf lässt sie sich niemals reduzieren, geschweige denn davon einschränken. Zwei Strategien sind bei Lara hier am Werk: Zum einen kann ihr digitaler, aber auch fleischgewordener Exzess der Weiblichkeit in Angelina Jolie, wie schon bei Barb Wire diskutiert, im Sinne von feministischem Camp interpretiert werden, denn »Lara could be considered a female drag performer in that the bodily signifiers of femininity are grossly exaggerated to the extent where they threaten to collapse« (Kennedy). Zum anderen bricht sie in männliche Domänen ein, übt den doppelt männlich konnotierten Beruf der Wissenschaftlerin und Grabräuberin aus. Ihren weiblichen Rundungen stellt sie phallische Waffen gegenüber.

Auch die Assoziation von Frau und Tod, die im Namen »Tomb Raider« mitschwingt, ist höchst verstörend, wenn man bedenkt, dass Frauen traditionellerweise mit Reproduktion, Geburt und Leben gleichgesetzt werden: »When women are identified with death, rather than life, this ›cultural norm‹ is changed drastically, and men's exclusive right to battle is challenged« (Herbst 2004: 33). Ein Bruch mit kulturellen Normen von Weiblichkeit findet sich in der lautmalerschen Affinität von ›tomb‹ (Grab) und ›womb‹ (Bauch), wobei Lara im übertragenen Sinn auch zu einer »womb raider« wird, da sie zu einer »ganzen Reihe von futuristischen Frauen gehört, die keiner reproduktiven Tätigkeit mehr nachgehen müssen [...] und deren Bauch (womb) durch Technologie ersetzt wurde« (ebd.). Angesichts dieser Ambivalenz und Ambiguität kann ich mich nur Claudia Herbst anschließen, wenn sie konstatiert, dass »weder Reproduktion noch Destruktion als rein männlich oder weiblich angesehen werden kann, und dass so die Bedeutungen von Geschlecht neu interpretiert werden« (ebd.). In diesem Zusammenhang erfüllt Lara die cyberfeministischen Hoffnung, bei der entsprechend Donna Haraways »Cyborg Mani-

fest« die Befreiung von Frauen von ihren Körpern und der damit einhergehenden Rollen, Erwartungen und Einschränkungen in der Technologisierung zu finden ist.

In ihrem Oszillieren zwischen den Geschlechtern vereint Lara ihre aggressive Entschlossenheit und Kampfbereitschaft mit einem hyperweiblichen Pin-up-Stil. Als ironisierte Ikone einer Heldin ist sie ein wandelnder Widerspruch: »at once a sex symbol and a rejection of the objectifying gaze, the videogame's Lara Croft – mute, unreal, and looking the other way – is a virtual contradiction, at once a sort of riot grrrl and a sort of fetish« (Ward 2001). Ganz ähnlich verhält es sich auch mit Sydney Fox alias »Relic Hunter«, die ein eben solcher »positiver Widerspruch« (Gargett 2002, in Bezug auf Lara Croft) ist, eine eigenwillige Mischung aus Indiana Jones und Lara Croft.

»Contradictory as it might seem, Lara Croft has never been a primary sexual persona. It doesn't configure to label Lara a ›sex-symbol‹ – Lara is a symbol, if anything, of aspirational gender reassignment« (Gargett 2002). Mit dieser Deskription Laras Symbolträchtigkeit gibt Adrian Gargett sicherlich die beste Antwort auf die Frage: Feministische Ikone oder Cybertussi? Diese Antwort führt er in seinem Artikel »Lara Croft: The Post-Human Feminine Cyborg« (2002) noch weiter aus, indem er gleich zwei Antwortmöglichkeiten bereitstellt, die Lara gerecht werden. Mit Posthumanismus und Cyborgismus stellt er zwei Konzepte bereit, die sehr eng miteinander verknüpft sind und beide auf eine Figur wie Lara Croft angewendet werden können, um sie einer postfeministischen Lesart zu unterziehen.

Die virtuelle Heldin Lara Croft ist ein berühmtes Beispiel für Frauenfiguren der 90er-Jahre, bei denen sich Geschlechterdiskurse mit digitaler Technologie verschränken und einen Teil der kulturellen Praxis darstellen. Es besteht zwar immer die Gefahr, vor allem in der feministischen Debatte, dass die Manifestationen eines Charakters wie Lara Croft zu einer fetischistischen Repräsentation degenerieren, doch die von Gargett angewendeten Theorien steuern diesem Trend entgegen, besonders im Sinne einer posthumanistisch-feministischen Philosophie, in der ein Subjekt sowohl deessenzialisiert wird als auch über Handlungsfähigkeit verfügt: »Lara Croft's enhanced and technologically manipulated body makes every naturalness, even her gender, look naïve. As a feminine phenomena Croft shows how technology enables her to transgress all kinds of boundaries of her body, of her gender and even her ›human-ness‹. She effectively aestheticizes the loss of inalterable identities« (Gargett 2002).

Mit dem Verlust des Verständnisses von unveränderbarer Identität kommt es allerdings nicht nur zu einer Ästhetisierung nicht essenzialistischer, posthumaner Identitätsmodelle, sondern auch zu der Schaffung neuer Bedeutungen und Repräsentationen von Weiblichkeit und Geschlecht, wie es bei Lara Croft der Fall ist. Entsprechend dieser posthumanen Philosophie ist sie eine »glossy blankness« (ebd.), eine »Abstrak-

tion« (ebd.) und eine »essenzielle Leerstelle« (ebd.), die mit den unterschiedlichsten Bedeutungen gefüllt werden kann. Eine solche Sichtweise ist natürlich mit Gefahren verbunden, aber vielmehr auch mit dem Potenzial, sie mit neuen Bedeutungen vor allem von Weiblichkeit und Frausein zu versehen. Da Weiblichkeit vom Schleier der Natürlichkeit befreit und so ihre Künstlichkeit enthüllt wird, eröffnet der Posthumanismus einen Raum, in dem Geschlecht (sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit) neu ausgehandelt werden kann und ganz neue Repräsentationen von Weiblichkeit entstehen können.

DIE CYBORG

Neben oder besser zusammen mit dem Posthumanismus eröffnet der Cyborgismus ebenso diese Möglichkeit mit der Cyborg, deren Persönlichkeit aus einer posthumanen Assemblage von Identitätsbruchstücken besteht und die sie selbst re-kodieren kann: »Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen kodieren müssen« (Haraway 1985: 41). Gerade in dieser Rekodierung und Rekonstruktion verspricht der Cyborgismus ein neues Weiblichkeitskonstrukt: »breaking down the clear distinctions between organism and machine and the similar distinctions that have structured the Western self« (Gargett 2002). Cyborgs und »virtuelle Babes«, wie Morton (1999) Frauen wie Lara Croft nennt, sind die postmodernen Symbole par excellence, die für eine schier unendliche Resignifikation zur Verfügung stehen. Sie sind ein ironischer politischer Mythos, wie Haraway ihn in ihrem »Cyborg Manifest« angelegt hat. Dieser Mythos fand so großen Anklang, dass sich Cyborgs in unübersehbarer Anzahl vor allem im Science-Fiction Genre vermehrten: »Mit dieser Figur, die Allegorie gesellschaftlicher Wirklichkeiten, politisches Programm und Mittel seiner Umsetzung in einem ist, wird das Verhältnis von Subjektivität und Technologie auf eine neue Weise thematisiert« (Pritsch).

Anstatt Cyborgs lediglich als eine Weiterführung des binären Geschlechtersystems zu sehen, wie es so oft in Form von negativer Maskulinität in militaristischen, kämpfmaschinenartigen Cyborgs geschieht, oder in der Form von Sexbots wie es bei weiblichen Cyborgs der Fall ist, in denen der sexuelle Unterschied von Männern und Frauen aufs Neue betont wird, sollte sie als Grenzfigur jenseits traditionell binärer Strukturen gesehen werden, die Dichotomien aller Art (Kultur/Natur, Mensch/Maschine, Fiktion/Realität, Mann/Frau) aus den Angeln hebt, diese Unterschiede verschwimmen lässt und neue Konfigurationen und Kodierungen von Weiblichkeit zulässt. Angesichts dieser kulturellen und politischen Tragweite ist das feministische und kulturwissenschaftliche Interesse an Cyborgs (und in Verbindung damit auch am Cyberspace) kaum

verwunderlich, gerade in dem postindustriellen, postmodernen Klima der letzten Jahre, in dem eine Metapher wie die der Cyborg besonders gut zu den gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen (zusammen mit den Ängsten, aber auch den Hoffnungen, die mit ihnen einhergehen) passt: »The once stable boundaries between time and space, human and machine, self and other have become increasingly uncertain, raising interesting and challenging questions about accepted definitions of space, place and identity in the post-Enlightenment present« (Wolmark 1999: 1).

In solch einem gesellschaftlichen Klima schlägt Donna Haraway vor, das postmoderne Selbst über die Figuration der Cyborg zu denken sowie den Begriff des Menschlichen zu denaturalisieren und zu hybridisieren. Im Mittelpunkt stehen insbesondere die Oppositionen Mensch/Tier und Mensch/Maschine. Mit diesen Dichotomien implodiert zugleich auch Geschlecht und Weiblichkeit als eine auf binären Strukturen basierende Kategorie. Haraway argumentiert für die Verwirrung von Grenzen und die Vorstellung einer Welt ohne Geschlecht. Indem Haraway eine postmoderne Cyborg-Subjektivität kreiert, fordert sie genau den Binarismus heraus, auf dem die modernistischen Vorstellungen von Subjektivität begründet sind. Rigide, dualistische Unterscheidungen haben sich in Folge poststrukturalistischer Theorien als unhaltbar erwiesen, wobei Haraways Weiterdenken dieser Kritik sowohl ein Produkt postmodernen und poststrukturalistischen Denkens ist als auch ein Beitrag dazu.

»The cyborg is a contradictory boundary creature: on the one hand, it is the product of the masculinist technologies that, in the 1980s, sought to produce a so-called defensive Star Wars weapon that had every possibility of leading to some kind of final apocalypse. On the other hand, because it is a hybrid creature, the cyborg marks a refusal to sustain the very dualisms that structure existing relations of power and control within science and technology [...] the contradictions of the cyborg are the key to its usefulness as a metaphor for exploring alternative ways of thinking and acting politically« (Wolmark 1999: 4).

Was als Cyborg verstanden wird, ist in sich widersprüchlich und paradox. Die Cyborg als ein Mischwesen – ein kybernetischer Organismus, für den das Kürzel ›Cyborg‹ steht – wird zur metaphorischen Leitfigur einer feministischen Politik, die sich auf Technik und Naturwissenschaften beruft, um die materiellen wie auch diskursiven Übergänge zwischen Menschen und Maschinen, Tieren und Dingen, Natur und Kultur zu erfassen. Wie schon die Hysterikerinnen und Stadtneurotikerinnen zuvor, ist auch die Cyborg – ähnlich wie alle anderen Kämpferinnen in der aktuellen Populärkultur – durch Paradoxien gekennzeichnet und über sie definiert. »Ihre Widersprüche sind ihre Essenz« (Springer 1991: 52), wenn man überhaupt von Essenz sprechen möchte, wie es Springer tut. Vielmehr sind sie das glatte Gegenteil, ist die Cyborg-Zukunft für uns

doch ein unbeschriebenes Blatt: »a clean slate, or a blank screen, onto which we can project our fascination and fears« (ebd.: 53).

Seven of Nine

Die Cyborg stellt somit einen Impuls für den Feminismus dar, ein neues Verhältnis zu Technologie zu entwickeln, denn an der Schnittstelle von Technologie und dem Körper kann es durch deren Verschmelzung zu neuen Identitätsentwürfen kommen, die im Zusammenhang mit feministischen Gedanken zur Befreiung und Ermächtigung von Frauen beitragen können. Sehr schön ist diese Vorstellung von Steve Dixon in seinem Konzept des »Metal Gender« veranschaulicht, welches in der Populärkultur wiederum wohl am besten in der Figur der Seven of Nine aus der Serie »Star Trek: Voyager« verkörpert wird.



Abbildungen 37a - c: Seven auf ihrem Weg von der Cyborg zur Frau

Als ehemalige Borgdrohne verfügt Seven immer noch über zahlreiche, mehr oder weniger sichtbare Borgimplantate, die in Dixons Worten mit »K.I. Cyborg-Prothesen« oder auch als »künstlich metallische Intelligenz« (Dixon) beschrieben werden können, welche er als »eine neue Form von Geschlecht innerhalb der kultursoziologischen Theorie« (ebd.) sieht, durch die es zu neuen Diskursen um Geschlecht in der feministischen Diskussion kommen kann. Entsprechend der butlerschen Annahme, nach der »Geschlecht ein Fabrikat und die Vorstellung eines wahren Geschlechts eine Fantasie ist, die auf der Oberfläche der Körper eingeschrieben ist« (Butler 1999a: 363), wird diese Fantasie des Metalls in den menschlichen Körper eingeschrieben als eine andere und neue Einschreibung von Geschlecht, die kaum noch etwas mit den dogmatischen Kategorien der Männlichkeit und Weiblichkeit gemein hat (Dixon).

Eine weitere höchst interessante Figur neben Seven of Nine ist die Terminatrix aus dem dritten »Terminator«-Film »Rebellion der Maschinen«, die – ähnlich dem T1000 in »Terminator 2« – aus reinem Metall besteht und jede beliebige Form annehmen kann, in diesem Fall zum überwiegenden Teil die einer äußerst attraktiven Frau, die als Cyborg gleichzeitig über ein feminines Äußeres, das zugleich auch männlich sein könnte, und eine innere Vergeschlechtlichung bestehend aus Metall und

Maschine verfügt. Mit Gargett kann man sie nach diesen Parametern als »drei-geschlechtlich« verstehen und beschreiben: »tri-gendered and tri-sexed – as man, woman and machine« (ebd.). In Figuren wie Seven oder der Terminatrix verwirklicht sich der Traum, wie ihn Suleiman träumt, »nicht nur über die Vorherrschaft der vereinheitlichenden Zahl Eins hinwegzukommen, sondern auch über die Zahl Zwei, welche Differenzen und Antagonismen bestimmt« (Suleiman 1986: 24).

»The separate gendering of intelligent metal enables new models of thought about machine and cyborg gender, extending the male/female binary into a trinity of male/female/metal« (Dixon). Für Dixon verspricht die Proliferation von Cyborg-Prothesen in unserer Gesellschaft ein neues soziokulturelles Signifikations- und Klassifikationsprinzip, welches jenseits der bis jetzt üblichen Taxonomie von Männlichkeit und Weiblichkeit verortet werden kann. Doch leider hält die Cyborg dieses Versprechen nicht immer, zumindest nicht im Fall von »Star Trek: Voyager« und der Cyborg Seven of Nine. Eigentlich wäre sie wie Lara Croft ein ganz großartiges Beispiel für eine Frau, die aus dieser dualistischen Taxonomie ausbricht, wäre sie nicht dem ständigen Druck unterworfen, sich anzupassen und ihren subversiven Status aufzugeben (vgl. Sobstyl 2003: 125). In ihrer erzwungenen Umwandlung von einer männlich konnotierten Borgdrohne (maskulin, rational, stark, emotionslos, vernünftig, technisch versiert, militärisch, effizient, distanziert, lakonisch) zu einer menschlichen Frau (feminin, emotional, fürsorglich, sozial, gesellig, mütterlich) wird sie unter dem Deckmantel von Individualität, Emanzipation, Freiheit, Selbstbestimmung immer mehr in eine stereotyp weibliche Rolle gedrängt. Ihre Bedrohung als Cyborg/Borgdrohne wird ersetzt durch ihre Zuweisung von »sicheren« Rollen als pflichtbewusste Tochter, Ersatzmutter, Geliebte und Ehefrau, wobei »sie nicht einmal ihr Cyborgstatus vor dem erdrückenden Gewicht ihres biologischen Geschlechts schützen kann« (ebd.: 132). Sie kann nicht Frau sein und frei sein: Eine traurige Erkenntnis, von der auch ihre ständige Ambivalenz gegenüber ihrem Status als Individuum und dem Wunsch, in das Borgkollektiv zurückzukehren, rührt. Mit Sicherheit wäre sie, wie Haraway, lieber Cyborg als Frau (so wie Haraway lieber Cyborg als Göttin wäre).

Trotzdem ist Seven eine faszinierende Figur, vielleicht gerade weil sie nichtsdestoweniger auch immer noch Cyborgfantasien verkörpert: »a powerful, yet vulnerable, combination of sex toy and techno-sophisticate« (González 1995: 276). Mit Hilfe weiblicher Maskerade geht sie als menschliche Frau durch, die eine nahezu perfekte Performanz von Weiblichkeit aufführt, während sie unter dieser Maske immer noch die Cyborg versteckt und so auch immer noch »die Ambiguitäten und Widersprüchlichkeiten von Subjektivität« (Wolmark 1995: 237) verkörpert. Auch wenn sie für viele »ein Symbol für die Unfähigkeit der Populärkultur ist, sich eine Welt vorzustellen, in der die Freiheit, die allen Menschen zugesprochen wird, auch Frauen zuteil wird« (Sobstyl 2003: 131),

stellt Seven in diesem Kontext dennoch auch weibliche Subjektivität, Frausein und weibliches Begehren in Frage.

Von Batman zu Batgirl und den Birds of Prey

Glücklicherweise gibt es aber auch Frauenfiguren in der Populärkultur, denen es gelingt, Cyborgs im Sinne von »Mädchen, die versuchen, nicht zu Frauen zu werden« (Penley/Ross 1991: 20), zu sein und zu bleiben. Ein buchstäbliches Mädchen, das dabei sofort in den Sinn kommt, ist Batgirl aus dem Film »Batman und Robin«, in dem es zu einer überaus interessanten Konfrontation zwischen Poison Ivy und Batgirl kommt, bei der die quintessenzielle Frau gegen das Mädchen verliert.



Abbildungen 38a und 38b: Poison Ivy vs. Batgirl

Vorauszuschicken ist, dass Poison Ivy durch einen chemischen Unfall in einem Pflanzengenlabor erst zu dieser Frau (also auch eine Art Cyborg) wird, die von sich selbst sagt: »Quite literally, I don't think I'm human anymore. The animal-plant toxins had a rather unique effect on me. They replaced my blood with aloe, my skin with chlorophyll and fill my lips with Venom [...] I am nature's arm, her spirit, her will. Hell, I am mother nature«. Sie positioniert sich selbst auf der Seite der weiblichen Natur in Dichotomie zu der männlichen Kultur, Zivilisation und Technologie und hat es sich als eine Art Erdgöttin zu ihrer Mission gemacht, jegliche Kultur auszulöschen. Ganz klar entscheidet sie sich gegen Haraways berühmte Deklaration, »she would rather be a cyborg than a Goddess« (Haraway 1991), und möchte in wahrlich radikaler radikalfeministischer Manier die Erde in einen rein weiblichen Raum verwandeln, der allein aus Natur besteht und über den sie herrscht.

In klarem Kontrast dazu transzendiert das Batgirl die essenzialistischen Vorstellungen von Weiblichkeit und verschreibt sich vielmehr technologisierten Verkörperungen (ihre größte Leidenschaft sind Motorräder und Motorradrennen, darüber hinaus ist sie ein Computergenie), in

denen Geschlecht – und vor allem die binären Kategorien von Mann und Frau – aufgehoben wird. Ihr Kommentar zu Poison Ivy bei ihrem finalen Kampf ist der folgende: »You're about to become compost. Using feminine wiles to get what you want. Trading on your look. Exploiting men's weakness for sex. Read a book, sister. That passive-aggressive crap went out in the seventies. Chicks like you give women a bad name«. Daraufhin packt sie Poison Ivy bei den Haaren, schlägt ihren Kopf gegen ihr Knie und legt sie in Handschellen.



Abbildung 39: *Birds of Prey*

Zusammen mit Poison Ivy landen auch die radikalfeministischen Theorien der 70er-Jahre auf dem Komposthaufen und der Siegeszug der Girlkultur ist unaufhaltsam. Inzwischen konnten sich im Film auch Batman und Robin aus den Fängen bzw. Ranken von Poison Ivy befreien und ein

erstaunter Batman fragt Batgirl, wer sie ist. Als sie mit »Batgirl« antwortet, lautet seine für das Jahr 1997 überaus passende Replik: »That's not awfully PC. How about Batwoman? Batperson?«. Auch wenn Batgirl auf diese Bemerkung nicht weiter eingeht, so ist sie doch einerseits ein Beleg dafür, wie bewusst sich die ProduzentInnen mit feministischen Themen auseinandergesetzt haben, und andererseits ist sie ein klarer Tribut an eine neue Form des Feminismus, der sich in der Girlkultur etabliert hat, in der ›Girliness‹ gefeiert wird und als eine neue Art des Frauseins großen Anklang findet, so großen Anklang sogar, dass in der Serie »Birds of Prey« gänzlich auf Batman und Robin verzichtet wird und die »Batbabes« nun das Zepter über New Gotham (und nicht mehr Gotham City) in Händen halten.

Auch wenn das Werbeplakat für die Serie verheißt, »Batman's little girl is all grown up«, so bedeutet das jedoch noch lange nicht, dass sie kein Mädchen mehr ist. Vielmehr bedeutet es, dass eine neue Ära in New Gotham angebrochen ist, in der die ›Töchter‹ der Superhelden nun endlich Heldinnenataten vollbringen dürfen. Wie es Chocano in ihrem Artikel »Holy Batbabes!« so schön beschreibt, war Batman immer schon ein Barometer für soziokulturelle Temperaturschwankungen:

»Since Batman made his 1939 debut in a six-page DC Comics story called ›The Case of the Chemical Syndicate‹, he has been, among other things: a casual killer of criminals whose creators eventually confiscated his lethal weapons and replaced them with a tool belt brimming with ingenious crime-fighting gadgets; an effete dork who, in the early 1940s movie serial, only got around to rescuing his girlfriend after he'd packed for the weekend and discussed the pros and cons of ambling into action with his universally loathed sidekick Robin; a mysterious, unattached, shadowy figure suddenly turned gregarious Batfamily man (complete with Batpets) after a 1954 book insinuated that he and Robin were more than just hero and sidekick; a campy, conflicted do-gooder in the 1960s TV show, with an ironic view of his profession, a caveload of even more ingenious gadgets and a thing for one of his arch-enemies; a brooding fish out of water inspired by gothic horror in the grim comic book series of the '70s and '80s; an award-winning Saturday morning cartoon hero in the '90s who shared an hour with Superman (the guy who had prompted his creation 50-some years before); and George Clooney. Even Bob Kane, Batman's creator, has noted how each new decade has produced an updated Batman to fit the times. So what does it mean that in his latest incarnation, he has given up on the life of crime-fighting and left town?« (Chocano 2002)

Die Antwort darauf fällt nicht schwer: Batman unterliegt nicht mehr nur kleinen kulturellen Temperaturschwankungen, sondern was die Birds of Prey indizieren, ist ein völliger gesellschaftlicher Klimawechsel. Batmans Welt wurde zu einem der populärkulturellen »ass-kicking girly universes with just the right amount of knowing in-jokes, smart-ass ref-

erences and campy frivolity« (ebd.). Die Herrscherinnen dieses Universums sind Barbara Gordon/Oracle, vormals bekannt als Batgirl, Helena Kyle/Huntress, Tochter von Selena Kyle/Catwoman und Batman, und Dinah (Black Canarys Tochter). Die Vorgeschichte dieses Dreigestirns besteht darin, dass der Joker, einer von Batmans Erzfeinden, Catwoman getötet und Batgirl so schwer verletzt hat, dass sie seit dem an den Rollstuhl gefesselt ist. Batman verließ daraufhin die Stadt und Barbara kümmerte sich seit damals um Helena. Zusammen kämpfen sie in Batmans Namen als Oracle und Huntress gegen die Bösewichte der Stadt, wobei sich ihnen in der ersten Folge der Serie Dinah, ein junges Mädchen mit metahumanen Fähigkeiten, anschließt. Mit vereinten Kräften – Oracles Cyberspacekenntnissen, Huntress' Jagd- und Kampfkünsten und Dinahs übersinnlichen Fähigkeiten – kämpfen sie gegen die Bösewichtin Dr. Harleen Quinzen: »Making the top bad guy in this Amazonian universe a bad girl is a nice touch« (Chocano 2002).

Catwomen

Nicht vergessen darf man in diesem Zusammenhang die bereits zuvor erwähnte Catwoman, die schon 1991 im Film »Batmans Rückkehr« zur Rächerin gedemütigter Frauen wurde. Einen besonders interessanten Aspekt dieses Charakters beschreibt Naomi Wolf, wenn sie bemerkt:

»Sie bedient sich der typisch weiblichen Tätigkeit des Nähens zur Herstellung eines ganz untypischen weiblichen Kriegsgewandes: einer zweiten Haut aus schwarzem Latex, die sie zu einer Mischung aus Domina und Superfrau macht. Dieses Gewand ist das perfekte Outfit für ihre neue Rolle als Vorkämpferin der neuen weiblichen Psyche: Es zeigt verführerisch alle Kurven, verbirgt ihre Waffen – einziehbare Krallen, die erotischen Berührungen nicht im Wege stehen – und schützt sie vor Vergewaltigungen. Es verkörpert die weibliche Sehnsucht nach voll ausgelebter Sexualität bei gleichzeitiger Unverletzbarkeit« (Wolf 1996: 290).

Sie ist ein Wunschtraum in einer frauenfeindlichen Realität, der mit Halle Berry als Catwoman in Erfüllung gegangen ist, welche wiederum verschiedene theoretische Konzepte in sich vereint. Wie Lara Croft, Seven of Nine und die Birds of Prey ist auch Catwoman eine Art Cyborg, eine Grenzfigur zwischen Mensch und Tier, die auch sehr schön mit dem Konzept von »becoming-woman« in Verbindung gebracht werden kann, wobei sich dieses auch noch auf das »Cat« in Catwoman ausweiten lässt und so auch von einem »becoming-cat« gesprochen werden kann, auf eine neue Form des Frauseins und des Daseins überhaupt.

Madder Max

In dieser Beziehung erinnert auch der Dark Angel Max mit ihrer durch Katzengene veränderte DNA an Catwoman, wobei sie aber immer noch mehr Girl bleibt, als sie zu einer Woman wird (im Sinne einer derart definierten Cyborg-Existenz). Darüber hinaus verkörpert eine Figur wie Max wie keine andere die Vorstellung einer hybriden Identität, einer Cyborg als »theoretisierte und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus« (Haraway 1985: 34), vor allem, wenn man die Definition von »Hybridität« als »Mischling« (González 1995: 273) mit bedenkt. Sie ist wahrlich eine wilde »Promenadenmischung« aus Mensch und Tier, Mann und Frau (worauf nicht nur ihr männlicher Vorname verweist) sowie aus verschiedenen Ethnien. Als eine Cyborg stellt Max mit Haraway die feministische Vision eines hybriden Wesens dar, in sowohl politische Utopien von neuen gesellschaftlichen Machtverhältnissen als auch die Konsequenzen einer dekonstruktivistischen Rekonzeptionalisierung des (vergeschlechtlichten) Subjekts realisiert werden.

Sie ist eine mögliche Umsetzung poststrukturalistischer Subjektkritik und eine Inspiration und Bereicherung für feministische Kritik. Sie ist der lebende Beweis dafür, was Technologie bewirken kann: Die Entstehung neuer Bedeutungen, Veränderungen im Verständnis von Identität, Geschlecht, Körper, Grenzen und gesellschaftliche und kulturelle Umwandlungsprozesse. Durch eine Figur wie Max werden Vorstellungen von Grenzen, Dichotomien und Hierarchien entkräftet und ad absurdum geführt, was alles wiederum die politische Bedeutung von Poststrukturalismus, in diesem Fall besonders in Verbindung mit Feminismus, verdeutlicht. Als fiktive, retro-futuristische Figur, die zum Teil schon Realität geworden ist, liegt ihre politische Bedeutung darin, dass sie uns einen Ausweg aus dem Labyrinth von Dualismen zeigt, ebenso wie eine alternative Subjektivität, die zu neuer Handlungsfähigkeit verhelfen kann. Als Konstrukt steht sie für die Möglichkeit, neue Geschlechtervorstellungen zu entwickeln, da sie jegliche essenzialistische Identitätskonstitution (sei es in Bezug auf Geschlecht, Sexualität oder Ethnie) als fragwürdig erscheinen lässt.

Frauen wurden, wie nun die Figur der Cyborg, immer als Grenzgeschöpfe verstanden und an den Rändern der patriarchalen Ordnung positioniert; und gerade aus dieser Positionierung kann Macht geschöpft werden, stellt sie doch eine Ausgangsposition politischer Handlungsfähigkeit dar ebenso wie eine alternative Form von Subjektivität zu der weißen, männlichen Norm, eine neue Daseinsform, jenseits der Mann/Frau-Binarität. Mit ihrer hybriden Identität verweigert sie die Festlegung auf einen homogenen Ursprung oder eine Essenz, sondern reflektiert in Anlehnung an González vielmehr die Interaktion zweier ungleicher Kulturen: »anything derived from heterogeneous sources or composed of elements of different or incongruous kinds; bred from two distinct races,

breeds, varieties, species or genera« (González 1995: 273). Durch ihre heterogene Existenz subvertiert sie bestehende Strukturen und Vorstellungen und, so transgressiv verstanden, repräsentiert sie als eine Cyborg »ein bedeutsames Mittel im Kampf um Bedeutungen, um so auch eine radikalere Politik zu entwickeln, die gegenläufig zu den traditionellen Kategorien von Differenz (Rasse, Geschlecht, Klasse) agiert« (Wolmark 1995: 4).

Das soll natürlich nicht heißen, dass ihr posthumanes Dasein jede Konzeption von Weiblichkeit auslöscht und dass es somit auch keinen Bedarf mehr an weiblichem Widerstand und Feminismus im Allgemeinen gibt. Vielmehr verdeutlicht Max die Wichtigkeit und auch die Möglichkeit, Weiblichkeit neu zu denken und alternative Formen von weiblicher Subjektivität zu schaffen, wie es auch ein Konzept wie das des »Mestiza-Bewusstseins« von Anzaldúa ermöglicht. Max ist in diesem Zusammenhang auch die populärkulturelle Frauenfigur, die der »neuen Mestiza«, wie sie Anzaldúa (1987) beschreibt, wohl am nächsten kommt. Das an den Grenzen und Rändern der Gesellschaft entstehende Mestiza-Bewusstsein besteht vor allem darin, zu erkennen, dass die eigene Vielfältigkeit von Identitäten es unmöglich macht, sich anhand von viel zu begrenzten und simplizistischen Kategorien definieren und einordnen zu lassen, und dass es von immanenter Bedeutung ist, sich diese Vielfältigkeit und Veränderbarkeit zu bewahren (vgl. Sandoval 1995: 252; Freedman 2002: 93). Darüber hinaus wird das Ablehnen einer eindeutigen Einordnung entsprechend Ethnie oder Geschlecht zu einem politischen Akt des Widerstands, wobei das Für-sich-Beanspruchen von uneindeutigen Identitäten zur Entnaturalisierung bestehender Identitätskonzepte beiträgt sowie zu der generellen Destabilisierung von Grenzen in der Postmoderne, die immer mehr verschwimmen und immer undeutlicher werden.

The future is now¹¹

»In the year 2019 the US has been devastated in the wake of the Pulse – an electromagnetic shockwave unleashed by nuclear terrorists in 2009. This is Max's world, an unforgiving place even for a genetically engineered soldier like her. On the run from her creators and constantly in search of her past, Max joins forces with the idealistic cyberjournalist ›Eyes Only.«

So die Show Publicity des Senders für die Serie »Dark Angel«, die durch diese kurze Beschreibung schon sehr deutlich macht, dass Max in einer

11 Zitiert aus der Beschreibung »Sensuous, mysterious and powerful, Jessica Alba and the cast of TV's daring new drama prove the future is now« vom Cover des TV Guide, 25. November-25. Dezember 2000, <http://www.darkangelfan.com/cgi-bin/view.cgi?screencaps/promos/promoda5.jpg>.

durch und durch postmodernen Welt lebt, die von Ambivalenzen und Ambiguität durchtränkt ist: »In a world as relative as this one (and much like our own), survival depends on an ability to shapeshift emotionally, culturally, and politically, to imagine a reality beyond your body and desires, to cross over, as it were« (Fuchs). Auch wenn sie es manchmal selbst nicht so sieht, sehen will oder kann, ist Max wie geschaffen für diese Welt: Als Cyborg in einer post-pulse Welt, in der sich Haraways »Hoffnung auf eine monströse Welt ohne Geschlecht« (Haraway 1985: 35) realisiert hat, denn »Cyborgs sind Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt. Nichts verbindet sie mehr mit Zweigeschlechtlichkeit, präödipler Symbiose, nichtentfremdeter Arbeit oder anderen Versuchungen, organische Ganzheit durch die endgültige Unterwerfung der Macht aller Teile unter ein höheres Ganzes zu erreichen« (Haraway 1985: 35).

Sie ist geprägt von kulturellen Verunsicherungen, Verwirrungen und »Streitigkeiten über Geschlecht und Sexualität« (Springer 1991: 53), die von Cyborgs wie Max versinnbildlicht werden (wie in gewisser Weise auch schon von den Stadtneurotikerinnen). In ihr destabilisieren die harawayschen Monster, allen voran Frauen und Cyborgs als »eigenwillige Grenzfiguren« (Haraway 1985: 36), die Mythen der westlichen Kultur, vor allem durch ihre exzessive Weiblichkeit, die mit keiner existierenden Kategorie gefasst werden und so aus der binären Gefangenschaft fliehen kann. Sie lässt das binäre Geschlechtersystem kollabieren und repräsentiert darüber hinaus etwas, das noch nicht existiert, »a thing to be achieved« (Shildrick 1996: 8) wie Shildrick es/sie nennt...



Abbildung 40: *She is the shape of things to come*

... oder »the shape of things to come«, wie sie auf dem Promotion-Poster so passend genannt wird, ganz im Sinn eines »future female subject«,

wie es MacCannell (2000) mit Hysterikerinnen in Verbindung gebracht hat.

Um die Welt von »Dark Angel« als »post-gender Welt« verstehen zu können, greife ich Sadie Plants Ausführungen zum binären Maschinencode auf, um die Tragweite des elektromagnetischen Impulses im Jahr 2009, der jegliche Technologie ausgepulst hat, vor allem auch im Hinblick auf eine binäres Geschlechtersystem fassen zu können:

»Whether they are gathering information, telecommunicating, running washing machines, doing sums, or making videos, all digital computers translate information into the zeros and ones of machine code. These binary digits are known as bits and strung together in bytes of eight. The zeros and ones of machine code seem to offer themselves as perfect symbols of the order of western reality, the ancient logical codes which make the difference between on and off, right and left, light and dark, form and matter, mind and body, white and black, good and evil, right and wrong, life and death, something and nothing, this and that, here and there, inside and out, active and passive, true and false, yes and no, sanity and madness, health and sickness, up and down, sense and nonsense, west and east, north and south. And they made a lovely couple when it came to sex. Man and woman, male and female, masculine and feminine: one and zero looked just right, made for each other: 1, the definite, upright line; and 0, the diagram of nothing at all: penis and vagina, thing and hole... hand in glove. A perfect match. It takes two to make a binary, but all these pairs are two of a kind, and the kind is always kind of one. 1 and 0 make another 1. Male and female add up to man. There is no female equivalent. No universal woman at his side. The male is one, one is everything, and the female has ›nothing you can see‹. Woman ›function as a hole‹, a gap, a space, ›a nothing – that is a nothing of the same, identical, identifiable... a fault, a flaw, a lack, an absence, outside the system of representations and auto-representations‹. Lacan lays down the law and leaves no doubt: ›There is woman only as excluded by the nature of things‹, he explains. She is ›not-all‹, ›not whole‹, ›not-one‹, and whatever she knows can only be described as ›not-knowledge‹. There is ›no such thing as The woman, where the definite article stands for the universal‹. She has no place like home, nothing of her own, ›other than the place of the Other which‹, writes Lacan, ›I designate with a capital O‹« (Plant 1998: 34f.).

In dieser Passage aus »Zeros + Ones« verdeutlicht Plant das Konzept von Binärität, welches besonders durch den plastischen Vergleich mit dem digitalen Maschinencode bestehend aus Nullen und Einsen fassbar wird, mit den Nullen und Einsen als Symbol für den westlichen Dualismus, der unser Denken und Leben seit Jahrhunderten kolonisiert. Mit den neuesten technischen Entwicklungen in der Postmoderne wurde dieser Dualismus jedoch brüchig. Identitäten, im Netz und im realen Leben, verschwimmen immer mehr. Grenzen zwischen Mensch und Maschine, Mann und Frau werden verschoben und verschwinden zunehmend. Der

Impuls hat es erlaubt, bei Null anzufangen und eine ganz neue gesellschaftliche Ordnung entstehen zu lassen: »engaging in the kind of ›border crossings‹ that are made possible by the collapse of accepted categories and boundaries within postmodernism« (Wolmark 1999: 7). Eben dieser Kollaps wurde in der Serie durch den Impuls versinnbildlicht.

Eine sehr passende Parallele kann dabei auch zu der Generation X gezogen werden, zu der »no future«-Generation, der Max zweifellos angehört. Ein besonderes Indiz für diese Zugehörigkeit ist ihr Beruf als Fahrradkurierin, womit sie einer der hirnlosen Tätigkeiten nachgeht, die viele AmerikanerInnen ausüben müssen, um sich über Wasser zu halten. Max arbeitet für den Jampony Kurierdienst, der neben der Metapher für die Generation X aber auch einen höchst interessanten Mikrokosmos der Gesellschaft, in der Max lebt (und im übertragenen Sinn wir alle leben), darstellt: In ihm hat ein weißer Mann mit dem passenden Namen Normal das Sagen. Dabei repräsentiert er die Norm, das männliche Universal, auf dem die patriarchale Dominanz basiert; zumindest glaubt er das noch immer, obwohl er eher den letzten Rest des Patriarchats, das immer mehr zu bröckeln beginnt, repräsentiert – wie auch die phallische Space Needle, von der aus Max immer wieder das nächtliche Seattle betrachtet und über ihr Leben sinniert, die jedoch nicht mehr viel mehr ist als eine Ruine, eine bruchstückhafte Erinnerung an frühere Zeiten. Niemand nimmt Normal wirklich ernst, während er selbst sich hingegen verzweifelt an die Bruchstücke seiner Autorität klammert, die er über seine ethnisch und sexuell bunt gemischten Angestellte (Herbal, Sketchy, Original Cindy, Max) auszuüben sucht. Sketchy ist ein junger, weißer, effeminiertes Mann, der in regelmäßigen Abständen ins Fettnäpfchen tritt und sich durch Tollpatschigkeit und Verwirrtheit auszeichnet, während Herbal den schwarzen, spirituellen Gegen- und Ruhepol zu ihm darstellt. Er findet sich durch seinen Glauben sehr gut in der neuen Gesellschaft zurecht, verliert nie die Hoffnung und den Mut, und gibt diesen auch gern an andere weiter.

Doch wer sich wohl am besten in dieser postapokalyptischen Welt zurechtfindet, das sind die Frauen der Serie, die zugleich auch ein breites Spektrum an neuen Weiblichkeitsentwürfen darstellen; allen voran Kendra (Max' Mitbewohnerin), Original Cindy (Max' Arbeitskollegin und spätere Mitbewohnerin) und natürlich Max selbst.



Abbildungen 41a - c: Kendra, Original Cindy, Max

Kendra ist eine sehr feminine Blondine, die ganz unverhohlen mit ihren weiblichen Reizen spielt und die ›Waffen einer Frau‹ einsetzt, um das zu bekommen, was sie möchte. Dabei ist sie aber schon so übertrieben feminin, dass ihre Performanz von Weiblichkeit unter Camp abgelegt werden kann und sie sich so schon selbst als Performanz und Konstrukt entlarvt. Kendras ›Negativ‹ ist Original Cindy, eine überaus selbstbewusste, schwarze, stolze und lesbische Frau, die sich von niemandem etwas sagen und sich durch nichts und niemanden unterkriegen lässt. Sie ist gleich dreifach ›anders‹ und damit auch dreifach störend für die gesellschaftliche Ordnung, als (1) Frau, die (2) schwarz und (3) lesbisch ist und sich so allen gängigen Normen von Femininität widersetzt.

Was Max anbelangt, so wirkt sie auf den ersten Blick wie eine Mischung aus den beiden Freundinnen. Doch es steckt viel mehr hinter Max als ihre feminine Fassade annehmen lässt. Ihr Name deutet auf die männlichen Aspekte ihrer Identität hin und auch ihr Nachname Guevara hält, was er verspricht. Sie ist eine Rebellin auf der ganzen Linie. Sie widersetzt sich ihrer genetisch und durch Gehirnwäsche erlangten Programmierung, die sie zu einer Supersoldatin machen hätte sollen. Sie weigert sich, als genetisches Produkt mit Strichcode im Nacken wie eine Ware behandelt und als »ultimate fighting machine« (www.darkangelfan.com), wie sie in der Serien-Promotion beschrieben wird, für militärische Zwecke missbraucht zu werden. Und vor allem widersetzt sie sich der ihr zugeschriebene Rolle einer Chimäre: »the perfect female‹ completely fabricated by and for a patriarchal agenda« (Crosby 2004: 156), wie sie Logan aka »Eyes Only« (ihr späterer Vertrauter, Mitkämpfer und Freund) im Pilotfilm bezeichnet. Sie mag zwar ein männliches Hirngespinnst sein, die Kopfg Geburt eines Mannes, aber sie hat es geschafft, sich aus dieser Vorbestimmung zu befreien und dem Patriarchat nicht weiter zu dienen, sondern es vielmehr mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen.

Kaum vorstellbar, dass angesichts dessen Max für viele nicht mehr ist als ein »sexy, buff, Britneyesque babe« (Fuchs), wo sie doch in ihrer Personalunion von »Lips! Hips! Superpowers!« so viel komplexer und vielschichtiger ist.

Looks like an angel

In der Feberausgabe 2001 des Magazins »Glamour« war eine Geschichte über Jessica Alba alias Max mit eben diesen Worten betitelt, wobei leicht der Eindruck entstehen kann, dass Max nicht nur aussieht wie ein Engel, sondern auch ein Engel ist. Vielmehr ist sie eine moderne Pandora, ein außergewöhnlich schönes Artefakt, das durch die Beteiligung mehrerer Göttinnen und Götter kreiert wurde: »She is artificial, made up, cosmetic. As a manufactured object, Pandora evokes the double meaning of the word fabrication. She is made, not born, and she is also a lie, a deception.

There is a dislocation between her appearance and her meaning [...] Her appearance dissembles« (Mulvey 1996: 55). Als ein solches Artefakt, eine Chimäre, entspricht Max eben dieser doppelten Bedeutung von Konstruiertheit und Täuschung – worauf schon das ›Dark‹ vor dem ›Angel‹ hinweist und die auch aus dem Ausspruch »Ich bin der Engel deiner Albträume!« (www.vox.de, Hervorhebung im Original) hervorgeht. Ihr schönes, feminines Äußeres versteckt – wie auch bei Seven, Huntress oder Catwoman – ein technologisch und genetisch aufgebessertes, manipuliertes und konstruiertes Inneres, das sich jeglicher Vorstellung von Natürlichkeit widersetzt, so wie sich Max ihrer biologischen Bestimmung widersetzt. Indem sie alle herkömmlichen Vorstellungen von Frausein von innen und außen auslöscht, kann sie sich aus der Definitionsmacht befreien und eine ganze neue Bedeutung von Weiblichkeit für sich und ihre ZuschauerInnen schaffen.

Sie ist nicht nur ein Mädchen, das ihre männlich-militärische Seite einfach leugnet und sexy in den Tag hinein lebt. Stattdessen macht sie sich diese Seite, ihre übermenschliche Stärke, ihre physischen Fähigkeiten (Sehen, Laufen, Springen, Hören wie eine Katze) und überlegene Intelligenz, die sie zu einer perfekten Soldatin hätten machen sollen, zu Eigen, um alle möglichen Grenzen von Körper, Geschlecht und Menschlichkeit im Sinne einer posthumanen Existenz zu überschreiten. Sie gibt sich nicht einfach ihrer genetischen Prädisposition hin und erfüllt ihr biologisch vorgegebenes Schicksal, sondern schöpft gerade aus dieser genetischen Manipulation – aus ihrer Konstruiertheit, derer sie sich nur allzu bewusst ist – Macht und Handlungsfähigkeit, um gegen ihre Schöpfer und damit gegen die männlichen, militärisch technologischen und wissenschaftlichen Diskurse vorzugehen. Indem sie diese mit einem weiteren Diskurs, und zwar dem ihrer monströsen Weiblichkeit, koppelt und sie in sich vereinigt, stellt Max neue Bedeutungen her. Als wissenschaftlich technologisches Versuchsobjekt gelingt es ihr auf diese Weise trotz allem Subjektivität und Handlungsfähigkeit zu erlangen und setzt so die Tradition fort, in der »artificial life in films continues, in the Frankenstein tradition, to threaten the lives of its creators« (Springer 1991: 52). Wie Franksteins Monster macht sie sich selbstständig, widersetzt sich ihrem vorbestimmten Zweck und verfolgt stattdessen ihre eigene Bestimmung – und zwar andere ihrer Art zu befreien und ihren Erschaffer zu vernichten. Einen feministischen Spin bekommt diese Tradition, wenn dies gelingt und die Cyborg unbehelligt weiterleben darf und kann, wie es bei Max zwar erst nach vielen Schwierigkeiten und Rückschlägen, aber immerhin am Ende der Fall ist.

Darüber hinaus wird ihr persönlicher Kampf gegen die militärische Einrichtung Manticore, die sie erschaffen hat, zum Kampf für eine bessere, gerechtere Gesellschaft, als sie sich dem Cyberjournalisten Logan Cale anschließt, der es sich zum Ziel gemacht hat, als »Eyes Only« gegen die Korruption, Vetternwirtschaft, Monopolisierung, Verschwörung,

Diskriminierung, soziale Ungerechtigkeit und Ausgrenzung und andere Missstände, die in diesem orwellischen Polizeistaat herrschen, vorzugehen, um wirklich wieder von Null beginnen und die Möglichkeiten, die durch den Impuls geschaffen wurden, realisieren und ausschöpfen zu können. Zusammen möchten sie eine »Freak Nation« etablieren, wie es der Titel der letzten Folge der Serie so verheißungsvoll verkündet.

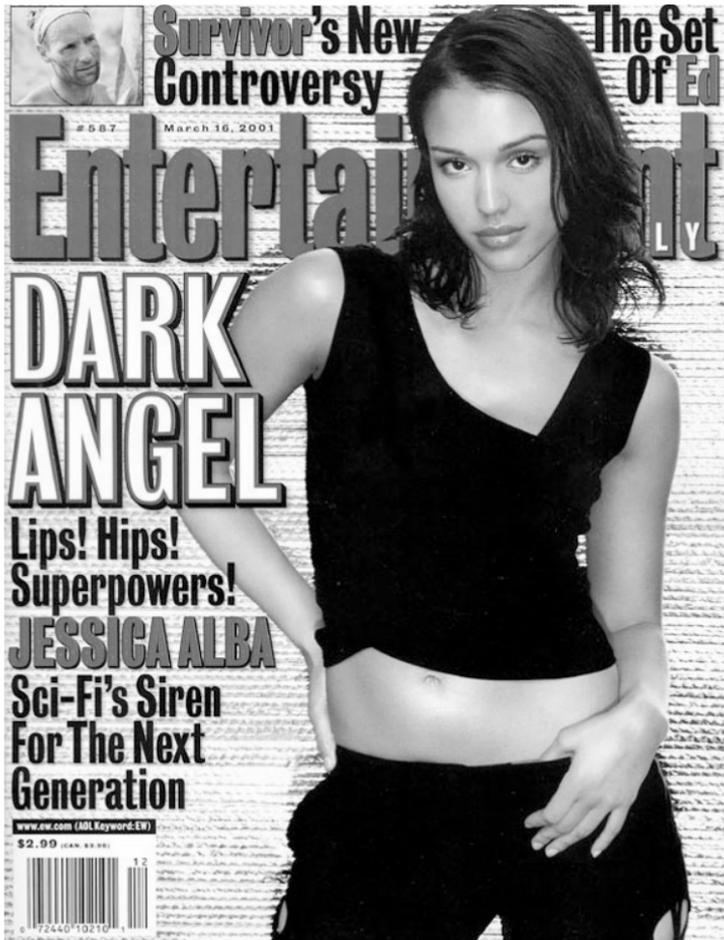


Abbildung 42: Lips! Hips! Superpowers!

BUFFY – IM BANN DER WEIBLICHKEIT

Während die ›wanna-be-Buffy‹ Max in einer buchstäblichen postapokalyptischen Hölle lebt, fristet Buffy ihr Dasein auf dem Höllenschlund und wartet auf die bevorstehende Apokalypse (man erinnere sich an ihren berühmten, bereits in der Einleitung erwähnten One-Liner: »If the apocalypse comes, beep me«). Um Buffy wie Max als eine Cyborg zu definieren, müsste man allerdings zuerst die Definition von Cyborgismus beträchtlich ausdehnen. In der Serie kommt wohl der ›Buffybot‹ (ein Roboter, der nach Buffys Ebenbild erschaffen wurde, um ursprünglich als Sexbot zu dienen und der nach ihrem Tod ihre Jägerinnenpflichten übernommen hat) einer Art Cyborg am nächsten. Als perfekte Androidin kann man sie in Bezugnahme auf Mulvey und das von ihr auf Cyborgs und Androidinnen umgelegte Konzept der Pandora als moderne Pandora beschreiben – wie auch die echte Buffy, deren zierliches und attraktives Äußeres ebenso täuschend und irreführend ist wie das von Max.

Des Weiteren verkörpert auch Buffy eine hybride Identität, da ihre übermenschlichen Kräfte dämonischen Ursprungs sind, zurückgehend auf einen Dämon, mit dem die erste Jägerin gekreuzt wurde und den seit dem alle Jägerinnen in sich getragen haben. Wie die Cyborg ist Buffy eine Grenzfigur: »The Slayer, who fights the forces of darkness, is, like the vampires, a liminal character, on the edge between light and dark« (Wilcox). Sie befindet sich jenseits dualistischer Identitätskonzeptionen und widersetzt sich herkömmlichen Normalitätsstandards besonders im Bezug auf Weiblichkeit, indem sie ständig Geschlechtergrenzen überschreitet. Sie bewegt sich zwischen Tag und Nacht, Licht und Dunkelheit, Gut und Böse und Leben und Tod und im übertragenen Sinn auch zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit – wie es die beiden Fankunstwerke »Between the light and darkness« und »Living or Dead« auf schöne Weise verdeutlichen.

Mit dieser Liminalität, welche die beiden Mädchenkämpferinnen auf jeden Fall gemeinsam haben, ist ihr subversives Potenzial verbunden und die Bedrohung, die sie als starke Frauen für die männliche Ordnung darstellen. Besonders deutlich wird dieser Aspekt schon in der allerersten Episode von »Buffy«, in der ganz klar wird, dass Buffy die Macht = Pflock = Phallus besitzt und sie dadurch eine Geschlechterumkehr vollzieht, welche hegemoniale Diskurse, die um die männliche Vormachtstellung ranken, in Frage stellt. Als ihr am ersten Schultag der Pflock aus der Tasche fällt und ihr Schulkollege Xander (der als Mann eigentlich die phallische Macht besitzen müsste) ihn aufhebt und verwundert anschaut, wird deutlich, dass er nicht den blassensten Schimmer davon hat, was er damit anfangen soll. Doch nicht alle Männer sind so wie Xander und so steht Buffy ein langer Kampf bevor, nicht nur gegen die Vampire und Dämonen, die Sunnydale unsicher machen, sondern gegen die patriarcha-

le Macht im Allgemeinen, von der sie sich im Laufe der Serie immer mehr lossagt und befreien kann und gegen die sie kämpft, was sie von »Buffy the Vampire Slayer« zu »Buffy the Patriarchy Slayer« (daringivens.home.mindspring.com/btps.html) avancieren lässt.



Abbildung 43: *Between the Light and Darkness*



Abbildung 44: *Living or Dead*

Buffy the Patriarchy Slayer

Schon allein die Tatsache, dass nur Mädchen auserwählt sein können und es keine männlichen Jäger gibt, ist ein Indiz für die (Zer)Störung der männlichen Ordnung und Dominanz, die seit Bestehen derselben in sie eingeschrieben ist und von Anbeginn ein konstitutives Element der männlichen Ordnung war und half, sie aufrecht zu erhalten. Verbunden mit der Aufgabe, die bestehende Ordnung vor den Übergriffen der dunklen Mächte zu schützen, und der Kraft, die damit verbunden ist, eröffnet sich gleichzeitig die Möglichkeit, diese Ordnung zu verändern, sie zu unterwandern und zu subvertieren, die eigenen Waffen gegen sie zu richten. So kommt es im Laufe der Serie immer wieder zu Situationen, in denen Buffy sich gegen die männliche Ordnung auflehnt und die Muster dieser Ordnung durchbricht.

Einer der augenscheinlichsten Brüche mit der patriarchalen Ordnung und den damit verbundenen patriarchalen Fantasien bezieht sich, so auch Rhonda V. Wilcox in »Who Died and Made Her the Boss? Patterns of Mortality in *Buff*« (2002), auf die Nachfolge der Jägerin durch ihren Tod, der (wie der Tod des Königs bzw. der Königin oder des Papstes) die Berufung einer neuen Jägerin bewirkt. Buffy steht in einer lange zurückreichenden Tradition von Jägerinnen, die wie Kronprinzessinnen ihrem Schicksal und der damit verbundenen Verantwortung nicht entgehen können. Doch in Buffys Ära kommt es zum ersten Mal zu einer Abweichung in diesem Muster, als in der letzten Episode der ersten Staffel (1.12 »Das Ende der Welt«) durch ihren nur einige Sekunden lang andauernden Tod eine neue Jägerin, Kendra, aktiviert wird und so erstmals die Situation entsteht, in der es zwei Jägerinnen zur selben Zeit gibt, die mit vereinten Kräften gegen das Böse kämpfen. Die patriarchale Ordnung wird noch dazu nicht nur einmal, sondern zweimal durch das Erscheinen einer zweiten Jägerin subvertiert und darüber hinaus durch das negative Portrait der beiden Jägerinnen neben Buffy, die sich entsprechend der patriarchalen Ideologie verhalten. Kendra wird im Kampf getötet und Faith wird durch den Wunsch nach männlicher Macht korrumpiert, delinquent und herb enttäuscht.

Die zweite Jägerin Kendra steht im harschen Kontrast zu Buffy, besonders im Hinblick auf ihre Einstellung zu ihrer Berufung und ihrer Verpflichtung der patriarchalen Gesellschaft gegenüber. Während Buffy Familie und FreundInnen hat, eine »normales« Leben und eine »normale« Identität neben ihrer Jägerinnenidentität, wuchs Kendra bei ihrem Wächter auf und wurde so von frühester Kindheit an auf ihre Aufgabe vorbereitet. Sie hat keine FreundInnen, keine eigene Identität und auch kein eigenes Begehren. Ihr einziger persönlicher Besitz ist ihr Pflock: »It is only too appropriate that Kendra's one marginally personal possession is a phallic symbol, given the forces she had been taught to serve. She has

absorbed the view of mainly masculine, hierarchical Watchers, and she advises Buffy against having friends or emotions« (Wilcox 2002: 6).

Doch gerade diese zwei Elemente, ihre Emotionen und ihre FreundInnen sind Buffys entscheidende Vorteile, die keine Jägerin zuvor jemals hatte: »A slayer with family and friends. That sure as hell wasn't in the brochure« (Spike in 2.03 »School Hard«). Während Kendra Buffy von ihren Emotionen abbringen möchte, weil sie meint, sie würden sie schwach und verwundbar machen, belehrt Buffy sie eines Besseren; nämlich, dass sie erst durch ihre Emotionen stark und mächtig wird, dass ihr ihre Emotionen Macht verleihen: »My emotions give me power« (Buffy in 2.10 »What's my Line? (2)«). Bei Buffy bezieht sich diese Aussage auf mehrere Emotionen. Gemeint sein können Emotionen im Sinne von ›weiblicher Intuition‹ und ihren Instinkten, aber auch im weitesten Sinne ihre Unkonventionalität und ihre Stärke, die sie von ihren Vorgängerinnen unterscheidet. Im Gegensatz zu ihnen, so die Serienmythologie, unterdrückt sie ihre Emotionen nicht, besonders nicht ihre Wut und Leidenschaft im Kampf gegen die Dämonen, so wie es das Jägerinnenhandbuch vorsehen würde. Vielmehr bricht sie mit den Konventionen und Traditionen der überwiegend männlich dominierten Ordnung der Wächter, möchte nicht den männlich geprägten Vorstellungen einer Kämpferin und Jägerin entsprechen, sondern untergräbt diese, indem sie ihre eigenen Regeln aufstellt.

Immer wieder artikuliert Buffy ihren Wunsch, ein normales Leben zu führen, nur ein Mädchen zu sein. Sie ist frustriert darüber, die Jägerin zu sein und deshalb nicht tun zu können, was sie tun möchte. Sie ist wütend, weil sie nicht einmal die Wahl hatte. Sie wurde vor vollendete Tatsachen gestellt, vor Tatsachen, die andere für sie entschieden haben. So wie es Buffys Schicksal ist, die Jägerin zu sein, so ist es das Schicksal von Mädchen, Mädchen zu sein. Diesem Schicksal muss sich jedes Mädchen stellen und das Beste daraus machen. In diesem Sinne stellt Buffy eine ermächtigende Fantasie dar, denn Mädchen sehen Buffys Entwicklung von Widerstand und Ablehnung bis hin zum Akzeptieren ihres Schicksals und darüber hinaus, sogar stolz darauf zu sein. Sie erkämpft sich Freiheiten, findet sich immer besser zurecht, befreit sich von Zwängen und Regeln, die ihr von der Gesellschaft (besonders in Form ihrer Mutter, ihres Wächters und des Wächterrates) auferlegt werden. »I don't take orders. I do things my way«, erklärt sie in 2.10 »What's my Line? (2)«. Auf diese Weise erhält sie immer mehr Kontrolle über ihr Schicksal und erfährt ein Gefühl von Macht, das mit ihrer rebellischen Außenseiterinnenidentität verbunden ist.

It's all about power

Mit diesem Zitat beginnt die siebente und letzte Staffel der Serie »Buffy« (7.01 »Lessons«). Von Staffel zu Staffel wächst Buffys Widerstand gegenüber dem Rat der Wächter, der die symbolische Ordnung wohl am anschaulichsten verkörpert, und die Kontrolle, die er auf Buffy ausübt, bis sie sich schließlich vom ihm lossagt und ›freischaffende‹ Jägerin wird, wie es schließlich in der Folge 5.12 »Checkpoint« geschieht, in der wie in keiner anderen die zugrunde liegende patriarchale Ideologie bloßgestellt wird. Bei der Überprüfung von Buffy und ihren Fähigkeiten als Jägerin durch den Rat der Wächter unterrichtet sie Travers über die herrschenden Machtverhältnisse von Wächtern und Jägerinnen, »the resolute status of the players in our little game«, wie er es so schön nennt: »The council fights evil. The slayer is the instrument by which we fight. The council remains, the slayers change. It's been that way from the beginning« (Wächter Travers in 5.12 »Checkpoint«). Doch dieses Argument lässt Buffy nicht gelten. Die Dinge müssen nicht so sein und bleiben, wie sie immer schon waren, sondern sie können sich auch ändern; was für Buffy in erster Linie bedeutet, dass sie sich nicht (wie Kendra und Faith) instrumentalisieren lässt – wie es auch aus dem Fankunstwerk »Superhero, Me« und dem dazugehörigen Text ganz eindeutig hervorgeht.



Abbildung 45: *Superhero, Me (just take what you need, take what you need from me. just put on this cape, and i will save the world. oh it was so easy. superhero, me.)*

In dieser Einstellung wird sie nicht nur von ihren FreundInnen unterstützt, sondern vor allem auch durch ihren eigenen Wächter, der sie bei ihrer Konfrontation mit dem Rat der Wächter mit den Worten: »She's not your bloody instrument and you have no right to do any of this!« (Giles in 5.12 »Checkpoint«) verteidigt, da er ihre Besonderheit und Einzigartigkeit erkannt und zu schätzen gelernt hat. »It's a power play, that's what it is. It's about who has the power«, erklärt ihr ein frustrierter Giles in derselben Episode. Er weiß um die Macht des Rats der Wächter und möchte Buffy so gut wie möglich vor ihm beschützen und ihr so viel Freiraum wie möglich verschaffen. Doch diesen Freiraum schafft sich Buffy selber, als sie etwas Entscheidendes erkennt: »I've had a lot of people talking at me the last few days. Everyone just lining up to tell me how unimportant I am. And I've finally figured out why. Power. I have it. They don't. This bothers them« (Buffy in 5.12 »Checkpoint«). Bei ihrem nächsten Treffen spielt sie diese Erkenntnis gegen den Rat aus, tritt den Wächtern selbstbewusst gegenüber und meint: »You know what? I'm gonna have to do it my way, guys« (Buffy in 5.12 »Checkpoint«). Das tut sie dann auch, wie sie es immer schon getan hat – so sehr auf ihre Art, dass sie am Ende die gesamte Ordnung auf den Kopf stellt und die Jägerinnengeschichte im Finale der Serie vollkommen neu schreibt:

»I hate this. I hate being here. I hate that you have to be here. I hate that there's evil, and that I was chosen to fight it. I wish, a whole lot of the time, that I hadn't been. I know a lot of you wish I hadn't been either. But this isn't about wishes. This is about choices. I believe we can beat this evil. Not when it comes, not when its army is ready, now. Tomorrow morning I'm opening the seal. I'm going down into the hellmouth, and I'm finishing this once and for all. Right now you're asking yourself, »What makes this different? What makes us anything more than a bunch of girls being picked off one by one?«. It's true. None of you have the power that Faith and I do. So here's the part where you make a choice: What if you could have that power... now? In every generation, one slayer is born... because a bunch of men who died thousands of years ago made up that rule. They were powerful men. This woman (Buffy zeigt auf Willow) is more powerful than all of them combined. So I say, we change the rule. I say, my power should be our power. Tomorrow, Willow will use the essence of the scythe to change our destiny. From now on, every girl in the world who might be a slayer will be a slayer. Every girl who could have the power... will have the power... can stand up, will stand up. Slayers... every one of us. Make your choice. Are you ready to be strong?« (Buffy in 7.22 »End of Days«)

Und währenddem Buffy diese Worte aus dem Off spricht, sieht man, wie Willow den Zauber vollzieht, bei dem es ihr mit Hilfe ihrer übernatürlichen Kräfte gelingt, Buffys Superkräfte an alle Mädchen auf der ganzen Erde, die das Potenzial zur Jägerin haben, weiterzugeben und so die Jägerinnenkräfte in allen potenziellen Jägerinnen zu wecken. Man sieht,

wie Mädchen auf der ganzen Welt von einem Augenblick zum anderen die Stärke einer Jägerin in sich spüren. Mit diesem Zauber haben Buffy und Willow nicht nur die Welt vor dem Urbösen gerettet, sondern, wie Willow am Ende bemerkt, sie vollkommen verändert: »We changed the world. I can feel them, Buffy. All over. Slayers are awakening everywhere« (Willow in 7.22 »End of Days«).

Welch ein ermächtigenderes, fantastischeres und revolutionärerendes Ende könnte man sich für eine Serie wünschen? Kein anderes Serienfinale hat bis jetzt wohl eine so ermächtigende Botschaft in sich geborgen, wird in ihm doch der Wunsch von Mädchen und Frauen wahr, an Buffys Superkräften teilhaben zu können. Anstatt die Macht von Mädchen und Frauen einzuschränken, sie für ihre Transgressionen zu bestrafen, sie wie Xena sterben zu lassen, geht Buffy zusammen mit den vielen neuen Jägerinnen triumphierend aus dem finalen Kampf gegen das Urböse hervor.

BRAVE NEW GIRLS

Buffy ist nicht nur eine coole Kämpferin, sondern auch ein Brave New Girl, das zusammen mit den anderen Mädchen der Serie »Buffy – Im Bann der Dämonen« eine neue Art bzw. neue Arten von Mädchensein präsentiert. Inspiriert wurde diese Bezeichnung für die populärkulturellen Mädchen durch das anfängliche Zitat von Miranda aus »Der Sturm« sowie durch Britney Spears' Song »Brave New Girl« auf ihrem Album »In the Zone«. Außerdem gibt es ein 1997 erschienenenes Selbsthilfe Buch für Mädchen von Goldberg mit demselben Titel und einen gleichlautenden Artikel über die Girl Power von Fernsehheldinnen (vgl. Stoller 1998).

Nicht nur die Populärkultur hat diese schönen neuen Mädchen für sich entdeckt, sondern auch die Kulturwissenschaft, wie Peggy Orenstein es in ihrem 1996 erschienen »New York Times«-Artikel »The Movies Discover the Teen-Age Girl« festgestellt hat:

»Peggy Orenstein not only observes and heralds a new filmic trend [...] but also cites a broader range of cultural phenomena concerned with girlhood: the popularity of Alanis Morissette, Mary Pipher's best-selling *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls*, the short-lived television series *My So-Called Life*, and the continued influence of philosopher Carol Gilligan's work on young girls' faltering sense of self« (McCarthy 1998: 193).

Mit Angela McRobbies Kritik an Studien zur Jugendkultur, in denen Mädchen vollkommen ignoriert wurden, und mit ihrer eigenen Arbeit, um diesen Missstand zu beseitigen und Mädchen und ihrer Kultur die ihnen bisher verwehrte Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. McRobbie 1991), kam es zu einer allgemeinen Trendwende in der kulturwissenschaftlichen Forschung und vor allem in den feministischen Cultural Studies, die sich nunmehr vermehrt Mädchen und Mädchenkultur gewidmet haben. Besonderes Interesse wird dabei seit Carol Gilligans »In a Different Voice« (1982) auf die geschlechtsspezifische psychische Entwicklung von Mädchen in der Adoleszenz gerichtet, auf die spezielle Art

und Weise, wie Mädchen zu Frauen werden, welche Formen von Weiblichkeit sie für sich wählen und wie sie ihre eigene weibliche Identität konstruieren. Was hierbei von signifikantem Belang ist, sind die verschiedenen Modelle und Vorbilder, die ihnen die Populärkultur dafür bereitstellt und wie diese die Identitätsarbeit von Mädchen beeinflussen. In den so genannten ›Girls' Cultural Studies‹ werden Mädchen in den Vordergrund gestellt und dabei vor allem Fragen danach, was es bedeutet, ein Mädchen zu sein, wie Mädchensein von Mädchen selbst und von anderen gedeutet und verstanden wird.

Ein Mädchen wie Buffy ist dafür ein Paradebeispiel, wie es auch das Fankunstwerk »Pink Girl« zeigt, in dem mit Madonnas Worten der Frage nachgegangen wird: »What it feels like for a girl« (Do you know what it feels like for a girl? Do you know what it feels like for a girl in this world?).



Abbildung 46: Pink Girl

Während der 90er kam es zu einer immer größer werdenden Sammlung von Studien, welche den dramatischen Verlust von Selbstvertrauen und Selbstbewusstsein von Mädchen in der Adoleszenz, sowohl in Bezug auf den eigenen Körper als auch auf ihre intellektuelle Leistungsfähigkeit, dokumentierten. In dieser entscheidenden und zukunftsweisenden Zeit in ihrem Leben stehen Mädchen an einer Weggabelung, »the crossroads« wie Brown und Gilligan (1992) sie bezeichnen, die für die meisten Mädchen in eine bildliche Sackgasse aus Abhängigkeit, Machtlosigkeit und Unterdrückung führt. So verlieren Mädchen, die zuvor selbstbewusst und ambitioniert waren, an Selbstvertrauen, gehen nicht das Risiko ein, eine eigene/andere Meinung zu haben und sie zu vertreten, setzen sich selbst unter Druck, um von Gleichaltrigen akzeptiert zu werden, für das andere

Geschlecht attraktiv zu sein, und um gängigen Schönheitsidealen zu entsprechen. Ihre davor so starken Stimmen verstummen.

Entsprechend dieser Sichtweise betrachten Autorinnen wie Mary Pipher »die weibliche Adoleszenz als eine lange, traurige Rutschpartie in die Abgründe der erwachsenen Weiblichkeit und zweitklassigen Bürgerinnenschaft« (McCarthy 1998: 194).

»Central to Pipher's argument are notions of girlhood authenticity coupled with the proverbial ›fall from grace‹. Damaged teens and women, she argues, start out as confident, well-adjusted ›whole‹ beings who as young girls think nothing of climbing trees, writing novels, and performing an infinite range of adventurous, androgynous activities. Somewhere along the way, though, a media-saturated, ›girl-poisoning‹ culture takes hold of adolescent girls and turns them into Ophelias who are beyond the reach of even the best-intentioned parents and psychotherapists« (McCarthy 1998: 193).

Die Hauptschuld an dieser Vergiftung und dem anschließenden Sturz in den Abgrund trifft dabei die Medien, die ein ganz bestimmtes Idealbild von Mädchen und zukünftigen Frauen kolportieren. Durch populärkulturelle Produkte (angefangen von Barbies über Mädchenmagazine zu Filmen und Fernsehen) werden Mädchen in eine Besessenheit von Schönheit und Attraktivität hinein sozialisiert und lernen von Kindheit an, dass ihre Identität vor allem über ihr Aussehen definiert wird. Mädchen sind in diesem Sinne zwar nicht mehr wie in viktorianischen Zeiten durch das Tragen eines Korsetts eingeschnürt, aber das unsichtbare Korsett in Form von gesellschaftlichen Diskursen und kulturellen Normen, den weiblichen Körper und weibliches Verhalten betreffend, engt junge Mädchen genauso in ihrer Entwicklung und freien Entfaltung ein. »With puberty girls crash into junk culture. One way to think about all the pain and pathology of adolescence is to say that the culture is just too hard for most girls to understand and to master at this point in their development. They become overwhelmed and symptomatic« (Pipher 1994: 13).

Demnach sind Mädchen den Medien und ihren Inhalten, den populärkulturellen Produkten und Botschaften ausgeliefert. Sie sind hilflose Opfer der Medien-, Massen- und Konsumkultur und verfügen nicht über die geringste Macht, sich den medialen Botschaften über Mädchensein zu entziehen. Vielmehr sind sie darauf angewiesen, »von der Populärkultur gerettet zu werden, welche droht, sie in das mit Barbie- und Ken-Puppen bevölkerte Fantasieland zu entführen« (Inness 1998: 8). Pipher vertritt eine höchst problematische Sicht von Populärkultur und ihrer Konsumentinnen basierend auf einer massenkulturkritischen Theorie, die alle Rezipientinnen als manipulierbare, unkritische Masse sieht, und der Annahme, dass Inhalte und Botschaften eins zu eins übernommen werden, dass Bedeutungen dem Text selbst inhärent sind und nicht erst bei

erst bei der Rezeption entstehen, wie es schon Betty Friedans »The Feminine Mystique« im Bezug auf Frauen darstellte.

Diese Sichtweise wird nun fortgesetzt von Mary Pipher in »Reviving Ophelia«, mit Ophelia als dem ultimativen Opfer gesellschaftlicher und kultureller Umstände, ein verwirrtes, beeinflussbares, irrationales Mädchen, das dem gesellschaftlichen Druck, ein Mädchen zu sein und eine Frau zu werden, nicht gewachsen war, so wie Mädchen heutzutage der Medien- und Populärkultur hilflos ausgeliefert sind und von der Massenkultur überwältigt werden. Was Pipher dabei jedoch übersieht, ist, dass Mädchen nicht zwangsläufig naive und passive Konsumentinnen von Massenkultur sind, sondern vielmehr »aktiv mit Populärkultur interagieren, insbesondere indem sie durch und mit ihr die kulturellen Vorstellungen und Normen von akzeptabler Mädchenhaftigkeit neu entwerfen« (Inness 1998: 7).

Ein sehr schönes Beispiel dafür ist der Film »Reality Bites« (ein absoluter Kultfilm der Generation X) und darin eine Szene, in der Janeane Garofalo beim Einkaufen die Epiphanie hat, dass das Kultmineralwasser Evian → Naive von hinten gelesen bedeutet. Mit dieser kurzen Szene wird das Verhältnis zwischen der Konsumkultur und Frauen thematisiert, und ganz entgegen dem Glauben an ein »falsches Bewusstsein, das Frauen von der Kultur aufgehalst wird« (McCarthy 1998: 196), ist Janeane dabei alles andere als ein naives Mädchen. »Girls are often active agents in creating their own lives and giving meaning to the mass culture that surrounds them« (Inness 1998: 5). Janeane ist in diesem Film eines von diesen Mädchen.

Gleich zwei Mädchen dieses Formats begegnet man bei den »Gilmore Girls«, dem Mutter-Tochter-Gespann bestehend aus Lorelai und Rory Gilmore, die in der Episode 1.14 »That Damn Donna Reed« mit Begeisterung die »Donna Reed Show« schauen. Beim Schauen durchschauen sie zugleich die Ideologien und Weiblichkeitskonstruktionen, die in diese Serie eingeschrieben sind, und unterziehen sie einer widerständigen Lesart. Sie beherrschen die »Kunst der Populärkultur [...], die Produkte der Kulturindustrie für die eigenen Zwecke zu gebrauchen, sich zwischen Produktion und Konsumtion zu bewegen« (Winter 2001: 207), in ihrer ganzen Perfektion:

DEAN: What are we watching?

LORELAI: The incomparable »Donna Reed Show«.

DEAN: So, who's Donna Reed?

RORY: What?

LORELAI: You don't know who Donna Reed is? The quintessential 50s mom with the perfect 50s family?

RORY: Never without a smile and high heels? Hair that, if you hit it with a hammer, would crack?

DEAN: So it's a show?

RORY: It's a lifestyle.

LORELAI: It's a religion.

RORY: My favorite episode...

LORELAI: Mhm, mhm, tell me, tell me.

RORY: ...is when their son, Jeff, comes home from school and nothing happens.

LORELAI: Oh that's a good one. One of my favorites is when Mary, the daughter, gets a part-time job and nothing happens.

RORY: Another classic.

DEAN: So what's this one about?

LORELAI: This one is actually quite filled with intrigue. The husband, Alex, comes home late for dinner and he didn't call.

RORY: Might as well kick the dog too.

LORELAI: Oh, oh, look, she's making doughnuts.

DONNA REED: ...behind in the sugar department.

JEFF: I guess I was thinking of something else, Mom.

LORELAI: *Not that my sugary attitude wouldn't make anyone an instant diabetic.*

RORY: Mother-daughter window washing. We should try that.

LORELAI: Yeah, right after mother-daughter shock treatments. *You know, daughter, there's nothing more satisfying than washing windows... oh no!*

RORY: *What? Did I miss a spot?*

LORELAI: *No, I just had an impure thought about your father, Alex. Funny, I don't know why I had it. It isn't the second Saturday of the month.*

RORY (mit tieferer Stimme): *Hey, I heard you had an impure thought.*

LORELAI: *I must now sublimate all my impure thoughts by going into the kitchen and making an endless string of perfect casseroles.*

DEAN: You're not even listening to the dialogue.

RORY: Ours is better.

DEAN: I don't know. It all seems kind of nice to me.

RORY: What does?

DEAN: Well, you know, families hanging together. I mean, a wife cooking dinner for her husband. And look, she seems really happy.

LORELAI: She's medicated.

RORY: And acting from a script.

LORELAI: Written by a man.

RORY: Well said, Sister Suffragette.

DEAN: What if she likes making doughnuts and dinner for her family and keeping things nice for them and... (Rory und Lorelai starren ihn entsetzt an) OK, I feel very unpopular right now. (Rory und Lorelai lassen Dean zuhören)

DONNA REED: You, know, dear, the first ten years we were married, I was upset when you came home late for dinner.

ALEX: And you're not anymore?

DONNA REED: Nope. You are no longer late for dinner. You're just extremely early for breakfast. (Rory und Lorelai sehen Dean fragend an)

DEAN: Hey, I'm not saying a word.



Abbildung 47: Donna Reed und Tochter beim Fensterputzen

Durch ihr Neusynchronisieren der Dialoge veranschaulichen die beiden *Gilmore Girls* »den kreativen und listigen Gebrauch von Texten, Bildern und Gegenständen durch Personen, die sie weder produziert haben noch ihre Besitzer[Innen] sind« (Winter 2001: 202), wie es für die alltägliche Medienaneignung typisch ist.

Pipher bedenkt alles, nur nicht, dass »Mädchen sich stereotypen Vorstellungen von Mädchensein widersetzen können und sich selbst auf eine Art und Weise neu entwerfen können, die von der Massenkultur nicht einmal in Ansätzen intendiert war« (Inness 1998: 8). Am Beispiel »Barbie« bestärken Baumgardner und Richards die Sichtweise von Inness, wenn sie schreiben, dass Barbie sie als Mädchen nicht direkt beeinflusst, sondern ihnen vielmehr eine Projektionsfläche für ihre eigenen Gedanken und Wünsche zur Verfügung gestellt hat: »most girls don't want to be Barbie; they want to use Barbie to explore what they can be« (Baumgardner/Richards 2000: 199, Hervorhebung im Original). Bedenken sollte man auch, dass Barbie ebenso feministisch beeinflusst wurde und über die Jahre andere Modelle von Frausein dargestellt hat; dazu gehören über 70 Berufe inkl. unkonventionelle Berufe wie Feuerwehrfrau oder Astronautin, alle ethnischen Gruppen, und sie versucht auch immer mehr, ver-

schiedene Arten von Mädchen anzusprechen: »tomboys, brainiacs, girlie-girls« (Baumgardner/Richards 2000: 198).

Anstatt von den Fantasien, die in der Populärkultur vermittelt werden, einfach wegeschwemmt zu werden, sich in Fantasien zu verlieren und damit auch den Bezug zur Realität, ist gerade der Raum der Fantasie ein Ort, an dem neue Möglichkeiten für das eigene Leben und die Realität, in der man lebt, entworfen werden können. McCarthy zeigt mit ihrer Analyse des Films »The Professional« (1995), dass ein Film wie dieser, in dem es vordergründig um den Gebrauch von Fantasien zur persönlichen Ermächtigung geht, zur Ermächtigung von Zuschauerinnen beitragen kann, da die Protagonistin Matilda durch ihre eigenen Fantasien ein Modell vorlebt, in dem dieser Prozess sichtbar wird; wie es zum Beispiel auch bei »Alice im Wunderland« geschieht:

»The powers she represents may be at this particular moment of more immediate benefit to girls especially. Compared to poor Ophelia, Alice is »one of the few completely sane, self-assertive, and undamaged female characters in English fiction created between Jane Austen and Virginia Woolf« (Gopnik 85). Ironically, it takes fictional figures like Alice and Matilda to remind us that one path to self-healing, if not sanity, lies in fantasy, which itself may have concrete effects on otherwise endangered girls« (McCarthy 1998: 193).

Nach Inness bietet die Fantasie für Mädchen einen sicheren Ort, an dem sie sich eine eigene andere Welt schaffen können (vgl. Inness 1998: 8), wie es in der »Buffy«-Episode 6.17 »Normal Again« veranschaulicht wird. Diese außergewöhnliche Folge zeigt die Möglichkeit auf, dass das gesamte Serienuniversum, welches man als ZuschauerIn für Buffys reale Wirklichkeit hält, nur in Buffys Fantasie existiert, eine Fantasie, in der sie stark sein kann, FreundInnen hat, das Leben leben kann, welches ihr in der Realität verwehrt bleibt:

DOCTOR: Buffy's delusions are multi-layered. She believes she's some type of hero.

JOYCE: The Slayer.

DOCTOR: The Slayer, right, but that's only one level. She's also created an intricate latticework to support her primary delusion. In her mind, she's the central figure in a fantastic world beyond imagination. She's surrounded herself with friends, most with their own superpowers, who are as real to her as you or me. More so, unfortunately. Together they face grand overblown conflicts against an assortment of monsters both imaginary and rooted in actual myth. Every time we think we're getting through to her, more fanciful enemies magically appear.

(6.17 »Normal Again«)

Und Buffy fragt ihre Schwester Dawn in derselben Folge: »What's more real? A sick girl in an institution or some kind of supergirl chosen to fight demons and save the world? That's ridiculous« (Buffy in 6.17 »Normal Again«). Doch für ihre Fans ist das alles andere als lachhaft, sondern überaus ermächtigend.

Was Pipher darüber hinaus übersieht, ist, dass es schon lange nicht mehr der medialen Wirklichkeit entspricht, dass »die Massenkultur so ein Mädchensein konstituiert, das ihnen jegliche Macht über ihr eigenes Leben abspricht« (Inness 1998: 8), denn in der Populärkultur selbst, die für den sinnbildlichen Selbstmord von Ophelia verantwortlich gemacht wird, zeichnet sich eine ganz deutliche Tendenz ab, in der Ophelia wiederbelebt wird. Die vielen Mädchen, die untergegangen und ertrunken sind, werden an die Oberfläche geholt und ihr Verschwinden wieder gutgemacht. Nach einem Backlash in den 80er-Jahren kam es zu einer Wiederbelebung von feministischen Idealen, einem deutlichen Wandel in der Populärkultur, besonders im Fernsehen (Fernsehserien, MTV), zu einer Proliferation von weiblichen Titelheldinnen, weiblichen Popikonen und Vorbildern, die Mädchen in ihren Möglichkeiten nicht einschränken, sondern vielmehr neue Möglichkeiten eröffnen besonders in Bezug auf alternative Weiblichkeitsentwürfe, wie sie in den Brave New Girls verkörpert werden. Sie alle befinden sich an einer Crossroads und beleben Ophelia auf ihre jeweils eigene Art und Weise wieder; entmystifizieren den Mythos der Ophelia, indem sie eine Bandbreite an möglichen Subjektpositionen aufzeigen: »many paths available to girls today as they approach young womanhood« (Inness 1998: 8).

Besonders interessant ist hierbei, dass Britney Spears' erster und bis jetzt einziger Film den Titel »Crossroads« trägt. Und eben an dieser Kreuzung steht Britney im Film, wie auch zu der Zeit des Filmdrehs im echten Leben. Sie ist »not a girl, not yet a woman« und steht wie alle Mädchen vor der schwierigen Entscheidung, welchen Weg sie einschlagen soll. Wichtig anzumerken ist dabei, dass es dem Mädchen, das Britney spielt, keineswegs an Selbstvertrauen, Talent und akademischer Leistungsfähigkeit mangelt. Sie ist Klassenbeste, darf die Rede bei der Abschlussfeier halten und ist an einem renommierten College angenommen worden. Die einzige Gefahr, die nach ihrem Verlassen der High School (Mädchensein) bei ihrem Eintritt in die Welt des College (Frausein) für sie besteht, ist, ihre Stimme zu verlieren, im wahrsten Sinne des Wortes. Sie hat eine wunderbare Stimme und besitzt großes musikalisches Talent, doch ihr Vater möchte, dass sie Medizin studiert. Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob sie dem Wunsch ihres Vaters entsprechen und das Leben führen soll, welches er für sie eronnen hat, ob sie es zulässt, ihre Stimme buchstäblich zu verlieren, oder ob sie an dieser entscheidenden Kreuzung anders abbiegt und ihrem eigenen Begehren Vorrang einräumt. Sie fährt nach L.A., um dort an einem Gesangswettbewerb teilzunehmen und gewinnt prompt. Ihre Stimme wurde nicht zum Schweigen gebracht. Brit-

ney hat sich aktiv dagegen gewehrt und ihr Kampf war von Erfolg gekrönt.

NEUE OPHELIAS

Eine höchst interessante Ophelia stellt in diesem Zusammenhang Tara aus »Buffy« dar, die in der Fankunst überraschend oft und unabhängig von einander als sterbende Ophelia dargestellt wird (wahrscheinlich auch inspiriert durch ihren tragischen Tod in der Serie).

Wie Ophelia sind die verschiedenen Mädchen in Serien wie »Buffy« Ikonen weiblicher Adoleszenz (vgl. Driscoll 2002: 25), Stellvertreterinnen für die Schwierigkeiten und Leidenschaften von adoleszenten Mädchen, »girls drowning in sex, love and femininity« (ebd.), wie es Tara/Ophelia im Bild tut. Doch nicht zu vergessen ist, dass Tara einen Ausweg aus diesem Strudel der Gefühle findet, dass sie nicht untergeht und nicht verloren geht, sich nicht beugt und nicht gebrochen wird (wie in dem Text zu »Innocence Maintained« von Jewel, den die Fankünstlerin zitiert), sondern sich vielmehr gegen das Schicksal einer Ophelia entscheidet und eine weibliche Subjektivität und Sexualität für sich findet, so wie es auch den anderen Mädchen gelingt. Sie geht nicht unter und verhindert ganz bewusst ihren »freien Fall« in die Abgründe der Weiblichkeit, wie es das Fankunstwerk »Free Falling« mit Textausschnitten aus dem Lied »A Praise Chorus« von Jimmie Eat World ausdrückt.



Abbildung 48: Tara, »Ophelia« (Ophelia drowned in the water, crushed by her own weight. Hitler loved little blue-eyed boys, and it drove him to hate. Birds always grow silent, before the night descends. Nature has a funny way of breaking what does not bend)

Sie alle wehren sich gegen dominante Weiblichkeit, kritisieren normative Idealbilder von Mädchen und fungieren so als Role Models, die neue Subjektpositionen und Weiblichkeitsentwürfe bereitstellen – so auch Willow Rosenberg, Buffys beste Freundin und spätere Geliebte von Tara. Neben Buffy ist sie mit Abstand das beliebteste Mädchen der Serie, vor allem aufgrund ihrer Entwicklung von der schüchternen Streberin zu der mächtigen, lesbischen Hexe, was immer wieder von Fans als signifikantester Aspekt ihrer Popularität erwähnt und beschrieben wird:

»Willow, die sich von einer kleinen unscheinbaren Schülerin zu einer powervollen selbstbewussten Hexe entwickelt hat.« (E-Mail vom 4.3.2003)

»An Willow gefällt mir besonders die Entwicklung, die sie im Laufe der Serie durchgemacht hat: vom kleinen, schüchternen Mädchen, das von allen gehänselt und herumgeschubst wird, zur starken selbstbewussten Frau.« (E-Mail vom 5.3.2003)

»Ich finde ihre Entwicklung toll, von einem schüchternen PC-Freak zu einer selbstbewussten, lesbischen Powerfrau.« (E-Mail vom 4.3.2003)



Abbildung 49: Tara, »Ophelia« (*All that lives must die, passing through nature to eternity*)



Abbildung 50: Tara, »Free Falling« (*Are you gonna live your life standing in the back looking around? Are you gonna waste your time? Make a move or you'll miss out. I'm on my feet. I'm on the floor. I'm good to go. I want to always feel like part of this was mine*)

Diese Entwicklung ist nicht nur für Fans beeindruckend, sondern auch im Hinblick auf Piphers Befürchtungen, dass Mädchen auf ihrem Weg zur Frau nur eine Richtung offen steht, und zwar diejenige, die in eine Sackgasse führt, aus der sie zeitlebens nicht mehr herausfinden. Willow stellt dabei zusammen mit Tara ein eindeutiges Gegenmodell dar, an dem sich Fans orientieren können.



Abbildungen 51a - d: Willow als normales Mädchen, Hexe, Vampirin und Göttin

Tara und Willow sind zusammen mit den anderen Mädchen der Serie die unbesiegbaren und gnadenlosen Mädchen, die von McCarthy im folgenden Zitat so plastisch beschrieben werden: »Vengeful girls wreaking all kinds of havoc on the patriarchy. No longer in danger of disappearing

off the map and down the rabbit hole, these filmic girls enjoy their own extended road trips and have adventures, both weird and worthy, in the wonderland of patriarchy [...] as a powerful, if imaginary, corrective to a girlhood gone under« (McCarthy 1998: 194).

Im Mittelpunkt steht bei Tara und Willow vor allem die Beziehung zwischen Hexensein und Lesbischsein, die beide auf eine spezifisch weibliche Macht und Ermächtigung hinweisen, von der Männer ausgeschlossen sind und zu der Männer nicht benötigt werden, was eine völlige Unabhängigkeit von Männern, phallischer Macht und dem gesamten patriarchalen »Wunderland« beinhaltet. Sowohl ihr Hexensein als auch ihre Homosexualität verleihen ihnen Macht, einerseits die heterosexuelle Matrix zu stören und zu durchbrechen und damit die heterosexistische, patriarchale Ordnung zu unterwandern, und andererseits durch ihre magischen Fähigkeiten Veränderungen zu bewirken.

Queer Girls

Ganz ähnlich wie bei Willow, deren Macht als Hexe ganz oft in Verbindung mit ihrer sexuellen Präferenz gebracht wird, lässt sich auch Buffys Jägerinnensein einer queeren Lesart unterziehen, die Buffy als Serie und Charakter eingeschrieben ist. Dies wird vor allem bei Buffys »Coming Out« gegenüber ihrer Mutter Joyce klar, welches in der folgenden Szene derart verläuft:

JOYCE (verwirrt): Honey, are you sure you're a vampire slayer? I mean, have you tried not being a slayer? It's because you didn't have a strong father figure, isn't it?

BUFFY: It's just fate, Mom. I'm the slayer. Accept it. I told you. I'm a vampire slayer.

JOYCE: Well, I just don't accept that!

BUFFY: Open your eyes, Mom. What do you think has been going on for the past two years? The fights, the weird occurrences. How many times have you washed blood out of my clothing, and you still haven't figured it out?

JOYCE (mit wütender Stimme): Well, it stops now!

BUFFY (ebenfalls mit erhobener Stimme): No, it doesn't stop! It never stops! Do you think I chose to be like this? Do you have any idea how lonely it is, how dangerous? I would love to be upstairs watching TV or gossiping about boys or god, even studying! But I have to save the world... again.

JOYCE: No. This is insane. Buffy, you need help.

BUFFY: I'm not crazy!

(2.22 »Becoming (2)«)

Auch wenn der lesbische Subtext in der Serie fast nie mehr so deutlich wird wie in dieser Szene, so ist er doch ganz deutlich spürbar, besonders als in der darauf folgenden dritten Staffel Faith, die zweite Jägerin, nach



Abbildung 52: Buffy und Faith, »Slayers«



Abbildung 53: Buffy und Faith

Sunnydale kommt und mit Buffy zusammen auf Vampirjagd geht – und vieles mehr, wenn es nach den Fantasien der Fans geht, die besonders oft queere Lesarten auf Buffy und Faith anwenden.

In diesem Sinne entstehen Fankunstwerke, welche die zwei Jägerinnen glücklich vereint zeigen, oder auch Kunst, die die Frage beantwortet: »What if Buffy had gone to an all girl liberal arts college and met the gender bending Faith, who opened her eyes to a whole new way of life?«, wie die Künstlerin selbst ihr Bild »College Dykery« kommentiert.

Obwohl KritikerInnen wie Farrah Mendlesohn (2002) eine queere Lesart von Buffy durch ihre scheinbar eindeutig heterosexuelle Charakterisierung und Festlegung in der Serie ausschließen, werden wir sowohl in der Serie als auch vor allem in der Fankunst eines Besseren belehrt, da man auf eine Vielzahl von Variationen und Paarungen der weiblichen Charaktere trifft, die wohl die kühnsten lesbischen Fantasien übertreffen.

Diese Auswahl an Bildern ist natürlich nur ein Bruchteil von Fankunstwerken dieser Art. Doch auch schon an diesen Beispielen kann man sehen, dass die Möglichkeiten von femslash-Paarungen beinahe unerschöpflich sind, beinahe so unerschöpflich wie die verschiedenen Arten von Weiblichkeit und weiblicher Sexualität, welche die Serie eröffnet; wengleich eine ganz besonders queere Weiblichkeit, die ebenfalls in der Serie vorkommt, noch zu erwähnen bleibt, nämlich die der Vampirin, die wohl in Drusilla ihre herausragendste Personifikation erfährt.



Abbildung 54: Faith und Buffy, »College Dykery« (*I think it would be nice to love someone who was alike. I wish I were a lesbian, I'd like to be a dyke*)



Abbildungen 55a und 55b: Buffy und Tara, »Salt Sweat Sugar«, Anya und Willow, »Xander's Girl« (Xander's got himself a girl and I want to make her mine)



Abbildungen 56a und 56b: Willow und Buffy, »Hot« (Burning desire, just one taste on this hot July day), Buffy und Anya

The Queerest of the Queer

Die Figur des Vampirs oder in diesem Fall besser gesagt der Vampirin ist eine der faszinierendsten Verkörperungen von parodistischer und transgressiver Subversion all jener Mythologien, die sich um Weiblichkeit und weibliche Sexualität ranken. Nicht nur in ihrer Sexualität und Weiblichkeit, sondern in ihrer gesamten Identität bewegen sich Vampirinnen wie Drusilla zwischen Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Hetero- und Homosexualität, Männlichkeit und Weiblichkeit. Sie befinden sich auf jeder und keiner der beiden Seiten zugleich. Nicht nur durch ihre pervers anmutende Sexualität, durch ihre Rücksichtslosigkeit und Reuelosigkeit ihren Opfern gegenüber brechen sie gesellschaftliche Tabus, sondern vor allem durch ihre radikale Ambivalenz, die lange Zeit als monströs angesehen wurde, nun jedoch wohl am ausschlaggebendsten für ihre Faszination verantwortlich zeichnet.

Als Willow in der Episode 3.16 »Doppelgangland« ihrer Vampir-doppelgängerin aus einem Paralleluniversum begegnet, stellt sie entsetzt fest: »It's horrible! That's me as a vampire? I'm so evil and skanky, and I think I'm kinda gay«. Diese Vampir-Willow ist alles, was ein mehr oder weniger typisches Mädchen wie Willow nicht ist: böse und lesbisch. Willow verleiht mit ihrer Reaktion dem Horror Ausdruck, der dieser Art des Frauseins innewohnt. Nicht zu vergessen ist dabei jedoch, dass Willow in der nächsten Staffel selbst lesbisch wird bzw. ihre lesbischen Neigungen entdeckt, als sie Tara kennen lernt, und dass in diesem Horror eine potenziell queere und feministische Qualität enthalten ist, die es zu reevaluieren gilt.

Als besonders fruchtbar erweist es sich bei diesem Unterfangen, Drusillas hyperfeminine Weiblichkeit als ironisch übertriebene Performanz zu lesen, die in klassischer Camp-Manier, die Diskurse, die sie bedient, durch deren Übertreibung auf Distanz hält. Mit ihrer exzessiven Weiblichkeit entkräftet sie sexistische Zuschreibungen und schreibt ihnen gleichzeitig neue Bedeutungen zu. Eine Figur wie Drusilla pervertiert die Kindfrau, die sie verkörpert, wenn sie weiße Babydoll-Kleider trägt, nur um sie dann mit dem Blut von Kindern zu besudeln, oder wenn sie sich mit Puppen umgibt, nur um sie als Sexspielzeuge zu zweckentfremden. Als fetischisierte Kindfrau verkörpert sie eine Parodie dieser anämisch kränklichen, schwachen, gehorsamen, jungfräulichen, viktorianischen Ikone von Weiblichkeit. Sie ist eine exzessiv-campige Inkarnation, die all diese Vorstellungen spektakulär aufführt, nur um sie auf diese Weise zu unterwandern. Sie ist alles andere als jungfräulich und alles andere als gehorsam, vor allem was traditionelle Erwartungen an ihre Sexualität



Abbildung 57: *Drusilla*

und Weiblichkeit betrifft. Vielmehr verkörpert sie eine ermächtigende Fantasie für Frauen, sich aus ihnen zu befreien, und sie stellt somit eine wahrhaft horrible Vision von weiblicher Rebellion, die das patriarchale System bedroht, dar.

BUFFY THE FEMINIST SLAYER

In ihrer Abhandlung »Buffy the Feminist Slayer? Constructions of Femininity in *Buffy the Vampire Slayer*« schließt Gwyneth Bodger (2003) zwar das mögliche Potenzial von Buffy, als positives Vorbild und ermächtigende Fantasie für Mädchen und Frauen zu fungieren, nicht vollkommen aus, zweifelt es aber zugunsten einer überaus kritischen Sichtweise an. Für sie ist das Buffyversum ein mediales Fantasieprodukt, das aus einer traditionell patriarchalen Weltsicht heraus entstanden ist und lediglich feministische Lippenbekenntnisse ablegt, da sich unter dem femininisch anmutenden Schafspelz ein chauvinistischer Wolf versteckt. Besonders deutlich wird diese Sicht für sie in der Art und Weise, wie Frauen in der Serie porträtiert werden:

»Women in the series are all portrayed in stereotypical ways which have been generated by patriarchy throughout the ages, and all of which serve to empty femininity, leaving the women as functional (fantasy) symbols only: the bluestocking (Willow,

»Women in the series are all portrayed in stereotypical ways which have been generated by patriarchy throughout the ages, and all of which serve to empty femininity, leaving the women as functional (fantasy) symbols only: the bluestocking (Willow, Jenny Calendar), the dumb but pretty cheerleader (Cordelia, and to a greater extent Harmony), the witch (Willow, Tara), the sexual hysteric (Dru), the madwoman (Glory)« (Bodger 2003).

Wie schon zuvor diskutiert, sehe ich diese Frauenfiguren mitsamt den weiblichen Archetypen, die sie verkörpern, nicht so verkürzt und einseitig, wie sie von Bodger dargestellt werden, sondern vielmehr in ihrer Komplexität als ermächtigende Vorbilder für Mädchen und Frauen. Genauso wie in einem »Bluestocking« feministisches Potenzial zu finden ist, kann man es ebenso in der Figur einer Hexe, einer hysterischen Frau, einer Verrückten und einem Cheerleader ausmachen.

Ein Mädchen wie Cordelia Chase ist eben nicht nur eine dümmliche Cheerleaderin, sondern wird von einem »Devil in pink« zu einem wertvollen Mitglied der Scooby Gang und danach bei »Angel«, dem Serien-Spinoff von »Buffy«, vor allem aufgrund ihrer Visionen und hellseherisch-prophetischen Fähigkeiten eine noch wertvollere Mitarbeiterin bei Angel Investigations. Ihre beste Cheerleader-Freundin Harmony wird am Ende der dritten »Buffy«-Staffel zur Vampirin und kann somit in die Riege der ›queeren Drusillas‹ aufgenommen werden, die alles andere als dumm und naiv sind, auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag. Nach dem Ende von »Buffy« kommt sie, wie zuvor schon Cordelia, zu Angel, um für ihn als Sekretärin zu arbeiten und beschreibt sich in ihrem Bewerbungsgespräch selbst wie folgt: »I'm a single undead gal trying to make it in the big city. I'm strong, I'm quick, I'm incredibly sycophantic – if that means what that guy said – and I type like a superhero, if there was a superhero whose power was typing« (Harmony in der »Angel«-Episode 5.01 »Conviction«). Doch wie man es sich bereits vorstellen kann und wie es sich auch bald herausstellt, hat sie ihn nicht richtig verstanden, denn sie ist sicherlich schnell und stark, aber dafür alles andere als »sycophantic«, unterwürfig und hörig. Wie bei Drusilla täuscht ihr feminines Äußeres und ihr naives Auftreten, ebenso wie ihr Name Harmony in die Irre führt. Und was die verrückte Glory betrifft, so ist diese in ihrem Machtstreben wahrscheinlich als verrückt einzustufen, doch noch ›verrückter‹ ist ihre hybride Daseinsform, in der sie einmal Frau und einmal Mann ist, wovon ihre stärkste Bedrohung, aber auch die größte Faszination ausgeht.

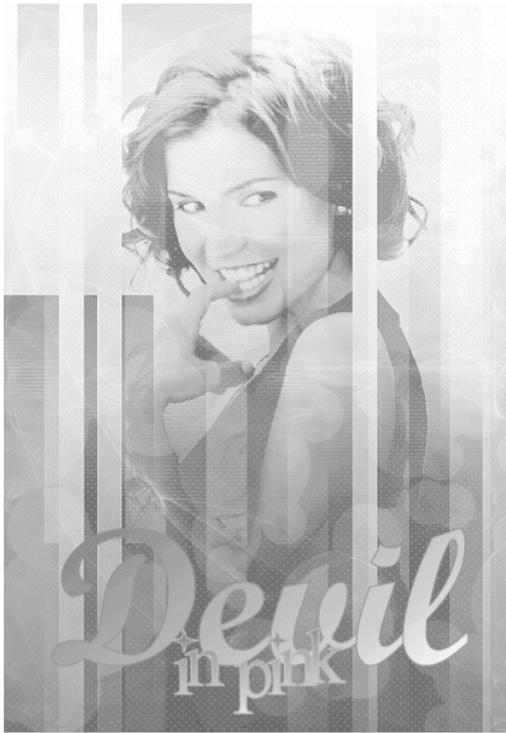


Abbildung 58: Cordelia, »Devil in pink«

Was bei Bodgers Aufzählung ebenfalls auffällt, ist das Fehlen von weiblichen Charakteren wie Faith, Anya, Dawn und Buffy selbst, womit sie natürlich auch das subversive Potenzial übersieht, das diese Frauen auszeichnet und welches Buffy zu einer ›feministischen Jägerin‹ machen würde.

Wie Faith kam Anya in der dritten Staffel als 1000-jährige Rachedämonin Anyanka ins Buffyversum, in dem sie allerdings ihre Kräfte verlor, aus dem sie nicht mehr entkommen konnte und in dem sie nun ihr Dasein als Teenager in Sunnydale fristet. Bevor sie zur Rachedämonin Anyanka wurde, war sie Aud, eine hingebungsvolle und aufopfernde Ehefrau und Hausfrau, die ihren Mann jedoch in einen Troll verwandelt hat, als sie von seiner Untreue erfuhr. Damit begann ihre Laufbahn als männerhassende Dämonin, deren Rache insbesondere gegen treulose Männer gerichtet war, die wiederum jäh beendet wurde, als sie in Sunnydale strandete, was ihr jedoch gleichzeitig die Chance gab, mit der Zeit eine unabhängige und eigenständige Frau zu werden.



Abbildung 59: Anya (*she's been everybody else's girl – maybe someday she'll be her own*)

Besonders bemerkenswert an Anya ist gerade diese sich ständig verändernde Identität und gekoppelt daran auch die Konstruktion von Weiblichkeit, mit der sie jegliche Illusion von Natürlichkeit und Stabilität vereitelt und stattdessen die Performativität und Veränderbarkeit derselben betont. Darüber hinaus macht sie – wie auch das Fankunstwerk »Everybody else's girl« – ganz deutlich, wie entscheidend es ist, sich von den Identitäts- und Weiblichkeitszuschreibungen anderer (Männer) zu befreien und eine eigenständige Identität auszubilden, vor allem um sich ihre verzweifelte Frage »What if I'm really nobody?« (Anya in 7.05 »Selfless«) nicht mit Ja beantworten zu müssen; obgleich auch darin eine ermächtigende Möglichkeit verortet werden kann.

Die weiblichen Charaktere der Serie existieren, so Bodger, im psychoanalytischen Sinn nicht: »in the Buffyverse there is no such thing as woman, only artificial constructions of femininity« (Bodger 2003). Dies ist eine Auffassung, die sich vor allem in Buffys Schwester Dawn konkretisiert, die jedoch bei Bodger keine Erwähnung findet. Besonders interessant an Dawn ist nämlich, dass sie eben nicht Buffys Schwester ist. Sie ist auch kein Mensch. Sie ist der Schlüssel zu einer anderen Dimension, reine Energie, ein negativer Raum. Sie ist nichts. Mit Irigaray ist sie die Frau, die nichts ist und nichts bleibt: »the vacuum (of) woman. That void of representation, that negation of all representation, that limit to all current (self)representations« (Irigaray in Whitford 1991: 53f.). Sie exi-

stiert nicht, außer als Produkt der Fantasie anderer. Doch ich denke, dass darin gerade feministisches Potenzial ausgemacht werden kann.



Abbildung 60: Dawn, »Cosmic Girl«

Das Bild »Cosmic Girl« spiegelt eben diese Vorstellung wider: Dawn ist ein Mädchen, bestehend aus reiner Energie, das aus einer anderen Dimension kommt und der Schlüssel zu dieser ist. Für viele ist es gerade dieses Kosmische und Mystische an ihr, das faszinierend ist und reizvoll, da man sie mit eigenen Fantasien füllen kann. Auch wenn sie oft verloren scheint, so findet sie doch ihren Weg und ist für ihre Fans »anything but ordinary« (wie ein Fankunstwerk betitelt ist, <http://photogenic.luminescenceimpression.com/dawn1-2.jpg>).



Abbildung 61: Dawn, »Brissac«



Abbildung 62: Dawn, »Secret« (she longs to unlock the secret)

Einen besonders schönen Kontrast ergeben die beiden Fankunstwerke »Brissac« und »Secret«, in denen Dawn zum einen als Inbegriff eines zerbrechlichen und blassen Mädchens im vorletzten Jahrhundert darge-

stellt wird und zum anderen als Pandora, die das Geheimnis lösen möchte, zu dem sie selbst der Schlüssel ist.

Just a Girl

Ebenso ist die Metapher der Pandora, wie schon bei den coolen Kämpferinnen angedeutet, der Schlüssel zum Verständnis von Buffy, vor allem auch im Hinblick auf ihr feministisches Potenzial, um sie nicht »nur« als Mädchen und »Barbiedoppelgängerin« (Pender 2002: 38) zu sehen. Sie ist eben nicht nur ein Mädchen, das einfach nur herumsteht und dabei hübsch aussieht, »sondern das mit Herz und Verstand und körperlicher Kraft die Welt rettet« (Karras 2002).



Abbildung 63: »Superhero« (*I'm like a superhero or something!*)

Für Chin verwendet Joss Whedon das antifeministische Modell der hilflosen Blondine, um gerade damit auf subversive Art eine feministische Alternative aufzuzeigen, nämlich die der »kick-ass blond« (Chin 2003: 94) oder der »Barbie with a Kung Fu grip« (Whedon zit. in Robinson), wie der »Buffy«-Erfinder und Produzent der Serie Joss Whedon sie selbst nennt. Beruhend auf dieser gender-bendenden Prämisse subvertiert Buffy so gut wie alle althergebrachten Klischees und Fantasien, die man mit Mädchen verbindet, ausgehend von der Repräsentation von Mädchen in Horrorfilmen: »The original kernel of an idea for *Buffy* came with the reversal of an image from traditional horror: a fragile-looking young

woman walks into a dark place, is attacked – and then turns and destroys the attacker« (Wilcox/Lavery 2002: xvii).

Bedeutend für diese Art der Subversion ist allein schon Buffys Name, der auf eine ganz bestimmte Art von Mädchen schließen lässt: »the lightest of lightweight *girls* of stereotypical limitation – thoughtless, materialistic, superficial« (Wilcox/Lavery 2002: xvii., Hervorhebung im Original). Doch vielmehr ist Buffy der Name eines Mädchens, das so gar nicht wie andere Mädchen ist. Eine ganz ähnliche Unterwanderung von Stereotypen wird auch sehr schön in der Farbsymbolik der Serie sichtbar. Auf den ersten Blick mag Buffy eine typische »Pretty in Pink« sein und all den geschlechtsspezifischen Klischees entsprechen, die mit der eigentlich willkürlichen Zuordnung und Gleichsetzung der Farbe Pink und Mädchen verknüpft sind: »When Buffy wears pink, therefore, she expresses her femininity with the sign-value of the color. When the pink she wears is a scanty tank top, she claims feminine sexuality. And when she kicks vampire butt in a scanty pink tank top, she oversets expectations of what feminine sexuality means in the cultural construct of womanhood which is signified by the color pink« (Bacon-Smith).

Zusammen mit Buffy sind die Zuschauerinnen dazu eingeladen, die metatextuelle Ironie, die schon allein mit dem Tragen einer bestimmten Farbe impliziert wird, zu teilen und die Dekonstruktion von Erwartung(shaltung)en, die mit der Wahl der Kleidung geschürt werden, mitzumachen: »Girls who admire Buffy's tank top can identify with her anguished desire to be both competent and normal in a society that considers maleness normal and femaleness defective and dangerous« (ebd.). Außerdem können sie mit ihr zusammen die Farbe Pink mit neuen Konnotationen und Bedeutungen versehen.



Abbildungen 64a und 64b: »Just a little girl«, »Little Girl« (sometimes I feel you don't understand that I think I've got the answer already, cause I'm just a little girl you see but there's a hell of a lot more to me, don't ever underestimate what I can do, don't ever tell me what I'm meant to be)

Die Collagen »Just a little girl« und »Little Girl« zeugen von eben dieser Dekonstruktion von Fantasien, die man der von Bodger beschriebenen

Konstruktion von patriarchalen Fantasien innerhalb der Serie entgegenstellen kann. Buffy ist eben nicht »just a girl«, das sich männlichen Wunschfantasien fügt, das sich sagen lässt, wie es sein soll, sondern sie ist viel mehr. Für Karras ist sie in diesem Zusammenhang die prototypische Girlie-Feministin: »intentionally slaying stereotypes about what women can and cannot do« (Karras 2002).

Happy Halloween

Eine der herausragendsten Episoden in Bezug auf die Dekonstruktion von stereotyper Weiblichkeit ist die Folge 2.06 »Halloween«, in der wohl wie in keiner anderen der Fokus so gebündelt auf die Konstruktion von Weiblichkeit gerichtet ist, nur um dieselbe zu dekonstruieren und Weiblichkeit – passend zu Halloween – als Maskerade zu entlarven. Die Episode beginnt damit, dass man Buffy und Willow sieht, wie sie auf der Mädchentoilette auf den Waschtischen sitzen und das Bild einer Frau (einer Freundin von Angel, als er noch kein Vampir war) aus dem vorvorigen Jahrhundert betrachten:

BUFFY: So that's the kinda girl he hung around? She's pretty coiffed.

WILLOW: She looks like a noble woman or something. Which means being beautiful is sort of her job.

BUFFY: And clearly this girl was a workaholic. I'll never be like this.

WILLOW: C'mon! She's not that pretty. I mean, look at her. She's got a funny... uh, waist. Look how tiny that is.

BUFFY (sarkastisch): Thank you. Now I feel better.

WILLOW: No. She's like a freak. A circus freak. Yuk.

BUFFY (seufzt): Musta been wonderful. Put on some fantabulous gown and go to a ball like a princess, and have horses and servants, and yet more gowns.

WILLOW: Yeah. Still, I think I prefer being able to vote.

(2.06 »Halloween«)

Mit dem Bild der jungen Lady im Hinterkopf entdeckt Buffy in Ethans Kostümschneiderei ein rotes, aufgebauschtes Rüschenkleid im Stil des 18. Jahrhunderts, von dem sie absolut begeistert ist (und von dem sie sich erhofft, dass Angel ebenso begeistert sein wird). »Meet the hidden princess« (Ethan in 2.06 »Halloween«), ist Ethans entzückter Kommentar, doch was Buffy hier noch nicht weiß, ist, dass die versteckte Prinzessin bald zu ihrem Verhängnis werden soll. Entsprechend Drusillas prophetischer Vision: »Everything's switching. Outside to inside. It makes her weak« (Drusilla in 2.06 »Halloween«), verwandeln sich alle Verkleideten an Halloween durch Ethans Zauberspruch – »The mask transforms itself into flesh and blood. Your holy presence curdles the heart. Janus! Take the night!« (Ethan in 2.06 »Halloween«) – in die Kostüme, die sie

tragen. Als Willow bemerkt, was passiert und sich hilfeschend an Buffy wendet – »Buffy, what do we do?« (Willow in 2.06 »Halloween«) – fällt Buffy in Ohnmacht, anstatt wie gewohnt die Kontrolle zu übernehmen und nach einer Lösung zu suchen. Als sie wieder zu sich kommt, kann sie sich an nichts mehr erinnern, vor allem nicht daran, dass sie die Jägerin ist, und bricht in Tränen aus.

WILLOW: Okay. You guys stay here while I get some help. If something tries to get in, just fight it off.

BUFFY: Well, it's not our place to fight. Uh, surely some men will protect us. Surely there's somewhere we can go. A safe haven.

XANDER (der sich in einen Soldaten verwandelt hat): Lady (Willow) said stay put.

BUFFY: You would take orders from a woman? Are you feeble in some way?

XANDER: Ma'am, in the Army we have a saying: sit down and shut the... (Xander entdeckt ein Bild von Buffy, Willow und ihm am Boden und hebt es auf) Whoa! She must be right. We must have some kind of amnesia.

BUFFY: I don't know what that is, but I'm certain I don't have it. I bathe quite often!

XANDER: How do you explain this?

BUFFY: I don't! I was brought up a proper lady. I wasn't meant to understand things. I'm just meant to look pretty, and then someone nice will marry me. Possibly a baron.

XANDER: This ain't no tea party, princess. Sooner or later you're gonna have to fight!

BUFFY: Fight these low creatures? (ingeschnappt) I'd sooner die. (verschränkt die Arme)

XANDER: Then you'll die.

(2.06 »Halloween«)



Abbildungen 65a und 65b: Buffy im Halloween-Kostüm, Buffy als Xena

Kaum verwunderlich ist es, dass sich Willow in Anbetracht von Buffys Zustand wünscht: »She couldn't've dressed up like Xena?« (Willow in

2.06 »Halloween«). Doch auch ohne die Unterstützung von Xena gelingt es Willow und Giles, den Zauber rückgängig zu machen und die KostümträgerInnen aus dem Bann der dämonischen Maskeraden zu befreien:

GILES: Janus. Roman mythical god.

WILLOW: What does this mean?

GILES: Primarily the division of self. Male and female, light and dark.

ETHAN (erscheint): Chunky and creamy. Oh, no, sorry, that's peanut butter.

[...]

GILES: Now, tell me how to stop the spell.

ETHAN: Janus. Break its statue.

(2.06 »Halloween«)

Durch das Zerschlagen der Statue des zweigesichtigen Janus wird auch der Bann gebrochen, ebenso wie die Dichotomien, die sowohl diesen römischen Gott als auch die Gesellschaft prägen.

Wieder sie selbst stellt Buffy mit Erleichterung fest: »You know what? It's good to be me« (Buffy in 2.06 »Halloween«). Ihrem Freund Angel, für den sie dieses Spektakel eigentlich veranstaltet hat, tritt sie bekleidet mit einem Tanktop und Jogginghosen, so gar nicht ladylike, aber dafür umso mehr sie selbst, gegenüber:

BUFFY: Tada. Just little old 20th century me.

ANGEL: Sure you're okay?

BUFFY: I'll live.

ANGEL: I don't get it, Buffy. Why'd you think I'd like you better dressed that way?

BUFFY: I just wanted to be a real girl for once. The kind of fancy girl you liked when you were my age.

ANGEL: Oh, ho.

BUFFY: What?

ANGEL: I hated the girls back then. Especially the noble women.

BUFFY (nickt ungläubig): You did.

ANGEL: They were just incredibly dull. Simpering morons, the lot of them. I always wished I could meet someone... exciting... interesting.

(2.06 »Halloween«)

Campy Buffy

Im Sinne von Halloween, Maskeraden und Verkleidungen sind auch die Fankunstwerke zu sehen, die Buffy etwa als Engel, Mona Lisa, Cowgirl oder Pin-up-Girl zeigen.



Abbildungen 66a und 66b: »Heavenly«, »Mona Lisa«



Abbildungen 67a und 67b : »Cowgirl«, »Pin-up«

Wie in der Serie als Buffy bedient sie auch hier nicht zwangsläufig die vielen männlichen Fantasien, die in diese Frauen hineinprojiziert werden, da sie durch die mitschwingende Ironie der Darstellung gerade diese männlichen Fantasien hinterfragt. Sie spielt mit den Fantasien, nur um sie zu subvertieren. Sowohl in der Serie selbst als auch in der Fankunst parodiert, subvertiert und dekonstruiert Buffy Fantasien von Weiblichkeit und bietet Fantasieräume an, um neue Fantasien zu entwerfen. Darüber hinaus kann man bei den Fankunstwerken wie bei der Serie selbst

mit Micol Ostow dem schieren »camp appeal« (Ostow 1998: 20) Beifall zollen, denn – wie schon bei den Stadtneurotikerinnen und coolen Kämpferinnen – liegen darin die Möglichkeiten, »die dominanten und tief verankerten Diskurse über Männer und Frauen zu stören« (Early 2003: 56).



Abbildungen 68a - e: *A Girl for all Seasons*

In dieser Form der mimetischen Selbstparodie, die sowohl Buffy als auch Buffy-Darstellerin Sarah Michelle Gellar, wie etwa beim Fotoshooting für das Magazin »Esquire« (2004), an den Tag legen, kommt es zu geschlechterparodistischen Enthüllungen der Performanz von Weiblichkeit, zu Brüchen und subversiven Wiederholungen, die eine Lesart von Buffy als feministischen Camp besonders fruchtbar machen.

GIRLS ON TOP

Sarah Michelle Gellar – besser bekannt als Buffy Summers – steht für das »CosmoGIRL!«-Motto »girls on top« und ist zugleich der lebende Beweis gegen eine »girlhood gone under«, ebenso wie der Liedtext zu »Going Under« von Evanescence: »I'll save myself, maybe I'll wake up for once, not tormented daily defeated by you – I'm going under, drowning in you, I'm falling forever, I've got to break through, I'm going under – so go on and scream, scream at me I'm so far away, I won't be broken again, I've got to breathe I can't keep going under«.

All die schönen neuen Mädchen wirken wie ein Gegengift gegen das ophelianische Untergehen. Allys jüngere Schwestern¹² verabschieden sich von »Allyworld« (Boba 2002: 10) und bieten zugleich neue Identifikationsmöglichkeiten für Mädchen und junge Frauen, die nicht (mehr) der Generation Ally angehören, sich nicht mit einer Frau wie Ally

12 Inspiriert durch Jane Rosenzweigs Artikel »Ally McBeal's Younger Sisters« (1999).

McBeal identifizieren können. Auch wenn man Ally auf Anhieb sympathisch und irgendwie auch witzig findet, so ist sie Mädchen gleichzeitig auch fremd. So schreibt Boba: »Ich bin 22 Jahre alt und nichts ist mir so fremd wie eine Frau à la Ally« (Boba 2002: 10), was sie im Allgemeinen darauf zurückführt, dass die neue Generation von Frauen schon einen Schritt weiter ist. Im Unterschied zu Allys Generation hat frau gelernt

»dass wir als Frauen nicht tough, knallhart und abgeklärt sein müssen, wir lassen uns nicht in auferlegte Rollenmuster pressen, wir sind, wie wir sind, wir wissen, dass uns die Welt offen steht, dass wir unendliche Möglichkeiten haben [...] Erfolgreich zu sein bedeutet für uns nicht zwangsläufig Anwältin oder Managerin zu sein. Erfolgreich zu sein bedeutet für uns die Freiheit genießen und nutzen zu können, zu machen was immer wir wollen« (Boba 2002: 11).



Abbildung 69: Top Girl Sarah Michelle Gellar

Sie schauen vielleicht genauso gerne »Clueless« und »Thelma & Louise« wie Bridget Jones (vgl. Fielding 2001: 68; 154), doch sie verschlingen sicherlich nicht ein Selbsthilfebuch nach dem anderen – wie etwa »Men are from Mars, Women are from Venus« (vgl. ebd.: 14), das besonders die »natürliche« Differenz zwischen den Geschlechtern betont, die es von Frauen zu überbrücken gilt, oder »Goddesses in Everywoman«, das Frauen rät: »be a heroine and stay brave, without sinking into drink or self-pity and everything will be OK [...] not being wimps but holding hard

and thus coming out on top« (ebd.: 195). Und sie sind gewiss keine Opfer der »Cosmopolitan«-Kultur, wie Bridget Jones sich selbst beschreibt: »Wise people will say Daniel should like me just as I am, but I am a child of *Cosmopolitan* culture, have been traumatized by super-models and too many quizzes and know that neither my personality nor my body is up to it if left to its own devices. I can't take the pressure« (Fielding 2001: 59). Vielmehr sind Mädchen wie Buffy mit der »Cosmo Girl«-Kultur aufgewachsen und werden am Cover jeder Ausgabe von »Elle Girl« aufgefordert und ermutigt: »dare to be different!«. Jane Rosenzweig ist ganz begeistert von dieser Flut von Serien über Teenagerinnen, die so viel selbstbewusster, unabhängiger und interessanter als ihre erwachsenen Pendants sind: »I'd say Ally McBeal ought to grow up – except the real problem seems to be that she already has and is still less mature than the average television teenager [...] *Buffy the Vampire Slayer*, *Felicity*, and the girls of *Party of Five* and *Dawson's Creek* are so much more emotionally intelligent than the grown-ups on other shows« (Rosenzweig 1999).

In dem Artikel »Bewitching Teen Heroines: They're all over the dial, speaking out, cracking wise and casting spells« beschreibt Ginia Bellafante (1997) das Aufkommen neuer Fantasien, eines neuen Zeitgeistes, nach dem es für Mädchen besonders wichtig ist, kein typisches Mädchenmädchen zu sein. Für Baumgardner und Richards hat Madonna 1984 mit »Like a Virgin« und ihrem »Boy Toy«-Gürtel, gefolgt von ihren anderen Inkarnationen (als Stripperin, schwangeres Mädchen von nebenan, Domina, Aktivistin für weibliche Sexualität im Anzug, Material Girl) (vgl. Baumgardner/Richards 2000: 131), den Stein ins Rollen gebracht und den Weg für Sängerinnen wie Avril Lavigne (mit ihrer berühmt berühmtesten »Orgasm Donor«-Krawatte), Britney Spears und Christina Aguilera (die bei den MTV Video Music Awards 2003 sogar denselben Gürtel trugen, als sie mit Madonna performten), geebnet.

Im Jahr 1988 erschien das amerikanische Mädchenmagazin »Sassy«, »the first teen magazine to pay homage to girls uninterested in bubble-gum pop and the notion that true love flows only to those who wear tube tops« (Bellafante 1997). Es bot alternative Weiblichkeitsentwürfe und Fantasien für Mädchen und hat sie ermutigt, anders zu sein. Und auch für Baumgardner und Richards ist »Sassy« eine Ausnahmeerscheinung, denn das Magazin hat es geschafft, eine Gegenkultur zum »normalen« Mädchensein zu entwerfen, in der es für Mädchen möglich ist, »Make-up zu tragen, ohne es tragen zu müssen, und Make-up als Camp-Ästhetik für Mädchen umzudeuten« (Baumgardner/Richards 2000: 131), und sie im Anderssein zu bestärken. Debbie Stoller sagt über »Sassy«: »Sassy realized that you had to embrace the positive stuff, and that would go a long way toward empowering people. It made me laugh, and it made me like being a girl« (zit. in ebd.: 147). Gefolgt wurde »Sassy« 1993 von »Bust« (für erwachsene Mädchen), im Sinne von Brüsten (absichtlich provokativ

gebraucht) und von Durchbrechen von Barrieren, das sich ebenfalls Girlkultur (jungen Frauen und ihrem Leben und all seinen Ausprägungen) widmet, wie auch »Jane«, über das die Herausgeberin Jane Pratt sagt: »I like seducing people with something that looks like it might be one thing and then actually giving them something a lot harder, stronger, more empowering than they might have expected it to be« (zit. in ebd.: 149).

Ein Jahr nach »Sassys« Debüt hatte der Kultfilm »Heathers« (1989) Premiere, in dem die 17-jährige Winona Ryder »den gesellschaftlichen Pfuhl ihrer High School von ihren oberflächlichsten Mitgliedern undiplomatisch reinigt« (Bellafante 1997) und sich so dem Diktat des typischen Mädchenseins widersetzt. 1991 veröffentlichte Naomi Wolf »The Beauty Myth«, ein Aufsehen erregendes Buch über die Falle der Weiblichkeit und Schönheit, aus der sich im selben Jahr die Riot Grrrls anfangen zu befreien, in dem sie sich »Schlampe« auf den Bauch geschrieben haben und »eine kindliche Ästhetik mit den bedrohlichsten Eigenschaften erwachsener Frauen: Wut, Bitterkeit und politischer Schärfe« (Baumgardner/Richards 2000: 133) vermischten. »Clueless« wurde zu dem Film der Girlkultur und Musikerinnen wie Courtney Love, die Spice Girls und Indigo Girls, Gwen Stefani wurden zu ihren Heldinnen, zusammen mit Serien wie »Buffy«, »My So-Called Life«, »Xena« und »Felicity«, Alicia Silverstone in den Aerosmith-Videos »Cryin'« und »Crazy«, Chelsea Clinton, Monica Lewinsky, Janeane Garofalo und der Comicheldin Hothead Paisan (vgl. Baumgardner/Richards 2000: 135f.). 1996 setzte Tank Girl, eine ähnliche Comicheldin wie Hothead Paisan, noch einmal neue Standards in Sachen Mädchen- und Frausein, knapp gefolgt von MTVs Daria. Seit 1997 gibt es einen beinahe unaufhörlichen Strom von Filmen, Videoclips und vor allem Serien, in denen Mädchen eine schier unerschöpfliche Quelle an alternativen und oft auch sehr subversiven Weiblichkeitsstandards finden.

DIE BELIEBTESTEN UNBELIEBTEN MÄDCHEN

Beliebt sein oder nicht sein, das ist die Frage; so scheint es zumindest, wenn man sich die populärkulturellen Produkte für weibliche Teenager vor Augen führt. Wie im echten Leben werden sie in den Filmen und Fernsehserien mit den wohl essenziellsten Fragen, die sich im Teenageralltag stellen, konfrontiert: Wer ist beliebt und wer nicht? Warum sind einige Mädchen beliebter als der Rest? Und wie kann man zu einem dieser Mädchen werden? Doch eine Frage, die sich ebenso viele Mädchen stellen, ist, warum Mädchen überhaupt beliebt sein möchten.

Um was es bei all diesen Fragen geht, ist die Bedeutung von Anerkennung und einem Gefühl der Zugehörigkeit für die eigene Identität, das eigene Selbstverständnis und Selbstwertgefühl, aber auch den Preis, den Mädchen dafür bezahlen müssen. Besonders prekär ist in diesem Zu-

sammenhang die Ausprägung einer ganz bestimmten, stereotypen weiblichen Identität, der Konstruktion von Weiblichkeit entsprechend hegemonialer Vorstellungen und Rollenerwartungen, die mit Anerkennung und Beliebtheit einhergeht bzw. durch die man sie erst erlangen kann. Um zu den beliebten Mädchen zu gehören oder zumindest von ihnen akzeptiert oder wenigstens ignoriert (anstatt stigmatisiert) zu werden, ist es unerlässlich, ihre Vorstellungen vom idealtypischen Mädchensein zu übernehmen, zu internalisieren und nach außen hin zu repräsentieren. Je überzeugender die Performanz, desto besser sind die Chancen, in die beliebte Gruppe aufgenommen zu werden und so nicht nur Anerkennung und Zugehörigkeit zu erfahren, sondern auch Kontrolle, Macht und Einfluss: »For some girls, popularity is magical. Popularity conveys an illusory sense of power. Some girls think that if they can achieve it, all their problems will disappear« (Wiseman 2002: 20). Den beliebten Mädchen werden die Teenagerjahre als die schönste Zeit ihres Lebens in Erinnerung bleiben, während diejenigen, die nicht beliebt sind und nicht dazugehören, durch die Hölle gehen – so zumindest scheint es die einhellige (populärkulturelle) Meinung zu sein (bzw. für lange Zeit gewesen zu sein, wie sich noch herausstellen wird). Kein Wunder also, dass jedes Mädchen beliebt sein möchte, was, wie bereits vorausgeschickt, gleichbedeutend damit ist, ein typisches Mädchen zu sein, wenn man den Geschlechteraspekt bei der Konzeption von Popularität in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt.

Madonnas ersten Kinderbuch »The English Roses« (2003) stellt dabei nur das Tüpfelchen auf dem I dar, wenn sie in dem Buch die (autobiografisch anmutende) Geschichte von einer Mädchenclique, bestehend aus vier Mädchen, die als die »Englischen Rosen« bekannt sind, auf die der Titel Bezug nimmt, und von einem Mädchen, dessen Traum, eine von ihnen zu werden, am Ende in Erfüllung geht, erzählt.

Obwohl uns Madonna versichert, dass aus den fünf Mädchen ganz »incredible women« (Madonna 2003: 45) geworden sind, ändert dies nichts daran, dass die Vorstellung von Beliebtheit und Weiblichkeit, die sie in ihrer Geschichte vermittelt, ganz und gar nicht unglaublich ist, außer unglaublich reaktionär, besonders für eine so progressive und subversive Künstlerin wie Madonna. Vor allem als Künstlerin, die sich in ihren eigenen Inszenierungen so intensiv und kritisch mit Performanzen von Weiblichkeit auseinander(ge)setzt (hat), lässt sie das Gefühl der Eingekerkeltheit im Korsett der Weiblichkeit, das Mädchen dazu zwingt, stereotyp feminin auszusehen und sich auch so zu geben, wenn sie dazugehören wollen, in ihrer Geschichte vollkommen außer Acht. Popularität ist, wie auch Femininität, ein äußerst zweischneidiges Schwert, wobei die Schattenseite der Preis ist, den man für Beliebtheit bezahlen muss. Dazu gehören die eigenen Vorstellungen von Identität und Weiblichkeit, die eigene Meinung, die eigenen Interessen, Vorlieben und Ambitionen. All das muss man aufgeben und nicht einmal dann kann man sich sicher sein,

dass man dazugehört, denn ein einziger Fauxpas kann alles zunichte machen. So kann es, wie Wiseman es in ihrem Buch »Queen Bees and Wannabes« beschreibt, passieren, dass ein Mädchen eines Tages in die Schule kommt und ihre Freundinnen entschieden haben, dass sie nicht länger zu ihnen gehört, oder sich ihre Freundinnen über sie lustig machen, Gerüchte über sie verbreiten oder ihr das Gefühl vermitteln, dass sie nur dann wirklich zu ihnen gehört, wenn sie sich vollkommen unterordnet und gehorcht (vgl. Wiseman 2002: 2).



*Abbildung 70: Binah und die Englischen Rosen
(Nicole, Amy, Grace, Charlotte)*

Tag für Tag wird es Mädchen eingebläut, welche Art von Mädchen sie sein müssen, um zu den anderen Mädchen zu passen und von der coolen Clique akzeptiert zu werden, in die sie aufgenommen werden und zu der sie gehören möchten. »This will influence everything from her choice of boyfriends to the classes she takes, her after-school activities, her clothes, her hairstyles, the people she talks to, the people she doesn't talk to, her beliefs and values, and her overall sense of self« (Wiseman 2002: 19). Sogar Madonnas Protagonistin Binah hätte es niemals in die Englischen Rosen geschafft, wenn sie nicht den gängigen Aufnahmekriterien entsprochen hätte, die Madonna folgendermaßen beschreibt: »She was very, very beautiful. She had long, silky hair and skin like milk and honey. She was an excellent student and very good at sport. She was always kind to people. She was special« (Madonna 2003: 12).

Auch wenn Madonna Binah als ein ganz besonderes Mädchen beschreibt, so ist die einzige wirkliche Besonderheit an ihr, dass sie auf eine besonders irritierende Weise besonders perfekt in die von Wiseman entworfene »Act like a Woman«-Box passt, die mit all den sine qua nons gefüllt ist, die Mädchen beliebt machen: »pretty, confident, hangs out with right guys, nice on the outside, happy, money, thin, in control, popular, athletic« (Wiseman 2002: 39) – mit anderen Worten all die Eigenschaften, die Binah zu einem perfekten Mädchen machen und die von den Mädchen selbst immer und immer wieder reproduziert, bestätigt und bestärkt werden. »They police each other, conducting surveillance on who's breaking the laws of appearance, clothes, interest in boys, and personality – all of which have profound influence on the women they become« (ebd.: 10). Was hingegen nicht in diese Box passt, sind Attribute wie »shy, fat, acne, too opinionated and cause-oriented, gay« (ebd.). Sollte ein Mädchen eine oder mehrere dieser vermeintlichen »Makel« zur Schau stellen, dann wird sie auch nicht in die Clique der beliebten Mädchen passen und vielleicht auch gar nicht passen wollen. So lernen Mädchen von Kindesbeinen an, dass sie nur dann akzeptiert werden, wenn sie sich anpassen und unterordnen, und nicht für das gemocht werden, wie sie sind oder sein wollen, und schon gar nicht dazu ermutigt, geschweige denn dafür bewundert werden.

»Unter den Mädchen herrscht eine strikte soziale Hierarchie, die auf den kulturellen Vorgaben idealer Weiblichkeit beruht« (ebd.: 10) und der Grad an Femininität bestimmt auch den Platz des jeweiligen Mädchens in der hierarchischen Ordnung aller Mädchen. Jedes Mädchen, das »anders« ist, sich anders verhält und anders aussieht, das sich weigert, sich unterzuordnen und sich den vorgegebenen (Weiblichkeits)Standards anzupassen und Unkonventionalität statt Konformität wählt, stellt gleichzeitig jedoch eine massive Bedrohung für diese Ordnung dar. Am bedrohlichsten sind dabei sicherlich die Mädchen, die nicht – mehr oder von vornherein – dazugehören möchten (obwohl die meisten von ihnen es könnten). Und diese Mädchen sind es auch, derer sich die Populärkultur immer mehr annimmt und die immer mehr zu den beliebtesten Role Models für ihre jugendlichen Zuschauerinnen werden; wobei sich ein unübersehbarer Trend abzeichnet, bei dem die bei den Zuschauerinnen beliebten Mädchen die unbeliebten Mädchen sind, die anders sind und auch anders bleiben wollen, die absolut keinen Wunsch danach verspüren, beliebt zu sein und sich in ihrer Außenseiterinnenrolle viel wohler fühlen.

Inspiziert und bestätigt wurden und werden diese Mädchen und ihre Anhängerinnen dabei sicherlich von einem Kultfilm wie »Heathers« (auch bekannt als »Lethal Attraction«) und ihren vielen Nachfolgerinnen in Filmen wie »Clueless«, »Ungeküsst«, »Eiskalte Engel«, »Romy und Michele«, »Jawbreaker – Der zuckersüße Tod«, »Hexenclub«, »30 über Nacht« oder »Girls Club«, die alle auf mehr oder weniger radikale und

erschreckende Weise, dafür aber in umso treffenderer und ironisch-amüsanterer Art die Schattenseite der Popularität – und damit eng verquickt auch die Schattenseiten von Femininität – veranschaulichen. In all diesen Filmen zieht das Streben nach Popularität und Femininität fatale und oft sogar letale Konsequenzen nach sich.

In »Heathers« ist es Veronica Sawyer, eine der Heathers, die uns als Insiderin einen Blick in die feudalistischen Hierarchien von Mädchen werfen lässt, und die vor allem in ihren täglichen, zornigen Tagebucheinträgen Popularität, Konformität und Femininität an den Pranger stellt.

Obwohl sich Veronica nicht einmal sicher ist, ob und warum sie überhaupt zu den Heathers gehören möchte, unternimmt sie den halbherzigen Versuch, eine Heather zu werden, fühlt sich jedoch nie wirklich zugehörig und bedauert es, sich ihren Regeln und Prinzipien unterwerfen zu müssen, anstatt nach ihren eigenen Regeln zu leben. Eine Heather zu sein, bedeutet für Veronica vor allem, sich dumm zu stellen und ihre Intelligenz zu verbergen: »They wanted to move me into high school out of the sixth grade because I was supposed to be this big genius. Then we decided to chuck the idea, because I'd have trouble making friends, blah blah blah. Now blah blah blah is all I do. I use my grand IQ to decide what color gloss to wear and how to hit three keggers before curfew« (Veronica).

Ihre vorerst zwiespältigen Gefühle gegenüber den Heathers, besonders für ihre Anführerin, schlagen im Laufe des Films immer mehr in purem Hass um: »Tomorrow, I'll be kissing her aerobicized ass, but tonight, let me dream of a world without Heather, a world where I am free« (Veronica). Ihr Hass wird so groß, dass sie sich sogar ihren Tod wünscht, und er artet mit Unterstützung ihres Freundes Jason Dean in einen persönlichen Guerillakrieg gegen sie und alles, wofür sie stehen, aus.

Auf den ersten Blick scheint »Clueless« eine stereotype Form von Mädchensein in der Protagonistin und Erzählerin Cher und ihrer besten Freundin Dionne nicht nur zu porträtieren, sondern auch zu zelebrieren und seinen genauso ahnungslosen Zuschauerinnen als Idealbild nahe zu legen, doch bei genauerem Hinsehen wird dieses Bild brüchig. War es zu Beginn des Films Chers Berufung, Tai Frasier, das neue Mädchen an der Bronson Alcott High School, von einem hässlichen, alternativ eingestellten Grunge-Entlein in einen schönen, populären Schwan zu verwandeln – ausgehend von der Überzeugung, dass die High School für jedes Mädchen, das nicht so ist wie sie (feminin, attraktiv, modisch, beliebt), die Hölle auf Erden sein muss –, muss sie bald erkennen, dass sie ein »Monster« erschaffen hat, das nun ihr Leben zu Hölle macht, wie es auch in »Jawbreaker« geschieht. Neben der Kritik an Cliqueswirtschaft und dem Diktat der Popularität schwingt eine ganz massive Kritik an idealtypischen Weiblichkeitsstandards mit, die in den Filmen durch ironisch überzeichnete Repräsentationen dekonstruiert werden. Sowohl Beliebtheit als auch Weiblichkeit werden ad absurdum geführt, wobei sie zugleich als

kulturelle Konstrukte entlarvt werden. Ihre Künstlichkeit und Konstruiertheit und auch die damit einhergehende Willkür und Zufälligkeit werden sichtbar; besonders wenn man bedenkt, dass nahezu jedes beliebige Mädchen beliebt (gemacht!) werden kann, wie es auch Cady Heron im Film »Girls Club« passiert.

Nach 15 Jahren in der Wildnis von Afrika kehrt Cady mit ihren Eltern in den Großstadtdschungel von Chicago zurück und trifft an ihrem ersten Tag in ihrer neuen Schule auf eine ihr bis jetzt unbekannte Spezies: gemeine Mädchen (die »Mean Girls«, nach denen der Film im Original benannt ist). Basierend auf Rosalind Wisemans Bestseller »Queen Bees and Wannabes: Helping Your Daughter Survive Cliques, Gossip, Boyfriends and Other Realities of Adolescence« wirft der Film durch Cadys Augen einen Blick auf die Mädchen unserer Zeit. Zusammen mit den AußenseiterInnen duo Janis, einer beredten und künstlerisch begabten Goth-Lesbe, und dem schwulen Damian beobachtet sie und bewegt sie sich durch das gesellschaftliche Minenfeld der High School. Während die beiden ihr AußenseiterInnenlabel mit Stolz tragen, da sie wissen, »they're smarter than everybody else in the school. They can see the stupidity of all the backstabbing, and know that in four years they can get on with their lives« (Lizzy Caplan/Janis, www.meangirlsmovie.com), und sich bewusst sind, »that high school isn't the be-all and end-all of their lives, and they've figured out that they don't have to rely on status to take themselves to the next step« (Daniel Franzese/Damian, www.meangirlsmovie.com), ist Cady von den Plastics, der coolen Mädchenclique bestehend aus der machiavellischen Anführerin Regina George und ihren Lakaien Karen Smith und Gretchen Weiners, fasziniert. Als sie dann auch noch deren Aufmerksamkeit erregt und eingeladen wird, sich zu ihnen zu gesellen, landet Cady »in the no-woman's-land between the popular crowd and the geeks« (Sanford 2004).

Cady muss sich zwischen der Nonkonformität und der Freiheit, als Außenseiterin so zu sein, wie sie sein möchte, und der Popularität, die mit der Zugehörigkeit zu den Plastics einhergeht, entscheiden. Ihre Wahl fällt auf die letztere, was mit sich bringt, dass sie sich den Regeln der Plastics vollkommen unterwerfen muss: mittwochs immer Pink und nur einmal in der Woche einen Pferdeschwanz zu tragen, nicht mit Exfreunden von anderen Plastics auszugehen und vieles mehr. Für Cady bedeutet all dies jedoch auch, dass sie sich dumm stellen muss, schlechte Noten schreiben muss, beginnen muss, Make-up und Miniröcke zu tragen und zu klatschen und zu tratschen, und vor allem immer mehr zu einer Plastic – sprich einem stereotypen Mädchen – zu werden. Je mehr sie sich wie ein Plastic-Mädchen verhält, umso mehr wird sie in diesen wiederholten Akten der Performanz zu einem und umso natürlicher und normaler fühlt es sich für sie an.



Abbildung 71: »Lunch Tray Moment« mit Karen, Regina, Gretchen und Cady

In einem Film wie »Girls Club« wird die Konstruiertheit und Konstruktion von Weiblichkeit ganz wunderbar nachvollziehbar und somit auch kritisierbar, vor allem für Mädchen, die so ein Mädchensein für alles andere als natürlich, normal oder gar erstrebenswert halten. Für sie bietet die Populärkultur ganz andere Rollenvorbilder an – Mädchen, die wie Veronica Sawyer oder Janis Ian diese Performanzen als das, was sie sind, entlarven, ohne die geringste Versuchung zu verspüren, sie sich an-



Abbildung 72: Beim Shoppen

zueignen und aufzuführen. Ganz im Gegensatz zu dem Lied »At Seventeen« der Sängerin Janis Ian, nach der die Figur aus »Girls Club« benannt ist, leidet sie nicht darunter, anders zu sein und von den anderen auch als anders abgestempelt zu werden. Von ihr würde man wohl nie Sätze hören, wie sie von Janis Ian gesungen werden: »I learned the truth at 17 that love was meant for beauty queens and high school girls with clear skinned smiles [...] and those of us with ravaged faces lacking in the social graces desperately remained at home inventing lovers on the phone [...] it was long ago and far away, the world was younger than today, when dreams were all they gave for free to ugly duckling girls like me«. Anstatt in Selbstmitleid zu zerfließen und sich zu wünschen, beliebt zu sein und all die Annehmlichkeiten der Beliebtheit auskosten zu können, ist sie vielmehr stolz auf ihre Andersheit, vor allem in Bezug auf ihre alternative Art von Weiblichkeit.

Ganz ähnlich geht es auch Darlene Conner aus der Serie »Roseanne«, die anders ist als andere Mädchen und die sich auch nicht ändert oder sich anpassen möchte, egal wie brennend der Schmerz, den ihr ihre Andersartigkeit auch manchmal bereitet, sein mag, und den sie in ihrem Gedicht »To Whom It Concerns« aus der Episode 2.10 »Brain-Dead Poets Society« verarbeitet:

»To whom it concerns, Darlene's work will be late,
it fell on her pancakes and stuck to her plate.
To whom it concerns, my ma made me write this,
and I'm just her kid, so how could I fight this.
To whom it concerns, I lost my assignment,
maybe I'll get lucky, solitary confinement.
To whom it concerns, Darlene's great with the ball,
but guys don't watch tomboys when they're cruising the hall.
To whom it concerns, I just turned thirteen,
too short to be quarterback, too plain to be queen.
To whom it concerns, I'm not made of steel,
when I get blindsided my pain is quite real.
I don't mean to squawk, but it really burns.
I just thought I'd mention it, to whom it concerns.«



Abbildung 73: Darlene Conner

Die Mädchen der Post-»Beverly Hills«-Generation

In der Serie »Beverly Hills 90210« war es damals noch Brendas größter Wunsch, zu den coolen Mädchen der West Beverly High School zu gehören, während dessen Erfüllung ein wahrer Alptraum für ein Mädchen wie Samantha McPherson aus der Serie »Popular«, einer Persiflage auf »Beverly Hills 90210« und ähnliche Teenieserien, wäre, die niemals zu der coolen Clique um Brooke McQueen, der Homecoming Queen und Chefcheerleaderin, gehören möchte.

Als ihr komplettes Gegenteil – dunkelhaarig, blass, unangepasst, unbeliebt, anders – akzeptiert Sam ihren Außenseiterinnenstatus mit Stolz und bietet ihren Zuschauerinnen so, wie die vielen anderen alternativ eingestellten Mädchen in Filmen und Fernsehserien, subversive Weiblichkeitsentwürfe. Während sich ihre Freunde und Freundinnen wenn schon nicht offen, dann aber zumindest im Geheimen wünschen würden, den gängigen High School-Standards in puncto Attraktivität und Beliebtheit zu entsprechen und zu den Coolen der Schule zu zählen, verachtet Sam Mädchen wie Brooke, vor allem für ihre Oberflächlichkeit. In einer sehr viel sagenden Szene in der ersten Folge der Serie sieht Sam in den Gän-

gen der High School um sich und beschreibt, was sie da sieht, mit folgenden Worten: »Look at them. They all dress alike, talk alike, they're terrified of having an opinion or being different, because then they risk being judged. They're like cattle... no, sheep« (1.01 »The Phantom Menace«). Dabei hat sie eine Offenbarung, die sie mit den Zuschauerinnen und ihren engsten FreundInnen teilt: »Popularity is just conformity« (Sam in 1.01 »The Phantom Menace«).



Abbildungen 74a und 74b: Kelly Taylor, Brenda Walsh, Donna Martin (»Beverly Hills 90210«), Brooke McQueen, Samantha McPherson (»Popular«)

Im Gegensatz zu den Mädchen in einem Film wie »Girls United« oder bei »Popular« lässt sich ein Mädchen wie Jen Lindley aus »Dawson's Creek« durch vage Cheerleader-Versprechungen von Beliebtheit und Attraktivität nicht hinters Licht führen. Sie gerät nicht einmal im Geringsten in Versuchung (wie etwa Veronica in »Heathers«, Cady in »Girls Club« oder Fern Mayo in »Jawbreaker«), doch vielmehr ist es schiere Neugierde, was es mit Cheerleading und dem Kult um Cheerleader auf sich hat, die sie dazu bringt, in der Episode 3.01 »Like a Virgin« bei ihnen vorzusprechen. Als sie von dem Chefcheerleader Belinda McGovern aufgerufen und aufgefordert wird, ihren Cheer vorzutragen, artet dieser doch eher in einen Aufruf zur Entthronung dieser Cheerleader-Königin aus:

»When you see Belinda and her clique in the hallway, you're desperately wishing that you were walking with them, aren't you? And thinking that maybe if you were wearing the right shoes, sporting the latest hairstyle and using the hottest shade of lip gloss, then, then maybe they would toss a glance in your direction. Ever wonder why they force their narrow-minded opinions down our throats? Perhaps it's because they have an inkling of what the future has in store for them beyond graduation. Cut to 25 years from now. Belinda McGovern wakes up one morning feeling empty. Maybe it's because her Dartmouth-educated lawyer husband Ted has run off to Tijuana with her daughter's roommate from boarding school, or maybe it's because the twins, Timmy and Tommy, call her by her first name and their live-in

housekeeper ›mom‹ or maybe it's Belinda's daily 2:00, 5:00, 7:00, and 9:15 show-down with her bottle of Prozac. Her life has become a domestic wasteland. Avoid this fate. Don't let yourself become another cookie-cutter blonde, size-4, rah-rah, sis-bam-boom, mindless, soulless, spineless wench. Screw these auditions, screw cheerleading, and screw Belinda McGovern« (Jen in 3.01 »Like a Virgin«).

Dieser ›Cheer‹ spricht den Mädchen an Jens High School noch mehr aus der Seele als jeder andere, der ein Loblied auf Popularität und traditionelle Weiblichkeit singt. So geschieht es auch, dass Jen sprichwörtlich wie die Jungfrau zum Kinde kommt, als sie von den anderen Cheerleadern zu ihrer neuen Anführerin gewählt wird. Für Jen, die noch gar nicht glauben kann, was gerade geschehen ist, ist es eine genauso große Überraschung wie für die Zuschauerinnen und ihren besten Freund Jack, dem sie im folgenden Dialog die ›frohe Botschaft‹ verkündet:

JEN: The unthinkable has happened.

JACK: What? You've become popular?

JEN: Worse. It was a coup d'état, a mutiny, a slave revolt, really. Belinda McGovern has been excommunicated by her brainless bishops.

JACK: You gotta help me out here cause I don't know what you're talking about. (Jen öffnet ihren Spint und holt Pom-Poms hervor)

JEN: They're the golden ones, with the rhinestone-studded handles.

JACK: Don't tell me they made you a cheerleader.

JEN: Oh, no.

JACK: Thank god.

JEN: They made me head cheerleader.

(3.01 »Like a Virgin«)

Nur zögerlich kann sich Jen mit der ihr zgedachten Rolle anfreunden, doch als sie darüber nachdenkt und realisiert, warum sie überhaupt zur Anführerin gewählt wurde und welche Möglichkeiten diese Position mit sich bringen kann, geht sie in ihrer Rolle vollkommen auf. Mit ihrer Regentschaft endet die Tyrannei der Cheerleader an ihrer High School, werden die doch selbst zu den Vorbildern für alle Anti-Cheerleader, die von Jen mit einem ganz neuen Aussehen und vor allem mit einem ganz neuen Selbstverständnis ausgestattet werden, das dem Cheerleadertum an sich eine ganz neue, selbst-ironisch, punkig rebellische Note verleiht.

Schon in der darauf folgenden Episode 3.02 »Homecoming« bekommen wir eine Kostprobe ihrer neuen Anti-Cheers zu hören, die vor Pessimismus nur so strotzen (»We don't care if we don't score!«). Als Jack meint, dass die Cheers vielleicht ein bisschen optimistischer sein sollten, sagt Jen zu ihrer Verteidigung: »All they want to do are these nasty, sardonic, self-aware cheers. Worse, they've even started to dress like me. It's like they're genetically predisposed to having absolutely no iden-

tity« (3.02 »Homecoming«). Aber zumindest haben sie nun ein Vorbild, das ihnen eine alternative Form von Cheerleadersein – und damit auch von Weiblichkeit im weitesten Sinne – vorlebt, nach dem sie ihre Identität bilden können.

Als ihre Großmutter Jen dafür rügt, dass sie durch das Tragen von zerrissenen Netzstrümpfen zu ihrem Cheerleaderoutfit ihr Team entwürdigt, kontert Jen damit, dass nicht sie jemanden entwürdigt, sondern dass Cheerleading an sich eine Entwürdigung und Degradierung von Mädchen und Frauen darstellt, gegen die sie auf ihre spezielle Weise protestiert:

JEN: Come on, Grams, the entire notion of cheerleading is just a sexist attempt to try and objectify the female body. I'm making a statement.

GRAMS: You're making a mockery.

JEN: The mockery has been made. I'm simply pointing it out. Although, I got to tell ya, I don't know how many more pep rallies and spirit cookies I can actually stomach.

GRAMS: Your school has an important game coming up. Right now they need your leadership and verve. Back when I was on the pep squad, we relished the opportunity to show off our team spirit by wearing our uniforms to school.

JEN: Grams, I hate to break it to you, but you were showing off a bit more than just team spirit.

GRAMS: Jennifer!

(3.04 »Home Movies«)

Doch als ob das alles noch nicht genug wäre, all die Pep Rallies und Spirit Cookies, die ihr so schwer im Magen liegen, wird sie auch noch von ihren Untertaninnen bei einer Cheerleader-Kussauktion versteigert, was dem Fass endgültig den Boden ausschlägt:

»You know, this whole thing just started as a bad joke, an excuse to get out some excess energy, but do you see what it's turned into? I have pranced around in front of this entire school at pep rallies without even knowing what the hell pep is. I have listened to clack and prattle about car washes, dance-a-thons, and dog-sitting until I think I'm gonna puke up my homemade spirit cookies. And despite this itch I am getting on my ass from this polyester molest-me skirt, I've done it all with a smile on my face. But you know what ladies, the smile is gone. I'm sorry, but there is no way I'm going to be sold off like some harem girl to the highest bidder. Everyone has a limit, and I've reached mine. I quit« (Jen in 3.04 »Home Movies«).

Die Anti-Cheerleader

Während Mädchen wie Jen Cheerleading – aus welchen abstrusen Gründen auch immer – eine Chance geben, sind wohl alle anderen populärkulturellen Mädchen überzeugte Anti-Cheerleaderinnen, wie etwa Angela Chase aus »Willkommen im Leben« (besser bekannt unter dem amerikanischen Titel »My So-Called Life«), deren einziger Gedanke zum Thema Cheerleading ist: »Like cheerleaders, can't people just cheer on their own, like, to themselves?« (1.01 »Pilot«).

Ein Mädchen wie Sam aus »Popular« und ihre große Beliebtheit beim Publikum (die um einiges größer ist als die des Cheerleaders Brooke) sind ein ganz klares Indiz dafür, dass für die Post-»Beverly Hills«-Generation nicht die beliebten Mädchen die Stars sind, sondern vielmehr die unbeliebten Individualistinnen, die großes Identifikationspotenzial in sich bergen, vor allem da sie ihre Zuschauerinnen sowohl in ihrer alternativen-nonkonformistischen Identität bestärken als auch indem sie ihnen Auswege aus dem auf sie ausgeübten Gruppenzwang zeigen, der sich wiederum besonders auf die Konstruktion ihrer Identität und Weiblichkeit auswirkt.

Mädchen wie Sam McPherson (»Popular«), Darlene Conner (»Roseanne«), Angela Chase (»My So-Called Life«), Daria Morgendorffer (»Daria«), Felicity Porter und Meghan Rotundi (»Felicity«), Kat Stratford (»10 Dinge, die ich an dir hasse«), Lisa Simpson (»Die Simpsons«), die »American Beauties« Jane Burnham und Angela Hayes, Joey Potter und Jen Lindley (»Dawson's Creek«), Jake Pratt (»Rawley High«), Lindsay Weir (»Freaks and Geeks«), George (»Dead Like Me«), Laney (»Eine wie keine«), Joan Girardi und Grace (»Die himmlische Joan«), Dora (»Loser«), Claire Fisher (»Six Feet Under«), Buffy und ihre Freundinnen (»Buffy«), Deborah (»Life As We Know It«) und Rory Gilmore (»Gilmore Girls«) sind alle auf ihre ganz eigene Art und Weise anders – sei es, dass sie nicht den gängigen Schönheitsidealen entsprechen (wollen), dass sie überaus intelligent sind oder eine ausgeprägte künstlerische Ader haben. Was sie alle jedoch verbindet, ist, dass sie für einander eine »spiritual sister in angry-and-conflicted teen-age girlhood« (Nussbaum 2001) sind, wie es Nussbaum in Bezug auf Daria und Buffy so schön beschreibt. Wie Daria »stellen sie alle die Attitüde und Intelligenz von entfremdeten Teenagerinnen zur Schau« (Barnes et al. 2001), und sie alle würden wie Daria um Abflussreiniger bitten, wenn sie nach ihren Gefühlen bezüglich beliebter Mädchen gefragt werden; wie Daria, wenn sie mit »Pass the drain cleaner, please« in »The Daria Diaries« ihre Gefühle gegenüber ihrer attraktiven und beliebten Schwester Quinn kommentiert, wobei sie sich ganz unmissverständlich auf den Rohrreiniger, mit dem Jason Dean die Anführerin der Heathers im Film »Heathers« vergiftet hat, anspielt.

Die Leiden der jungen Wertherin

Als Daria von der »CBS Early Show«-Moderatorin Jane Clayson aufgefordert wird, sich selbst zu beschreiben, antwortet sie: »I'm just your average American teenager, interested in the same things as other teenagers: reading long Russian novels, being alone for weeks at a time, and issuing a continuous stream of subtly contemptuous remarks« (2002). Das ist Daria wie sie leibt und lebt: Ein ganz durchschnittliches und normales Mädchen, bis auf ihre Vorliebe für russische Literatur, Joseph Conrads Roman »Heart of Darkness«, Edgar Allen Poes »Telltale Heart« und Kafka, und ihre absolute Abneigung gegen Lächeln, Mädchenmagazine, Einkaufsbummel, Teenieserien und Mode. Gefragt danach, ob sie weiß, wer Manolo Blahnik ist, antwortet Daria: »Sure, she was the star of »Blossom«. Good show!« (Daria in Curan 1998). Als sie von Brittany, einem Cheerleader, zu einer Party eingeladen wird und ihre beste Freundin Jane sie fragt, ob sie die Einladung annimmt, antwortet Daria: »Sure. And after that, I think, I'll swallow glass« (1.02 »The Invitation«). Auf die Frage »Have you ever considered letting Quinn give you a makeover?« besteht Darias Replik darin: »As a matter of a fact, I plan to do that, right after I have all my teeth pulled out without anesthetic« (Daria in Minton 1997). Mit Boygroups steht sie kategorisch auf Kriegsfuß, wie mit dem anderen Geschlecht im Allgemeinen: »I like it if a guy holds open a door, steps through it, shuts it behind him and keeps going« (ebd.).

Als »Mischung aus Dorothy Parker, Fran Lebowitz und Janeane Garofalo, die Carrie Donovan Brillen trägt« (Gates 1999), ist Daria der Inbegriff »suburbaner Teenager-Ironie« (ebd.). »Some may call her a nerd, but behind those oversize eyeglasses is a hyperarticulate young woman, wise beyond her years, who sees the world for the irony machine it is with a mixture of curiosity, confusion, and casual scorn« (Gates). Sie ist, wie Beavis und Butt-head sie nennen, im wahrsten Sinne »Diarrhö« für alle traditionellen Erwartungen an Mädchen und Weiblichkeit – vor allem, da sie ihre intellektuelle Überlegenheit niemals hinter einer hohen Stimme, einem verführerischen Augenaufschlag, einem strahlenden Lächeln versteckt oder gar durch Make-up zu übertünchen sucht. Sie war eines der ersten unbeliebten und untypischen Mädchen, das stolz auf seine Unbeliebtheit und Andersheit ist und für die es bei seinem Publikum umso beliebter ist. Sie ist ganz anders als das normale Durchschnittsmädchen und als die Mädchen in der Serie, mit Ausnahme ihrer Freundin Jane Lane, mit der sie ihren scharfen Blick für die Absurditäten des High School-Alltags, ihre abgestumpfte Weltsicht und ihren beißend-treffenden Sarkasmus teilt.

Während sich Daria ihrer Andersheit voll und ganz bewusst ist, so ist sie sich dennoch einer ihrer besonderen Stärken kaum bewusst, nämlich der Bedrohung, die von einem Mädchen wie ihr für die bestehende (Ge-

schlechter)Ordnung ausgeht, wemgleich diese in der Serie angedeutet wird. Ein Beleg dafür ist ein kurzer Dialog zwischen den Mitgliedern des Fashion Clubs, zu dem auch Darias beliebte Schwester Quinn gehört, als sie Daria auf einer Party sehen:

TIFFANY: But what's with that girl with the glasses? Her face looks weird. All the same color.

BLONDE GIRL: She's not wearing makeup.

SANDI: Is that a new look or something?

BLONDE GIRL: Brrrr. Scary.

(1.02 »The Invitation«)

Kein Wort könnte Daria und die Bedrohung, die von ihrem make-up-losen Antlitz, das für ihre gänzliche Unmädchenhaftigkeit und Unangepasstheit steht, ausgeht, wohl treffender beschreiben als »scary«.

Nicht so sehr erschreckend als vielmehr überraschend ist der Umstand, dass Daria zu einem der kulturellen Meilensteine von über 20 Jahren MTV (neben Madonna, »Beavis and Butt-head«, »The Real World«, etc.) wurde, vor allem wenn man sich vor Augen führt, dass Daria von MTV zum ersten Mal in einer Zeit ausgestrahlt wurde, während der junge Künstlerinnen wie Britney Spears und Christina Aguilera ihr Debüt in Schuluniformen, kurzen Röcken und bauchfreien Tops gaben. Gerade zu diesem Zeitpunkt ließ MTV diese vollkommen andere Genie aus ihrer Flasche, die im krassen Kontrast zu diesen Sängerinnen und ihren Videoclips stand und dafür umso mehr in der Tradition von einer Serie wie »My So-Called Life«, die wenige Jahre vor »Daria« bereits nach nicht einmal einer Staffel abgesetzt wurde.

Während Mädchen wie Britney Spears oder Christina Aguilera in hübschen, fluffigen und plüschigen Mädchenzimmern schlafen, bekommt Daria in ihrem neuen Zuhause das ausgepolsterte Zimmer, in dem die VorbesitzerInnen ihre verrückte Tante untergebracht hatten. Aber Daria gefällt ihr ausgepolstertes Interieur: »It muffles sound, so my parents can't eavesdrop. And it does cut down on the pain when my sister's actions finally drive me to bang my head against the wall repeatedly« (Daria in Glassman 1998).

Skelette statt Plüschtiere, Bücher anstelle von Puppen im Bücherregal und auf dem Boden, ein Kafkaposter anstatt eines Selbstporträts, ein Fenster statt eines Spiegels, Gummiwände statt Zierbordüre, Helligkeit versus Dusterheit – das sind die augenscheinlichsten Unterschiede zwischen den beiden Zimmern, die sich in den beiden Mädchen, ihrem Aussehen, ihrer Kleidung, ihrer Haltung fortsetzen. Ganz ähnlich verhält es sich auch mit Daria und ihrer Schwester Quinn, deren Zimmer eine detailgetreue Nachbildung von Britneys Zimmer sein könnte. Wenn Minton Daria danach fragt, warum ihre Schwester und sie nicht miteinander auskommen, könnte sie ebenso nach Darias Verhältnis zu einem Popstar wie

Britney Spears fragen und die Antwort wäre genau dieselbe: »This is just a hunch, but could it be because I abhor everything she stands for?« (Daria in Minton 1997). Der wohl größte Gräuel für Daria wäre es, so zu werden wie Quinn oder Britney, oberflächlich, materialistisch, naiv und beliebt.



Abbildung 75: Daria's Pad

Daria ist gerne anders und möchte auch nichts daran ändern. Sie genießt es, anders zu sein, und ihre Fans genießen ihre Andersheit mit ihr und die Leiden, die sie ihr mitunter bereitet – wie es schon Generationen vor ihr Goethes Werther getan hat. So ist nicht nur sie selbst, sondern auch ihr zum Markenzeichen gewordenes Outfit – ein kurzer Faltenrock, Strümpfe, DocMartens Stiefel und dicke runde Brillen – zum Kult geworden, wie schon des jungen Werthers »Uniform«. Als sie in einem Interview gefragt wird, wie sie ihren Look zusammengestellt hat, antwortet Daria: »I choose dark colors to reflect my general dark outlook and camouflage pizza stains. I wear a jacket loose enough to pull up over my ears and zip closed when my parents are talking. My boots send a clear message: »I can kick you«. And my skirt is pleated so that it flares nicely when I'm ballroom dancing and my partner whirls me« (Daria zit. in Curan 1998).



Abbildung 76: Britneys gute Stube

»Her brand of brainy, sarcastic humor and her laid-back look of oversized eyeglasses, short skirt, jacket and boots, have touched a chord with viewers across the country« (Curan 1998). Als junge Wertherin trifft sie den Nerv ihrer Zuschauerinnen, die sich von der ersten Sekunde an mit ihr identifizieren können, allein schon wenn sie Daria im Vorspann sehen, wie sie – von dem Lied »You're Standing On My Neck« der Splendoras begleitet – gelangweilt neben ihrer Familie sitzt, sich in der Schule mit Hohlköpfen herumschlagen muss und beim Volleyballspielen den Ball neben sich auf dem Boden aufkommen lässt, um einige Sekunden später den Arm anzuwinkeln und Beteiligung vorzutäuschen: »Excuse

me, I've got to be direct, if I'm wrong please correct, you're standing on my neck. You look right through me, you say I'm gloomy, well, so sue me. Nothing is like I planned it, so honey I can't stand it. Wish I was made of granite, I must be on another planet« (»You're Standing On My Neck« von den Splendoras).

Fängerinnen im Roggen

Wie Daria fühlen sich auch ihre Schwestern im Geiste, Mädchen wie Angela aus »My So-Called Life« und Joey aus »Dawson's Creek«, als ob sie auf einem anderen Planet gelandet sind. Besonders bedeutsam ist dabei das Kafkaposter in Darias Zimmer, welches in der Serie nie abgenommen wird und in seiner ständigen Präsenz auf Darias Gefühlsleben verweist, auf ihr gesamtes Leben, das sich wie ein nie enden wollender Roman von Kafka anfühlt. Auch Joey verleiht eben diesem Gefühl Ausdruck, wenn sie in der Episode 3.17 »Cinderella Story« meint: »Why do I feel like I fell asleep on the train and suddenly woke up the protagonist in a Kafka story«. Und Angela denkt sich auf die Frage ihres Englischlehrers nach einem Beispiel für etwas Kafkaeskies: »Sharon Cherski having a boyfriend... and not me« (1.05 »The Zit«).



Abbildungen 77a und 77b: Angela Chase, Joey Potter

Das Gefühl, das diese Mädchen haben, bezieht sich wie für Kafka ganz typisch in erster Linie auf sie selbst und die Welt um sie herum, in die sie nicht zu passen scheinen und die ihnen ob ihrer Unfähigkeit oder mehr noch ihres Unwillens, sich anzupassen, wie ein Alptraum vorkommt, aus dem sie nicht aufwachen können. Ihre Unangepasstheit drückt sich vor

allem in ihrer vom Idealbild des Mädchenseins abweichenden Art von Weiblichkeit aus. Diese ist es, die sie von anderen Mädchen unterscheidet, die beliebt sind und einen Freund haben wie Sharon Cherski, Angelas ehemals beste Freundin, bis Angela nicht mehr das brave und nette Mädchen sein wollte, das die anderen in ihr und Sharon sahen.

Wie Holden Caulfield aus J.D. Salingers Kultroman »Der Fänger im Roggen«, mit dem Angela oft verglichen wird, beginnt sie mit 15 sich ganz bewusst mit ihrer Identität auseinanderzusetzen und ebenso bewusst Identitätsarbeit zu leisten, entsprechend den Vorstellungen, die sie von sich selbst hat und von dem Mädchen, das sie gerne sein möchte. Der dabei wohl entscheidendste Schritt ist das Färben ihrer Haare mit dem Rotton »Crimson Glow«, das in einer der ersten Szenen der Pilotfolge gezeigt wird, inspiriert durch ihre neuen besten FreundInnen Rayanne Graff (ein Mädchen, das gerne ausgeht und trinkt und sexuell überaus aktiv ist) und Rickie Vasquez (ein homosexueller Junge, der Eyeliner trägt und die Pausen im Mädchenklo mit Rayanne und Angela verbringt), um sich wie die beiden von der Masse abzuheben.

Ganz am Anfang der Serie erklärt uns Angela im ersten ihrer vielen inneren Mini-Monologe: »Things were getting to me. Just how people are. How they always expect you to be a certain way, even your best friend« (1.01 »Pilot«). Und als ihre Lehrerin sie darauf anspricht, dass sich ihr Äußeres verändert hat und auch ihre Einstellung (was sie besonders auf ihr Verlassen des Jahrbuchteams bezieht), und sie sich Sorgen um Angela macht, antwortet sie ihr mit ganz ähnlichen Worten: »It just seems like you agree to have a certain personality or something. For no reason. Just to make things easier for everyone. But when you think about it, I mean, how do you know it's even you?« (1.01 »Pilot«).

Angela hingegen möchte es sich ganz und gar nicht leicht machen, indem sie so ist, wie sie immer war und wie sie andere gerne sehen möchten, sondern sie ist fest entschlossen, für sich selbst eine befriedigende Antwort auf die Frage nach ihrer eigenen Identität zu finden, wie schmerzlich und schwierig dieser Prozess für sie und für die Menschen um sie auch sein mag. Genau so geht es auch Joey bei »Dawson's Creek«, die sich in der Episode 3.13 »Northern Lights« ganz ähnlich über ihre Identität bzw. über die Problematik, eine zu finden, äußert: »I don't know, it's like there's this person that you want to be for other people, you know, and to make them happy and to make them proud of you. And, and then there's yourself. And sometimes it's really hard to tell where one ends and the other begins«.

Darüber hinaus verschreibt sich Angela ganz im Sinne des postmodernen Zeitgeistes einer anti-essenzialistischen Sichtweise von Identität (die natürlich auch Weiblichkeit als einen wichtigen Bestandteil derselben mit einschließt), der sie besonderen Ausdruck verleiht, wenn sie in der Episode 1.13 »Pressure« die Einstellung von Menschen in Frage stellt, die immer sagen: »You should be yourself, like yourself is this de-

finite thing, like a toaster, or something. Like you can know what it is, even«. Und bereits in der ersten Folge der Serie sagt sie zu dem Nachbarn Brian: »Everybody's an act. Including you« (1.01 »Pilot«), was natürlich auch sie selbst mit einschließt und dessen sie sich, im Gegensatz zu den meisten anderen Menschen um sie, mehr als bewusst ist.

Ganz ähnlich geht es in diesem Zusammenhang nicht nur Joey, sondern auch Jen bei »Dawson's Creek«, wenn sie in butlerscher Manier die Geschlechter- und Identitätskonstruktionen von Homecoming Queens, wie sie selbst eine ist, und Drag Queens als Maskerade hervorhebt: »Homecoming queens, drag queens, what's the difference? They're all just people dressing up, pretending to be something that they're not, playing a role« (Jen in 3.06 »Secrets and Lies«). Besonders treffend ist dabei auch die Fabel, die Angela in der Episode 1.06 »The Substitute« im Englischunterricht verfasst und die wahrscheinlich nur dann Sinn ergibt, wenn man sie aus eben diesem Blickwinkel, den Mädchen wie Angela, Joey und Jen teilen, betrachtet:

»A Fable. Once upon a time there lived a girl. She slept in a lovely little cottage made of ginger bread and candy. She was always asleep. One morning she woke up, and the candy had mold on it. Her father blew her a kiss and the house fell down. She realized she was lost. She found herself walking down a crowded street. But the people were made of paper. Like paper dolls. She blew everyone a kiss good bye and watched as they blew away.«

Gelächter macht sich in der Klasse breit, nachdem Angelas Fabel vorgelesen wurde. Auf das Nachfragen des Lehrers hin, warum sie lachen, antwortet eine Schülerin: »Because it doesn't make any sense« (1.06 »The Substitute«). Nur mit einem postmodernen Verständnis der Welt kann man diesem Un-Sinn etwas abgewinnen, mit einem Verständnis, das Angelas MitschülerInnen wohl nicht besitzen. Vielmehr fühlen sie sich verloren, wenn sie ihre zu Papier gebrachten Gedanken hören, genauso verloren wie Angela sich ob ihrer Gedanken fühlt – dieser befremdlichen Erkenntnis, dass alles, woran sie geglaubt hat, falsch ist, dass alles, das sie für echt gehalten hat, nur eine oberflächliche Fassade ist ohne tiefere Bedeutung, wie das Haus, das in sich zusammenfällt und die Papierpuppen, die weggeblasen werden. So verloren wie sich Angela angesichts dieser schmerzlichen Erkenntnis auch fühlen mag, die für viele keinen Sinn ergibt, ergibt sich für ihren Lehrer viel mehr daraus: »It does better than make sense. It makes you feel. It makes you wonder. It wakes you up« (Angelas Lehrer in 1.06 »The Substitute«). Ihre eigene Fabel ermöglicht Angela einen neuen Blick auf die Welt, der ihr nicht nur die erschreckenden Seiten dieser verwirrenden Erkenntnis offenbart, sondern der sie vielmehr noch die Freiheiten und Möglichkeiten erkennen lässt, die mit ihr einhergehen – vor allem in Bezug auf ihre eigene Identitätskonstruktion als Mädchen. Und so endet diese Episode mit einem Voice-

over von Angela, in dem sie mit Erleichterung und Genugtuung dieses Aufwachen anerkennt: »Once upon a time there lived a girl. She slept in a lovely cottage made of gingerbread and candy. She was always asleep. One morning she woke up. She woke up« (1.06 »The Substitute«). Nach diesem Aufwachen, der Erkenntnis, wie schwierig es ist, sie selbst zu sein, so zu sein, wie sie gerne sein würde, stellt sich die Frage, ob das überhaupt möglich ist, und wenn ja: Wer möchte sie sein? Diese Frage stellt sich Angela zu Halloween:

When I was little I, like, worshipped Halloween. And truthfully, part of me still does. Cause it's your one chance all year to be someone else. I wanna be someone else, but to wear, like, an actual costume to school is too scary. People are wearing costumes. Even teachers are wearing costumes. I should have worn a costume. But who would I be? (Angela v.o. in 1.09 »Halloween«).

Nachdem sie sich der Künstlichkeit und Konstruiertheit der eigenen Identität sowie der aller anderen bewusst geworden ist, stellt sich für Angela, wie auch für Mädchen wie Daria und Joey, die Frage, welche Mittel ihr zu Verfügung stehen, um die eigene Identität und Femininität zu konstruieren, und vor allem auf welche Modelle und Subjektpositionen sie zurückgreifen kann. Als Daria nach ihren Vorbildern gefragt wird, antwortet sie: »Eva Peron, Imelda Marcos, Lucrezia Borgia... the usual role models« (Curan 1998), wohl wissend, dass diese Frauen so gar nicht zu den üblichen Rollenvorbildern von Mädchen zählen, genauso wenig wie man von einem Mädchen wie Angela erwarten würde, dass sie sich am meisten mit Anne Frank identifizieren kann oder Amelia Earhart bewundert.

In der Episode 1.07 »Why Jordan Can't Read« fragt sich Angela, nachdem sie auf einer Exkursion ins Museum von ihrer Lehrerin immer wieder dazu ermahnt wurde, »Stay with the group, okay? The most important thing to remember is to stay with the group«: »What is the big deal with staying with the group? I mean, what if Amelia Earhart had stayed with the group?«. Sie hat für sich selbst erkannt, wie wichtig es ist, nicht immer bei der Gruppe zu bleiben, sich nicht dem Gruppendruck zu unterwerfen, sondern nach ihrer eigenen Fassung zu Leben und vor allem sich von der breiten Masse abzuheben – wie sie es selbst nach außen hin besonders deutlich mit ihren roten Haaren tut. Was es mit ihrer Faszination für Anne Frank auf sich hat, wird klar, als sie das Tagebuch und die Bedeutung, die es für sie hat, beschreibt: »See, it's this diary of her life. See, these Nazis were gonna kill her, so whatever she'd been like with her friends or her teachers, that was just over. She was hiding. But in this other way she wasn't. She, like, stopped hiding. She was free« (1.01 »Pilot«).

Wonach sich Angela wie auch Joey wohl am meisten sehnen, ist ein Moment, in dem sie frei sein können und nur sie selbst (wer auch immer

das ist). In 1.13 »Pressure« erlebt Angela einen solchen Moment, als sie – wie schon in ihrer Kindheit – freihändig mit dem Fahrrad fährt und sich dabei denkt: »Ever so often, I'll have, like, a moment, where being myself, and my life right where I am is, like, enough«. Und auch Joey erinnert sich an dieses Gefühl der Freiheit und der Selbstheit, wenn sie an ihre Kindheit denkt. In 3.17 »Neverland« beschreibt sie ihren Freundinnen dieses Gefühl: »I miss the time when I could just climb the trees and roll around in the mud and hang out with the boys. It was like we were the same. None of this stupid man-woman stuff getting in the way. I felt free to just be myself«. Diese Einschränkung der Freiheit, unter der sie als Teenager leidet, bezieht sie vor allem auf die Erwartungen, die mit Weiblichkeit verbunden sind und nun an sie gerichtet werden.

Besonders viel sagend ist in diesem Zusammenhang auch Joeys absolutes Rollenvorbild, Jo(sephine) aus dem Roman »Little Women«, nach der sie ihre Mutter benannt hat:

JOEY: What's my favorite book?

A.J.: You read, don't you?

JOEY: Little Women.

A.J.: Louisa May Allcott. Interesting. Now I haven't read that since I was... ten or so. As far as I remember it's sort of a less successful version of ›Jane Eyre«. Something about a girl with a boy's name?

JOEY: The girl's name is Jo. She has three sisters, a mother, a father who's usually not around and when he is he's very impractical, and he's not the greatest at providing the material things in life.

A.J.: That's right. They're poor, but they have each other. And there's something to do with a boy next door. Yeah, it's all coming back to me. OK, so ›Little Women«. Perennial American classic, yes, but great book? Worthy of inclusion in the literary canon? What do we think people?

STUDENT 1: No way. This book is completely anti-feminist in spirit.

STUDENT 2: I concur. I mean, the heroine supposedly burns with this artistic genius, but ultimately she gives up all of her dreams, gets married and starts popping out babies.

(3.10 »First encounters of the close kind«)

Joey ist eine postfeministische Version der Romanheldin, die ihre Träume für nichts und niemanden aufgibt, schon gar nicht für ein Leben als Ehefrau und Mutter. Besonders beflügelnd sind dabei einige ihrer Aussagen in Bezug auf junge Männer und ihr Verhältnis zu ihnen: »Wouldn't that just be heaven on earth. To call one of these pigs at Capeside my boyfriend and be some perky cheerleader who gets pumped and dumped by the school jocks. Yeah, have sex with Grant Bodine on the locker room floor. Wouldn't that be great?« (Joey in 1.06 »The Breakfast Club«), oder auf Dawsons Bemerkung hin, dass es nur eine Frage der

Zeit ist, bis sie den Richtigen findet: »Until what? My brain short circuits and I start bedding down with every guy with a fast car and big biceps?« (Joey in 1.06 »The Breakfast Club«), oder ihre Antwort auf die Frage, ob sie mit einem ihrer Mitschüler ausgehen möchte: »Yeah. Sure, uh, yeah. Ah, just pick me up after my lobotomy« (Joey in 1.08 »In the Company of Men«). Als Abby auf eine dieser Bemerkungen zu ihr meint »Just like a true lesbian« ist Joeys einzige Reaktion darauf: »Yeah, I wish I was a lesbian« (Joey in 1.06 »The Breakfast Club«).

Doch bevor ich noch näher auf diesen »man-woman-stuff« eingehe, möchte ich noch einen anderen Aspekt dieser Thematik diskutieren, nämlich den »Tomboyismus«, für den ein Charakter wie der der Joey/Josephine Potter überaus erhellend ist. Nach Halberstam, die sich in »Female Masculinity« intensiv mit diesem Phänomen auseinandersetzt, kann man die Burschikosität von Mädchen als ihren Wunsch nach den größeren Freiheiten, die Buben in patriarchalen Gesellschaften genießen, verstehen. Sie ist ein Zeichen für Unabhängigkeit und Selbstständigkeit, die bei Kindern noch unterstützt werden, im Teenageralter jedoch eingeschränkt und sogar bestraft werden, sollte ein Mädchen ihre Burschikosität nicht zugunsten eines ausgeprägt weiblichen Aussehens und Verhaltens ablegen (vgl. Halberstam 1998: 6). Jedes Mädchen, ob Wildfang oder nicht, bekommt spätestens in der Adoleszenz den Druck, den Geschlechtererwartungen auf sie ausüben, zu spüren und die meisten Mädchen fügen sich diesen Erwartungen:

»Female adolescence represents the crisis of coming of age as a girl in a male-dominated society [...] for girls, adolescence is a lesson in restraint, punishment, and repression. It is in the context of female adolescence that the tomboy instincts of millions of girls are remodeled into compliant forms of femininity« (Halberstam 1998: 6).

Die »Dawson's Creek«-Episode 1.12 »Pretty Woman«¹³ ist für die Überprüfung dieser These wohl die geeignetste, nimmt Joey in ihr wohl die wahrscheinlich willfähigste aller Formen von Weiblichkeit an: Die der Schönheitskönigin, noch dazu mit dem Hintergedanken, so endlich in Dawson Gefühle für sie zu erwecken, die Jen beim ersten Anblick in Dawson erweckt hat. Sie befürchtet: »Dawson wird mich immer als das schlaksige, kleine Mädchen von der anderen Seite des Flusses sehen, mit

13 Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit der Serie »Father Knows Best« und vor allem mit der Episode »Kathy Becomes a Girl«, in der Kathy, ein ganz ähnlicher Wildfang wie Joey, zum Mädchen werden muss, um beliebt zu sein, bei anderen Mädchen und vor allem bei jungen Männern. Insbesondere ihre Mutter drängt sie dazu mit Aussagen wie: »put down the baseball bat and pick up the lipstick«, »nothing will make a boy sit up and take notice like a little glamour«, »you can become queen to some man«, »being dependent – a little helpless now and then«, »We girls have got it made – all we do is sit back« (Douglas 1994: 37).

den Pflastern an den Knien und dem Zopf, der aufgeht. Ich weiß auch nicht, aber vielleicht muss es einfach so sein, weil wir uns nun mal so sehen« (1.12 »Pretty Woman«). Und Dawson bestätigt diese Sicht, als er vor dem Schönheitswettbewerb mit seinem besten Freund Pacey über Joey spricht: »Ich habe nie in irgendeinem Zusammenhang mit Liebe an Joey gedacht. Ich hab' sie immer als so was wie meine Schwester gesehen. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ich je darüber hinauskomme« (1.12 »Pretty Woman«). Doch dies ändert sich von einem Augenblick zum anderen. Als Joey wenige Stunden später bei einem Schönheitswettbewerb hinter dem Vorhang hervorkommt und ins Rampenlicht tritt, sieht auch Dawson sie in einem ganz anderen Licht, was Pacey mit einer Analogie zu Aschenputtel kommentiert: »Sieht so aus, als hätte der Prinz entdeckt, wem der Schuh passt« (1.12 »Pretty Woman«). Joey widerlegt sich mit ihrem Auftritt selbst, wenn sie am Anfang der Serie sagte: »I'm not Cinderella. Not even close« (1.02 »Prelude to a Kiss«).

Entscheidend in dieser Episode ist der Dialog zwischen Joey und Dawson nach dem Wettbewerb, in der spürbar wird, wie sehr sich Joey gewünscht hat, dass Dawson endlich mehr in ihr sehen würde als das schlaksige Mädchen von der anderen Seite des Flusses, und wie verstörend es zugleich für sie ist, als dieser Wunsch in Erfüllung geht.

DAWSON: Zum ersten Mal in meinem Leben hast du mich wirklich sprachlos gemacht. Was ist denn passiert, Joey?

JOEY: Du meinst, du weißt das nicht?

DAWSON: Ich habe dich heute Abend angesehen und es war, als wärst du unter deinem Scheffel hervorgekrochen. Es war einfach so total... ein ganz neues Selbstvertrauen, das du da auf einmal ausgestrahlt hast. Ich weiß, wie schwer es dir gefallen sein muss, heute da raufzutreten. Es ist, als hättest du dich, als hättest du dich in diese wunderhübsche Joey verwandelt.

JOEY: Dawson. (Joey schaut beschämt auf die Seite)

DAWSON: Gott, ist das nicht merkwürdig. Ich sitze hier mit meiner besten Freundin und habe auf einmal feuchte Hände. Ich kenne dich schon ewig, aber ich habe das Gefühl, als würde ich dich heute Abend zum ersten Mal sehen. (Joey schaut verstört und verzweifelt) Joey, was fehlt dir?

JOEY: Ich weiß nicht, Dawson. Irgendwas stimmt einfach nicht an der ganzen Sache.

DAWSON: Aber ich dachte, genau das hast du gewollt?

JOEY: Ich bin selber daran Schuld, weil ich mich verkleidet habe und Prinzessin gespielt habe und wir beide wissen, dass ich das nicht bin.

DAWSON: Natürlich bist du das.

JOEY: Ich denke schon, dass ich das wollte, dass du mich einmal hübsch siehst, dass du mich endlich so siehst wie Jen, aber im Grunde genommen, will ich das ja gar nicht. Ich möchte, dass du, wenn du mich ansiehst, den Menschen siehst, den du schon lange kennst und dass dir klar wird, dass das, was wir haben, mehr ist als

irgendeine vergängliche, physische Schönheit. Und weißt du was? Das ist nur Lippenstift. Das ist nur Haarspray. Morgen wache ich auf und bin wieder Joey, einfach Joey. Du weißt schon, das zu große Mädchen von der falschen Seite des Flusses. (Joey dreht sich um und will gehen)

DAWSON: Warte, Joey! Das ist neu für uns und wir müssen darüber reden, ja? Wir können nicht mehr dahin zurück wie es einmal war.

JOEY: Dawson, du hattest so viele Jahre lang Zeit, Gefühle für mich zu entwickeln. Ich kann nicht den Rest meines Lebens damit verbringen, zu hoffen, dass du vielleicht einmal einen Blick in meine Richtung wirfst zwischen deinen qualvollen Teenagerromanzen, welche Jen Lindley dir auch gerade über den Weg läuft. Ich kann das nicht.

DAWSON: Joey, lauf nicht weg!

JOEY: Ich muss das tun.

(1.12 »Pretty Woman«)

Was in dieser Szene ganz deutlich wahrnehmbar wird, ist Joeys Wunsch danach, dass Dawson sie endlich so sieht wie Jen und sie für ihn begehrtestenswert wird. Sie versucht alles, nimmt jede Erniedrigung und Demütigung (die der Schönheitswettbewerb für sie ohne Zweifel darstellt) auf sich, nur um seiner Fantasie der perfekten Frau zu entsprechen. Doch als ihr das wirklich glückt und Dawson sich in sie verliebt, wirkt das äußerst verstörend auf sie, da er sich nicht in sie verliebt hat, sondern in eine Maskerade, die sie nicht gewillt ist, ständig für ihn und andere zu tragen. Was viel mehr ihren Wünschen entspräche, ist die Vorstellung, um ihrer selbst – vor allem für ihre Unmädchenhaftigkeit, die sie beim Schönheitswettbewerb vollkommen verleugnet hat – geliebt zu werden und nicht wegen Lippenstift und Haarspray. Lieber bleibt sie allein, als sich für eine Beziehung zu einem Objekt männlicher Fantasien zu degradieren. Sie widersetzt sich ideologischen Weiblichkeitsentwürfen und besitzt so eine bedeutende Vorbildfunktion für junge Mädchen und Frauen, besonders für die Konstruktion der eigenen Identität und Weiblichkeit.

Als Joey und Dawson im Laufe der Serie dann aber doch zusammenkommen, ist ihr gemeinsames Glück nicht von Dauer, vor allem da Joey alsbald merkt, dass sie sich durch ihre Beziehung zu Dawson eingeengt fühlt, eingeschränkt in der Entfaltung ihrer eigenen Identität und sie sich nicht nur über ihn und die Beziehung zu ihm definieren kann und darf. In der Episode 2.04 »Tamara's Return« erklärt sie Dawson zum ersten Mal, wie sie sich in ihrer Beziehung fühlt und schon immer gefühlt hat:

»Dawson, you've been everything to me, and I have been your sidekick, your confidant, your other half for so long, and that's how our relationship works. And it's a nice place for you, but for me, it's scary because I realized that, aside from you, I don't have anything. My entire life is attached to you, Dawson. I was working on these sketches, and somebody told me to draw what's important to me. What inspires me.

What I love... and this is the only thing I could think of. (Joey reicht ihm ihren Zeichenblock mit einem Porträt von Dawson darin) And that's not okay with me, Dawson. I care about you so much, but if I ever lost you, I would be standing here totally void of anything else in my life. I live in total fear of doing nothing, of going nowhere, and that is why I shut you out. Because if I can't have something to hold onto independently from you, then I don't have anything at all.«

In der übernächsten Episode 2.06 »The Dance« erklärt sie Dawson abermals, dass sie so lange Zeit nur an ihn gedacht hat und von ihm geträumt hat, ihr ganzes Leben um ihn gekreist ist, dass es nun an der Zeit ist, sich selbst in den Vordergrund zu rücken. In ihrem Leben hat sie sich viel zu sehr auf Dawson konzentriert, so dass sie nun vor der bitteren und beängstigenden Erkenntnis steht: »I don't even know who I am, let alone who I want to be or accomplish and I need to figure that out. I need to find my something [...] It can't include you, Dawson. It has to be my doing, and mine alone. You make me so happy, you know? But I have to make myself happy first« (2.06 »The Dance«). Und auch noch zehn Folgen später lässt ihr diese Erkenntnis keine Ruhe und sie trennt sich endgültig von Dawson, mit den Worten: »Our lives have always been so intertwined that in many ways I feel like you partially invented me, Dawson. And that scares me so much. I need to find out if I can be a whole person without you. I need to find out if I can be a whole person... alone« (Joey in 2.16 »Be Careful What You Wish For«).

Das ist es auch, was Jane Rosenzweig an »Ally McBeal's Younger Sisters«, wie sie Mädchen in Serien wie »Party of Five«, »Buffy« und »Dawson's Creek« nennt, so bewundert. Wenn man die Fernsehwelt, in der Frauen wie Ally McBeal leben, durchforstet, wird man auf Mädchen treffen, die mit beiden Beinen fest am Boden stehen:

»Joey Potter, for example, in spite of having a dead mother and a jailed father, has enough self-awareness to realize that there is an asymmetry between her boyfriend Dawson's passion for filmmaking and her own passion for Dawson. After some initial sadness, she pulls herself together enough to think about what she really wants out of life – and to realize the folly of a self-definition that requires always having a man. Ally McBeal never shows this kind of independence« (Rosenzweig 1999).

You are a most unusual girl

Ein weiterer weiblicher Holden und das wohl ungewöhnlichste Mädchen aus einer Teenieserie, neben Daria, Angela, Sam und Joey, ist Jake/Jaqueline Pratt, »a most unusual girl« wie sie ihre Mutter in der Episode 1.04 »Winning isn't everything« bezeichnet, aus der Serie »Rawley High« (im Englischen bekannt unter »Young Americans«), einem Spinoff von »Dawson's Creek«. Wie Holden Caulfield wechselt Jake von

einem Internat zum nächsten, hält es nirgendwo lange aus, bis sie an die Rawley High kommt, einem Knabeninternat wohlgemerkt. Neben all den ansehnlichen männlichen Charakteren, die die Serie zu bieten hat, ist es trotz allem Jake, die bei ihren hetero- und homosexuellen Zuschauerinnen am beliebtesten ist.

Die Faszination, die von einem Charakter wie ihr ausgeht, lässt sich auf mehrere Aspekte zurückführen. Zum einen unterwandert sie als Mädchen die patriarchale Ordnung des Internats. Sie schleicht sich in die männlichen Kreise ein und gewinnt so ein Insiderinnenwissen, das sie mit ihren Zuschauerinnen teilen kann. Weiters stiftet sie durch ihre spezielle Form von Männlichkeit Verwirrung unter ihren Mitschülern – insbesondere bei Hamilton, der glaubt, homosexuell zu sein, weil er sich von Jake angezogen fühlt, was in weiterer Folge eine neue Sichtweise auf Homo- und Heterosexualität und die Beziehungen, die sich aus diesen konstruierten Kategorisierungen ergeben, erlaubt. Zum anderen kommt ganz besonders ein Aspekt bei der Beliebtheit von Jake zum Tragen, nämlich dass sie als und für Mädchen eine neue Form von Weiblichkeit erforscht: Androgynität oder weibliche Maskulinität (female masculinity), wie sie Halberstam (1998) nennen würde. Sie zeigt Mädchen, wie es wäre, ein Junge zu sein. Doch das allein würde nicht weit genug gehen. Vielmehr verdeutlicht sie, wie man zugleich Mädchen und Junge sein kann – wie man sich als Mädchen sowohl für Motorräder und Computer interessieren kann (Interessen, die nicht nur zu ihrer Tarnung gehören, sondern die sie schon vorher hatte) als auch für typische ›Mädchensachen‹ wie Mädchenmagazine und Nagellack. Darüber hinaus widerlegt sie sicherlich bis zu einem gewissen Grad Halberstams Kritik, dass die »Kategorien, die Frauen für ihre ethnische, geschlechtliche und sexuelle Identifikation zur Verfügung stehen, schlicht und ergreifend unzureichend sind« (Halberstam 1998: 7), und dass trotz starker, maskuliner Frauen wie Martina Navratilova, Radclyffe Hall, Janet Reno und k.d. lang noch immer keine »generelle Akzeptanz oder sogar Anerkennung für männliche Frauen und burschikose Mädchen« (ebd.: 15) in unserer Gesellschaft besteht. Ein Charakter wie Jake ist ein mögliches Rollenmodell, um in sich männliche und weibliche Seiten zu vereinen und Geschlechtergrenzen durch Gender-Bending und Cross-Dressing verschwimmen zu lassen, ebenso wie die Grenzen zwischen Homo- und Heterosexualität.

Eine Episode, in der dieses Verschwimmen besonders deutlich spürbar ist, stellt 1.03 »Cinderbella« dar, in der Jake und Hamilton zusammen auf den Schulball gehen und sich auf der Toilette küssen:

HAMILTON: Oh my god, that was.

JAKE: I know, but this is not.

HAMILTON: It is, we're gay.

JAKE: No, we're not, Hamilton, okay? I have, look, I've got to tell you something, alright? But you have to promise not to be pissed off at me, alright? I'm a girl.

HAMILTON: What are you talking about? Jake, stop it. (Jake fängt an, ihr Hemd aufzuknöpfen)

JAKE: I'll prove it to you, okay? You don't believe me? I am 100 % female, alright? I am obsessed with Sarah McLaughlan, and I have a subscription to ›Seventeen‹, and my favorite nail polish is ›Barely Pink‹, and I think I look fat in bikinis. (Jake öffnet ihr Hemd) Okay, and these are not fake.

(1.03 »Cinderella«)



Abbildungen 78a und 78b: Hamilton und Jake auf der Männertoilette

Was an dieser Szene besonders bemerkenswert ist, ist dass gleich mehrere Diskurse um Geschlecht und Sexualität zusammenkommen, nur um allesamt mit einem Streich dekonstruiert zu werden. Weder Homo- noch Heterosexualität werden als naturgegeben und natürlich belassen, noch Männlichkeit oder Weiblichkeit, denn in dieser Szene enthüllt Jake nicht nur ihre weibliche Brust, sondern vielmehr noch den diskursiv konstruierten Charakter all dieser Konzeptionen – wie es auch in der Episode 1.05 »Gone« auf besonders geschickte und erhellende Art und Weise geschieht, in der die Konstruiertheit von Männlichkeit und Weiblichkeit wie in keiner anderen verdeutlicht wird und die damit einhergehenden Geschlechterstereotypen problematisiert werden.

Vorauszuschicken wäre der Diskussion dieser speziellen Episode ein kurzer Ausschnitt aus dem ersten Dialog zwischen Joey und Dawson, mit dem die Serie »Dawson's Creek« beginnt:

JOEY: We're changing and we have to adjust or else the male-female thing will get in the way.

DAWSON: What is with this when-harry-met-sally eighties crap? It doesn't apply to us. We transcend it.

(1.01 »Emotions in Motion«)

In diesem allerersten Dialog wird der Grundstein für die alles umspannende Thematik, um die die gesamte Serie kreist, gelegt; ein Grundstein bestehend aus Geschlecht und Geschlechterdifferenz, dem Verhältnis der Geschlechter sowie der Konstruiertheit und Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit und (Hetero)Sexualität. Während es Dawson und Joey, wie wir gesehen haben, nicht gelingt, über diesem »when-harry-met-sally eighties crap« zu stehen, scheint dies Hamilton und Jake zu glücken; wobei die Betonung auf »scheinen« liegt, da es ihnen nur so lange gelingt, bis sie in der bereits angesprochenen Folge ausgehen und in die stereotyp männlichen und weiblichen Rollenklischees verfallen und ihre bis dahin so harmonische und gleichberechtigte Beziehung auf eine harte Probe gestellt wird. Alles beginnt scheinbar ganz harmlos, als Jake und Hamilton zusammen auf ihrem Bett liegen und in Zeitschriften schmökern und sich darüber Gedanken machen, ob ihre Mitschüler wohl etwas ahnen, was ihre Beziehung betrifft.

HAMILTON: Oh. No. Definitely not.

JAKE: Yeah, they have no idea we're together.

HAMILTON: No. They would never think that about me.

JAKE: No, not you. The tower of testosterone, the monument of masculinity.

HAMILTON: Well.

JAKE: Come on, you know, you totally dig boys. That's why you like me.

HAMILTON: Funny.

JAKE: I'm messing with your head, dude. (sie küssen sich)

HAMILTON: You are. So's this whole situation.

JAKE: Okay. Let's go on a date then, my manly man. Today. We can just take my bike and go. Be alone together. Go out to lunch.

HAMILTON: But I have that lacrosse team meeting.

JAKE: And I'll wear a dress and these. (sie hält ein Paar Prada-Stöckelschuhe hoch)

HAMILTON: Grrr.

(1.05 »Gone«)

Doch schon in dieser Szene ziehen die ersten Wolken am Geschlechter-Horizont auf, da Hamilton bezüglich seiner Männlichkeit (auf die sich Jakes ironisches »tower of testosterone« und »monument of masculinity« bezieht) und vor allem seiner vermeintlichen Homosexualität (»you totally dig boys«), die sein Bild von einem »wahren« Mann zunichte macht, verunsichert fühlt. Während Jake kein Problem mit der Situation hat, bringt sie Hamilton immer mehr durcheinander. Mit einem Date, als Mann (»manly man«) und Frau, bei dem sie ein Kleid und Stöckelschuhe trägt, möchte sie diesem Gefühl Abhilfe verschaffen.

Aber anstatt die Situation dadurch zu entspannen, verspannt sich Jake umso mehr (da sie sich »dressed as a girl« sichtlich unwohl fühlt) und Hamilton verfällt in stereotyp männliche Muster: Als Jake als Jaqueline aus der Toilette kommt, pfeift er und besteht darauf, das Motorrad zu

lenken, was sonst Jake vorbehalten ist. Nachdem Jake widerwillig auf dem Sozius Platz genommen und sich zum Restaurant chauffieren gelassen hat, geht es an der Geschlechterfront aber erst so richtig zur Sache.



Abbildungen 79a und 79b: Jake und Hamilton vorher, Hamilton und Jaqueline nachher

Anstatt sich darüber zu freuen, dass Hamilton, wie es sich für einen Gentleman gebührt, den Stuhl zurechtrückt und ihr Komplimente macht, lacht sie verwundert darüber:

JAKE (als Hamilton ihren Stuhl herauszieht): What are you doing?

HAMILTON: Being a gentleman. (Jake kichert. Die beiden setzen sich und lesen die Speisekarte) You look, like, totally foxy.

JAKE: Foxy?

HAMILTON: Yeah, as in a compliment. As in a thing a guy says to a lady. Foxy lady. (Jake lacht) Why is that so funny?

JAKE: Hamilton. It just is. Is that a line you use on girls?

HAMILTON: No. Actually it's a line I reserve for cross-dressing she-men.

(1.05 »Gone«)

Jake sieht ein, dass Hamilton es nur nett meint, entschuldigt sich für ihr Verhalten und versucht Hamilton ihre Reaktion auf seine Avancen zu erklären:

JAKE: Look, I'm sorry I laughed at you. You were just trying to be sweet. I guess I'm a little, you know, it's just funny and kinda weird, this whole date thing.

HAMILTON: It's not weird. It's the way it should be. And besides, it was your idea.

JAKE: I just meant, it's like, we don't know how to act.

HAMILTON: Yes, we do. (zum Kellner) Excuse me, we'd like to order. The lady will have the salmon.

JAKE: The lady?

HAMILTON: Yes, that would be you.

JAKE: But I don't like salmon.

HAMILTON: Okay. Then why don't you order for both of us, Jake.

JAKE: Hey, I'm all up for being the girl here, but...

HAMILTON: Well, it seems you're a little out of practice.

JAKE: We'll both have the scallops.

HAMILTON: But I don't like... fine.

(1.05 »Gone«)

Während sich dieses »whole date thing« für Jake eigenartig und ungewohnt und vor allem unnatürlich und gekünstelt anfühlt, scheint es für Hamilton das normalste auf der Welt zu sein: »It's the way it should be«. Im Gegensatz zu Hamilton, der ganz genau weiß, wie er sich als männlicher Part bei einem Date (stellvertretend für die gesamte Geschlechterordnung) verhalten muss, ist Jake diejenige, die nicht weiß, »how to act«, und die es auch gar nicht wissen möchte; denn auch wenn sie Hamilton versichert, dass sie »all up for being the girl here« ist, drückt sie mit dem nachgeschickten »Aber« ihren tief empfundenen Widerwillen gegenüber all jenen Geschlechternormen und -erwartungen, die mit einem Date verbunden sind, aus. Sie kann sich nicht nur nicht »angemessen« verhalten, sondern vielmehr will sie es auch nicht (was noch viel aussagekräftiger ist). Als sie mit dem Essen, das Jake für sie beide bestellt hat, fertig sind, und zahlen wollen, greifen beide nach der Rechnung:

HAMILTON/JAKE: I got it.

JAKE: No. It's my treat. This was my idea.

HAMILTON: I thought you were, we were, I mean.

JAKE: What, you're going to be the boy. I'm going to be the girl. So, I'm supposed to let you pay the check?

HAMILTON: Well, yeah.

JAKE: Um. Okay. Look, Hamilton. I've never known how I'm supposed to act or what I'm supposed to do. And I've never really thought about it. So just because I'm wearing a dress, I should start now?

HAMILTON: No, that's not what I'm saying.

JAKE: Am I supposed to let you pull out my chair and open doors and pay the check? Am I supposed to laugh at all your jokes? Even the ones I think are lame? And you'll drive and lead the way and pick the topics of conversation. You know, some of that seems sweet and old fashioned but a lot of it seems arcane and not who I am.

HAMILTON: I don't think you know who you are.

(1.05 »Gone«)

Wie schon zuvor übt Jake Kritik an den herrschenden Diskursen über Geschlecht und geschlechtskonformes Verhalten. Auch wenn sie nicht weiß, wie sie sich als Mädchen verhalten soll, so ist sie sich doch der altmodischen und überholten Erwartungen und Klischees, die sie nicht

erfüllen möchte, bewusst. Sie möchte kein typisches Mädchen sein; das weiß sie ganz genau, auch wenn sie damit ihre Beziehung zu Hamilton aufs Spiel setzt. Als sie nach dem Date wieder als ›Junge‹ aus der Toilette kommt, fragt sie Hamilton:

JAKE: Do you think I'm like a freak or something?

HAMILTON: No. Not at all.

JAKE: So. Does that mean you still like me?

HAMILTON: Of course I still like you. But I'm also, I don't know, confused. About who you are. About what we are.

JAKE: I'm just me, Hamilton. I know I've been acting all this time, but when I'm with you, I am myself.

(1.05 »Gone«)

Ihr ist es wichtig, sie selbst (»myself«) zu sein und nicht eine pure Performanz von Weiblichkeit, die nichts mit ihr und dem Mädchen, das sie sein möchte, zu tun hat. »Myself« ist zwar auch ein Konstrukt, wie es jede andere (weibliche) Identität ist, aber es ist eines, das sie selbst geschaffen hat und das nicht von einer männlich dominierten Gesellschaft vorgefertigt wurde. An ihrer Beziehung und vor allem an dieser Episode lässt sich überaus gut erkennen, wie störend und einschränkend hegemoniale Konstrukte von heterosexueller Männlichkeit und Weiblichkeit sein können und wie viel Konfliktpotenzial in ihnen schlummert (denn wenn sie beide ›Männer‹ sind, verstehen sie sich ganz wunderbar, aber sobald sie Mann und Frau sind, fallen sie bzw. verfällt Hamilton wie automatisch in eine klischeehaft männliche Rolle, die auf ihre unmädchenhafte Weiblichkeit prallt). Ein Mädchen wie Jake spricht sich gegen ein Differenzmodell aus und steht vielmehr für eine viel fließendere Definition von Geschlechtsidentität und für die Möglichkeiten, die mit ihr einhergehen: Vor allem die Freiheiten, die sich für beide Geschlechter daraus ergeben, wenn sie sich nicht akribisch an gesellschaftliche und kulturelle Normen halten müssen.

I'm not Daria

In der Episode 4.01 »Ballroom & Biscotti« meint Rory Gilmore zu ihrer Mutter: »I'm not Daria«. Doch viel fehlt nicht mehr dazu, würde ich meinen. Rory ist die vermutlich coolste Streberin seit Daria und wie sie damit ein lebendes Oxymoron, das ihre Zuschauerinnen dazu inspiriert und ermutigt, anders zu sein. Bis auf dass Rory sehr oft lächelt, sich gut mit ihrer Mutter versteht und keine Brille trägt, könnte sie Darias Doppelgängerin sein. Sie ist intelligent und schlagfertig, würde die High School am liebsten überspringen, um so bald wie möglich aufs College (vorzugsweise Harvard) zu gehen. Ihre beste Freundin heißt Lane. Sie

liebt alternative Musik, besonders Grunge und Punk, schaut gerne fern, liest aber noch viel lieber und genauso schwere Kost wie Daria. Egal wohin sie geht, sie hat immer ein Buch dabei (am liebsten einen ganzen Rucksack voller Bücher). Auf einen Schulball nimmt sie »The Portable Dorothy Parker« mit und als sie ein Schulkollege auf einer Party fragt, wie es ihr gefällt, folgt daraus dieser Dialog:

TRISTIN: Oh man, it's a great party, huh?

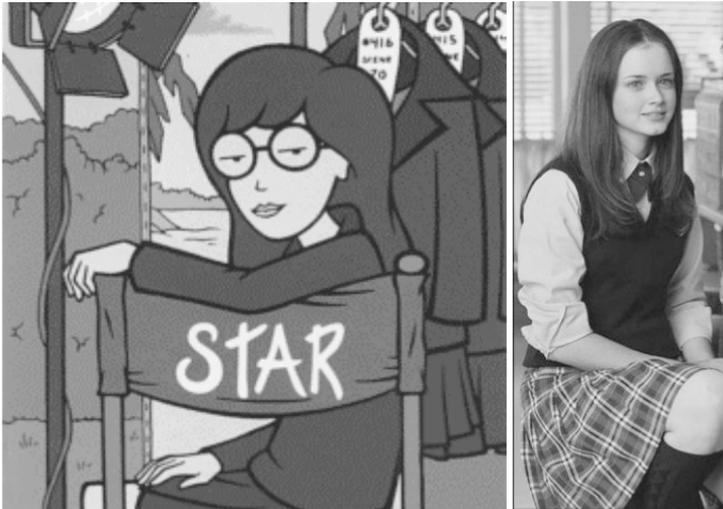
RORY: Yeah, not bad. It gave me a chance to catch up on my reading.

TRISTIN: You are very odd, you know that?

RORY: Thank you.

(1.17 »The Breakup«)

Tristins Aussage fasst sie als Kompliment auf, ist sie doch stolz darauf, eigenartig (»odd«) zu sein. Eines ihrer Lieblingsbücher ist »Howl!« von Allen Ginsberg (auch wenn sie nicht so weit geht wie Daria, es in einem SeniorInnenheim vorzulesen). Wie Daria trägt sie so gut wie nie Make-up und macht aus einem Artikel über die Betonierung des Schulparkplatzes eine elegische Parabel über die Vergänglichkeit des Lebens. Sie führt Unterhaltungen, die gespickt sind mit sarkastischen Bemerkungen und popkulturellen Referenzen, und trägt T-Shirts mit dem Aufdruck »Kafka was here«. Im Winter baut sie eine Schneefrau, die aussieht wie die Sängerin Björk, und als Zitat für die Hochzeitseinladung ihrer Mutter wählen die beiden: »We have buried the putrid corpse of liberty« von Mussolini (2.03 »Red Light On the Wedding Night«).



Abbildungen 80a und 80b: Daria und Rory – Spitting Images

In der Mittagspause sitzt Rory am liebsten alleine an einem Tisch, hört Musik und liest: »I'd rather read at lunch than endlessly discuss the euthanasia of homecoming« (Rory in 2.07 »Like Mother, Like Daughter«). Sie möchte nicht die »neue Heather« sein, wie sie ihre Mutter in 1.11 »Paris is Burning« bezeichnet. Vielmehr genießt sie es, anders zu sein und sich von anderen Mädchen zu unterscheiden. Schon in der Pilotfolge wird das ganz klar, als Rory die einzige Schülerin in der Klasse ist, die die Aufgabe macht, die von ihrer Lehrerin aufgegeben wurde – einen Aufsatz über »Huckleberry Finn« zu schreiben. Während sich Rory auf ihren Aufsatz konzentriert, reichen die Mädchen, die neben ihr sitzen, ein Fläschchen Nagellack herum und wundern sich über Rory:

GIRL 1: Maybe it's a love letter.

GIRL 2: Or her diary.

GIRL 3: Could be a slam book.

GIRL 4 (nachdem sie über Rorys Schulter geschaut hat): It's the assignment.

(1.01 »Pilot«)

Die Mädchen drehen sich mit einem Blick der Verwunderung bzw. Missbilligung von Rory weg, auf deren Gesicht sich ein Lächeln breit macht. Später erzählt sie ihrer besten Freundin Lane zur ihrer beider Amüsement von den Mädchen und dem Nagellack:

LANE: Well, was it a good color at least?

RORY: It had sparkles in it.

LANE: Wow.

RORY: And it smelled like bubble gum when it dried.

LANE: Oh, well, there's no way Mark Twain can compete with that.

(1.01 »Pilot«)

Nur für Rory kann nichts mit Mark Twain und allen anderen Büchern konkurrieren – am ehesten vielleicht noch ein Junge, der sie gerade für ihre Hingabe für Literatur bewundert und sie darum kennen lernen möchte:

DEAN: I've noticed you.

RORY: Me?

DEAN: Yeah.

RORY: When?

DEAN: Every day. After school you come out and you sit under that tree there and you read. Last week it was »Madame Bovary«. This week it's »Moby Dick«.

RORY: But why would you...

DEAN: Because you're nice to look at and because you've got unbelievable concentration.

RORY: What?

DEAN: Last Friday these two guys were tossing around a ball and one guy nailed the other right in the face. I mean, it was a mess, blood everywhere, the nurse came out, the place was in chaos, his girlfriend was all freaking out, and you just sat there and read. I mean, you never even looked up. I thought, ›I have never seen anyone read so intensely before in my entire life. I have to meet that girl‹.

(1.01 »Pilot«)

Wenige Folgen später erzählt ihr Lane, dass Dean nach ihr gefragt hat und begeistert war, dass sie auf eine Privatschule gewechselt hat, um bessere Chancen zu haben, in Harvard aufgenommen zu werden: »I guess he must be into brainy chicks« (Lane in 1.04 »The Deer-Hunters«). Er steht sogar so sehr auf ›gescheite Mädels‹, dass sie schließlich zusammenkommen und lange Zeit auch zusammenbleiben, bis ein anderer Junge, Jess, in Rorys Leben tritt, der sich ebenso für coole Streberinnen begeistern kann und überdies ihre Leidenschaft für Literatur teilt. Sie ist sogar so fasziniert von ihm, dass sie sich in ihn verliebt und Dean für ihn verlässt. Das Problem ist nur, dass sie sich bei ihm zu sehr wie die Mädchen vorkommt, die sie so sehr verabscheut und wie die sie nie sein möchte: »someone flighty and stupid and dumb and girly« (Rory in 2.21 »Lorelai's Graduation Day«). Schon gar nicht möchte sie ein Mädchen sein, das sich alles von ihrem Freund gefallen lässt, auch auf die Gefahr hin, dass sie ihn dadurch verliert, obwohl es ihr nicht leicht fällt und sie manchmal schwach wird:

LORELAI: Hey, if he was mad at you because you wouldn't have sex with him, then he's a jerk.

RORY: I know that, but I don't even know if that's why he's mad at me. I don't know if he's mad at me. I don't know anything because he won't talk. He just sulks then disappears, and just when you're through with him, he shows up at hockey games with Distiller tickets.

LORELAI: Distiller tickets? What Distiller tickets?

RORY: Oh, that's right, you don't know about that because I didn't tell you because I was embarrassed because I didn't wanna be that girl and you don't want me to be that girl, but after the hockey game, I was that girl.

LORELAI: What girl? Help me, drag me along, honey.

RORY: The girl who lets her boyfriend treat her like dirt and then lies to her mom about it.

(3.20 »Say Goodnight, Gracie«)

Genau wie in allen anderen Bereichen in ihrem Leben ist Rory auch in Sachen Liebe eine Ausnahmeerscheinung; ein Mädchen, das lieber alleine ist und keinen Freund hat, als einen, der sie wie ›den letzten Dreck‹ behandelt. Das Vorkommnis mit den Distillers-Tickets war das letzte

Mal, dass sie so etwas passieren ließ, und so trennt sie sich schließlich schweren Herzens von ihm.

DARE TO BE DIFFERENT

In der Episode 2.03 »Red Light On the Wedding Night« spricht Rory den alles entscheidenden Slogan aus, der wohl für alle Serienmädchen und die Mädchen, für die sie zu Vorbildern geworden sind, gilt: »Dare to be different«. Mit einem solchen Satz sind sie alle – Rory, Joey, Jake, Sam, Angela, Daria und viele mehr – buchstäbliche »Fängerinnen im Roggen«, die mit ihrer Vorbildwirkung andere Mädchen auffangen, bevor sie in den Abgrund der Weiblichkeit (wie es etwa eine Frauenfigur wie Ophelia tat) stürzen. Sie halten sie vor dem Abgrund ab und zeigen ihnen mögliche Wege, um mit dem Druck, der auf Mädchen lastet (vor allem in puncto Weiblichkeit), umzugehen und ihm zu entgehen. Sie zeigen ihnen, dass die beliebten Mädchen wie die Plastics in »Girls Club«, der Fashion Club bei »Daria«, die Heathers, die Glamazons bei »Popular«, die Puffs bei den »Gilmore Girls« und die Cordettes, mit denen sich Buffy neben anderen Dämonen herumschlagen muss, eine reine Illusion, geschaffen durch Manolo Blahniks, Make-up und L'Oréal, sind. Und diese Illusion ist es nicht wert, sich selbst dafür aufzugeben. Es braucht zwar ein starkes Rückgrat und viel Mut, um anders zu sein, aber das ist die Sache wert; was auch ein Mädchen wie Claire Fisher aus »Six Feet Under« weiß, das in der Schule »Cemetery Girl«, »Morticia« und »Vampira« genannt wird und das trotzdem oder besser gesagt gerade deshalb nicht umprogrammiert werden möchte:

CLAIRE: Why is college like the only option? I don't even know what I wanna do. I just feel like there's something inside me. I'd just like to figure out what it is before I get like completely reprogrammed.

GABRIEL: Hey, nobody could reprogram you. You're the most original girl in the school. Come on. Look at this car that you drive (einen giftgrünen Leichenwagen), this face that you drive.

CLAIRE: Thanks a lot, liar.

GABRIEL: I'm serious. You know how much guts it takes to be somebody like you? (1.02 »The Will«)

GIRL CULTURE

In der Girlkultur wird der »turn to culture« im Feminismus, worauf allein der Name schon hindeutet, wohl am deutlichsten. Was die Girlkultur beinhaltet, beschreiben Baumgardner und Richards folgendermaßen: »pinkaphilia, nail-polish revolutions, belief in sex and the value of single

women, and the use of the word girl« (Baumgardner/Richards 2000: 159). Sie beginnt bei der Resignifikation des zuvor diminuierenden und entmündigenden Wortes ›Girl‹ und dessen Aneignung als Ausdruck einer politischen Gesinnung (vgl. Whelehan 2000: 42), bestehend aus einer Mischung aus Vertrautheit und (Selbst)Vertrauen. Diese Aneignung setzt sich in einer allumfassenden »Chicks rock!«- und »Girls rule!«-Attitüde fort (vgl. Baumgardner/Richards 2000: 95). Im Namen der Girlkultur wurde der ›chick label‹ in so gut wie jedem Bereich der Populärkultur angesiedelt (chick books, chick flick, chick band usw.), markierte und wertete so zugleich Produkte von und für Mädchen und Frauen auf. Girliness wurde und wird gefeiert, aber immer auch in Verbindung mit Selbstreflexion und Selbstkritik, die einem Drahtseilakt zwischen Aneignung und Ablehnung gleichkommt.

Ein Beispiel für diese Problematik gibt Whelehan, indem sie »Girlie« und »Ladette« gegenüberstellt. In der britischen »ladette« (der weiblichen Form des »lad«) und der »Girlie Show« steht Girlie für eine weiblich zentrierte Subkultur, in der die Bande zwischen Frauen und die daraus resultierenden Möglichkeiten im Mittelpunkt stehen: »The ›ladette‹ knows what she wants and how to get it; vulgarity and sexual objectification of men is supposed to pass for sexual self-determination« (Whelehan 2000: 9). Entsprechend diesen Eckdaten stellt die Ladette ein sehr oberflächliches Modell von Geschlechtergleichheit dar, besonders weil es augenscheinlich auf einer simplen Umkehr der Vorzeichen beruht, in der Frauen männliche Attribute annehmen, um Gleichberechtigung und Gleichstellung mit Männern (lads) zu erlangen. Im Gegensatz dazu geht ein Girlie dabei aber weiter und bleibt nicht in einem Umkehrdiskurs gefangen. Girliness wird zwar aufgewertet, doch zur selben Zeit werden Girliness und Weiblichkeit dekonstruiert:

»Girlie says we're not broken, and our desires are not simply booby traps set by the patriarchy. Girlie encompasses the tabooed symbols of women's feminine enculturation – Barbie dolls, makeup, fashion magazines, high heels – and says using them isn't shorthand for ›we've been duped‹. Using makeup isn't a sign of our sway to the marketplace and the male gaze; it can be sexy, campy, ironic, or simply decorating ourselves without the loaded issues [...] Also, what we loved as girls was good and, because of feminism, we know how to make girl stuff work for us. Our Barbies had jobs and sex lives and friends« (Baumgardner/Richards 2000: 136).

In der Girlkultur ist das Tragen eines »Girls Rule«-T-Shirts oder einer »Hello Kitty«-Tasche kein Zeichen von Anpassung und Unterdrückung, sondern kann vielmehr, wie etwa auch das Lackieren von Fingernägeln, ein feministischer und somit politischer Akt sein. Ganz ähnlich wie in der Punk-Bewegung führt die für sie typische Praktik der Bricolage zu Provokation und Irritation und die absichtlich täuschende Signifikationspraxis macht jeden Text zu einem »radikalen Text«, der klare Bedeu-

tungszuweisungen verhindert. »Durch ihren übertriebenen, ironischen, selbstreflexiven und dennoch bedeutungslosen Stil lösen Punks das imaginäre und symbolische Band« (Winter 2001: 124), wie Riot Grrrls das symbolische Band zu traditioneller Weiblichkeit durchtrennen, womit sie »auf eine Dekonstruktion und Zerstörung dominanter Bedeutungen« (ebd.) abzielen. Ihre ganz besondere Bedeutungsstiftung wertet Weiblichkeit auf und erweitert die möglichen Definitionen und Strategien von Feminismus wie auch die Handlungsmöglichkeiten (Verhalten, Aussehen...) von Feministinnen, und zwar im Sinne von Widerstand in Form von Mimikry und Camp: »When Girlies claim Barbies, pink, eye shadow, and knitting to be as valid as trucks, combat boots, and sports, that's all part of the resistance, too« (Baumgardner/Richards 2000: 176). Wie Punks spielen die Riot Grrrls als Laiensemiotikerinnen »mit den Zeichen, setzen sie zur Subversion der herrschenden Ordnung ein, bis die Zeichen von dieser wieder symbolisch vereinnahmt werden« (Winter 2001: 125).

Riot Grrrls und Girlies

»In the 1990s younger third-wave feminists juxtaposed elements of traditionally feminine style, such as short skirts, makeup, and bleached hair, with combat boots and quite unladylike demands for gender equality [...] Kathleen Hanna climbed on-stage in a mini-skirt, lipstick smeared, and sang/screamed about incest or rape or girl-girl desire« (Freedman 2002: 223). Riot Grrrls besinnen sich auf das unartige Mädchen in ihnen zurück: »Dieses Mädchen mit seiner Ungezogenheit ist die andere, nicht beachtete Seite des weiblichen Bewußtseins« (Wolf 1996: 353), dessen beste »Eigenschaften seine Kreativität, seine ursprüngliche Selbstachtung und seine Rebellion gegen Ungerechtigkeit« (ebd.) sind, wie sie zum Beispiel ein Mädchen wie Pippi Langstrumpf, die exzentrisch, eigenverantwortlich, übernatürlich stark und vollkommen selbstständig und unabhängig ist, verkörpert.

»The most positive effect of the word ›girl‹ is that it summons up memories of choice and relative freedom before the travails of womanhood set in« (Whelehan 2000: 39). Riot Grrrls haben sich, zusammen mit Girls und Girlies, den Begriff ›Mädchen‹ wieder angeeignet und mit einer neuen Schreibweise versehen, die lautmalerisch ein wütendes Knurren ausdrückt. Was sie damit signalisieren wollen, beschreibt der folgende Auszug aus dem Manifest einer Riot Grrrl-Band:

»We are angry at a society that tells us Girl = Dumb, Girl = Bad, Girl = Weak [...] we are unwilling to let our real and valid anger be diffused [...] I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will, change the world for real« (zit. in Freedman 2002: 324).

Sie möchten keine braven, hübschen, netten und dummen Mädchen sein und wehren sich gegen die Annahme, dass Mädchen von Natur aus süß und nett sind, sowie gegen eine Assoziation von Girls mit Männermagazinen und Pin-up-Girls (vgl. Whelehan 2000: 37). Nachdem der Name »Riot Grrrls« in einigen Artikeln verwendet wurde, vor allem im Zusammenhang mit einer Welle von all-girl Bands in Olympia und Seattle im Jahr 1991, begannen tausende von Mädchen, diese Bezeichnung für sich zu verwenden, um ihre Solidarität mit der Wut und der Energie der Riot Grrrls zu bekunden: »They were righteous and intent on challenging all forms of oppression: hatred of punks and kids who looked different, classism, the marginalization of sex workers, as well as sexism, racism, ableism, and homophobia« (Baumgardner/Richards 2000: 91). »Girlies« sind dabei eine feministische Spezies, die ganz eng mit den Riot Grrrls verwandt ist: »Girls in their twenties or thirties who are reacting to an antifeminine, antijoy emphasis that they perceive as the legacy of Second Wave seriousness. Girlies have reclaimed girl culture, which is made up of such formerly disparaged girl things as knitting, the color pink, nail polish, and fun. They also claim their right to a cultural space once deemed the province of men« (Baumgardner/Richards 2000: 80). Dazu gehören männliche Domänen wie Rock, Pornos, Vergnügen an Sex, ohne dafür verurteilt zu werden. Doch nicht nur darin zeigt sich ihre widerständige Haltung, sondern vielmehr noch in den femininen Praktiken, in denen sie die Möglichkeit für Widerstand verorten:

»The practices of femininity can readily function, in certain contexts that are difficult to ascertain in advance, as modes of guerrilla subversion of patriarchal codes, although the line between compliance and subversion is always a fine one, difficult to draw with any certainty. All of us, men as much as women, are caught up in modes of self-production and self-observation; these modes may entwine us in various networks of power, but never do they render us merely passive and compliant« (Grosz 1994: 144).

Die Konstruiertheit von geschlechtlich bestimmten Körpern eröffnet die Möglichkeit, besonders den weiblichen Körper zu reevaluieren und zu resignifizieren, ihn mit neuen Bedeutungen zu versehen. Die Dekonstruktion von Weiblichkeit wurde auf diese Weise besonders von den Riot Grrrls praktiziert und perfektioniert, indem sie konventionelle Vorstellungen von Weiblichkeit kritisierten und gleichzeitig parodierten:

»More than about performing music, the riot grrrls were about performing their gender [...] Among the riot grrrls antics was dressing up in baby doll dresses, usually worn with combat boots, colorful but torn stockings, and any number of tiny plastic hair barrettes, but writing ›slut‹ on their bodies to preempt society's judgment of them. I interpret these antics as an intentional ›putting on‹ of the ›girlishness‹ and innocence preserved with the societal ideal of femininity, (remembering that these

were post-pubescent women) while simultaneously writing over and naming the performance of femininity as such« (Alfonso 1997).



Abbildungen 81a - d: P!nk auf dem Cover ihres Albums »Try This«, Avril Lavigne im »Elle Girl«, Christina Aguilera, Gwen Stefani

How many Riot Grrrls does it take to change a light bulb?

Die Antwort darauf lautet: »Riot Grrrls can't change anything« (Pepitone 1995). Das mag vielleicht stimmen, aber Riot Grrrls sind zweifellos Teil eines großen Trends, der seine Aufmerksamkeit besonders auf Mädchen (als kulturelles Phänomen) richtet: »Girl Culture girls have transformed what it means to be female in the nineties. Unlike conventional feminism, which focused on women's socially imposed weaknesses, Girl Culture assumes that women are free agents in the world, that they start out strong and that the odds are in their favor« (Baumgardner/Richards 2000: 134). Es mag vielleicht auch stimmen, dass »man keine Revolution durch Kultur bewirken kann« (Warren zit. in Baumgardner/Richards 2000: 161), doch ich glaube, dass der Girlkultur dennoch eine »revolution girl style« (Bikini Kill) gelungen ist, vor allem indem sie einen Weg zu einem zukünftigen weiblichen Subjekt skizziert und damit einen möglichen Ausweg aus den sexuell und politisch widersprüchlichen Ideologien von »Frau« aufgezeigt haben, hin zu einem potenziell freien weiblichen Subjekt. Für ein solches Vorhaben sieht MacCannell in dem Mädchen (the girl) das größte Potenzial, denn es »ist noch nicht vollkommen in den patriarchalen Erzählungen von weiblicher Unterwürfigkeit und weiblichen Widerstand gefangen« (MacCannell 2000: xii). Es ist vielmehr noch ein bisexuelles Wesen, das die Maske der Weiblichkeit noch nicht trägt, noch nicht völlig gesellschaftlich und kulturell determiniert und damit restringiert wird. Das Mädchen ist eine Läsion, ein wunder Punkt im gesellschaftlichen Gefüge, das sich kulturellen Imperativen widersetzt und so einen Ort des Widerstands darstellt. Auch bei Deleuze und Guattari nimmt das Mädchen einen ganz besonderen Stellenwert ein, als ein Ort der intensivsten Umdeutungen des Körpers sowie als eine Figur des Widerstands und der Wandelbarkeit:

»Girls do not belong to an age, group, sex, order or kingdom: they slip in everywhere, between orders, acts, ages, sexes: they produce n molecular sexes on the line of flight in relation to the dualism machines they cross right through. The only way to get outside the dualisms is to be between, to pass between [...] The girl is like the block of becoming that remains contemporaneous to each opposable term, man, woman, child, adult. It is not the girl who becomes woman; it is becoming-woman that produces the universal girl« (Deleuze/Guattari 1987: 276f.).

Catherine Driscoll kommt in diesem Zusammenhang zu dem Schluss, dass Mädchen schon immer IndikatorInnen von gesellschaftlichen Normen, gesellschaftlicher Kontinuität, aber auch von kulturellen Brüchen und Veränderungen waren. Mädchen und die Fantasien, die mit Mädchenheit verbunden wurden und werden, sind bei dieser Diskussion besonders interessant und erhellend, da Mädchen und ihre Repräsentation in der Kunst, in der Literatur oder der Populärkultur als »ein Indikator von kulturellen Kontinuitäten und Krisen« (Driscoll 2002: 15) betrachtet werden können. Besonders geeignet sind laut Driscoll dafür etwa Shakespeares Dramen und in ihnen Mädchencharaktere wie Ophelia (»Hamlet«) und Julia (»Romeo und Julia«) oder auch Cordelia (»King Lear«) in ihnen: »Shakespeare's young women are emblems of the future, whether as pastoral promise, social disintegration, or something more ambiguous. Social order, the plays make clear, requires order among young women, while the collapse of patriarchal systems exposes the ambivalence of figures such as Cordelia (rejected and mourned in *King Lear*) or Ophelia (chaste and lascivious) or Juliet (manipulative and innocent)« (Driscoll 2002: 22).

Wenn Buffy eines dieser Embleme ist, ein »universal girl«, dann verfügt sie ganz bestimmt auch über das Potenzial, eine »one girl revolution« zu sein, wie sie im Lied »Superchick« beschrieben wird. Ein Superchick wie Buffy kann wiederum eine »revolution girl style« auslösen, eine Revolution durch Kultur, bei der sie sich, so wie Pippi Langstrumpf, die Welt machen kann, widiwidwie sie ihr gefällt.



Abbildung 82: Superchick (I'll be everything that I wanna be, I am confidence in insecurity, I'm a voice yet waiting to be heard, I'll shoot the shot bang that you hear round the world, I'm a one girl revolution)

WHERE THE CHICKS ARE

War es für Susan J. Douglas, Autorin des Bestsellers »Where the Girls Are«, noch äußerst schwierig, subversive und transgressive Mädchen und Frauen in der Populärkultur zu finden, so war meine Suche vor allem Dank des schier unerschöpflichen Aufkommens von immer mehr und immer vielfältigeren Mädchen und Frauen insbesondere in US-amerikanischen Fernsehserien von Erfolg gekrönt. War Kathi Maios Bedauern über den Mangel an starken und siegreichen Mädchen in Filmen und auch im Fernsehen der 80er-Jahre begleitet von einer fast schon verzweifelten Suche nach ermächtigenden Vorbildern für Mädchen, begab ich mich nur wenige Jahre später auf eine mehr als nur fruchtbare Entdeckungsreise, bei der es wohl eher heißen müsste »where the girls aren't«, so flächendeckend, vielfältig und weit gefächert ist die Präsenz und das Spektrum von Mädchen und Frauen in der Populärkultur sowie ihr Einfluss auf die Konsumentinnen verschiedenster populärkultureller Produkte und ihre Auswirkung auf unsere gesamte Kultur und Gesellschaft. Heutzutage besteht die Schwierigkeit eher schon darin, einen Film oder eine Fernsehserie auszumachen, in der nicht wenigstens eine starke Frauenfigur zu finden ist.

Ihre besondere Stärke liegt vor allem in ihrer Ambivalenz, die für die Mädchen und Frauen von heute eine eindeutig ermächtigende Position darstellt, die es ihnen erlaubt, Widersprüche zu leben und zu genießen und aus ihnen Handlungsfähigkeit zu gewinnen; eine Ambiguität, wie sie in dem Fankunstwerk »Alicia Silverstone« gefeiert wird.

Es sind also entgegen dem Motto »Brave Mädchen kommen in den Himmel, böse Mädchen überall hin« (vgl. Ehrhardt 2000) nicht mehr nur die bösen Mädchen, die überall hinkommen, sondern vielmehr diejenigen, die beides sind, die klare Grenzen – vor allem Geschlechtergrenzen – verschwimmen und hinter sich lassen, ganz im Sinne von Alicia Silverstones Aussage, die auf dem Fankunstwerk versinnbildlicht wird: »I think I can deceive people. I'm like, the nice, sweet girl when you meet me. And I don't have any bad intentions. But I'm a bad girl too«. Mädchen wie Alicia umreißen damit auch neue Weiblichkeitsentwürfe

für ein neues Jahrtausend, denn schon für Judith Butler ist es »dieser Raum der Ambivalenz, der die Möglichkeit eröffnet, die gleichen Bestimmungen umzuarbeiten, in denen sich die Subjektivierung vollzieht – und in ihrem Vollzug scheitert« (Butler 1997: 177).



Abbildung 83: Alicia Silverstone

Diese Ambivalenz zeichnet indessen nicht allein die Mädchen und Frauen aus, sondern auch den 3rd Wave Feminismus, der von Spannungen und Widersprüchen geprägt ist, jedoch nicht so sehr in sich selbst, sondern vor allem in seinem Verhältnis zu den Feminismen, die vor ihm kamen. Im Postfeminismus, wie ich mich primär auf den 3rd Wave Feminismus beziehe, findet die Ermächtigung von Mädchen und Frauen ja gerade in der Konsumkultur und der von ihr erschaffenen Produkte statt, deren Konsumtion für viele Feministinnen ein sündiges Vergnügen darstellt, während Postfeministinnen eben darin ihre feministische Politik verorten. Sie feiern die Sichtbarkeit von Mädchen und Frauen in der Populärkultur und genauso die Macht, die damit einhergeht. Ein Phänomen wie das der ›Girl Power‹, von dem die 90er beherrscht wurden und in dessen Kontext sich die Herrschaft der Chicks etablierte, ist für sie nicht lediglich ein verführerischer Werbeslogan, sondern er steht für einen grundlegenden Wandel in unserer Kultur:

»The cultural dynamics that produced girl power within the constant flux of media representations of gender in the 1990s not only produced a hip new slogan,

but were also part of a more general shift toward mainstreaming feminism into popular and dominant culture. Undoubtedly, this kind of media visibility carries with it a kind of power, in a cultural context where visibility is often conflated with power and influence« (Banet-Weiser 2004: 125).

Doch es kommt nicht nur darauf an, gesehen zu werden, sondern vielmehr auch darauf, was man zu sehen bekommt – und was wir zu sehen bekommen, das sind wahrhaft schöne neue Heldinnen, die sich, so unterschiedlich sie auch sein mögen, über die drei von mir gewählten Gruppierungen hinweg auch sehr ähneln. Sie alle sind »sexy, stark und smart«, wobei die Stadtneurotikerinnen vielleicht besonders sexy sind, aber ebenso stark und smart im Unterwandern von Weiblichkeitsstereotypen; wobei die coolen Kämpferinnen ganz besonders stark sind im Kampf gegen Klischees und Ideologien von Weiblichkeit und dabei immer gut aussehen; und wobei die Brave New Girls besonders smart sind, was sie wiederum zu attraktiven, starken und mutigen Heldinnen macht. Die meisten von ihnen entsprechen den gängigen Schönheitsstandards, doch unter dieser schönen Oberfläche schlummert eine Neuheit, die allen den Titel der ›schönen neuen Heldin‹ beschert, dem sie alle mehr als gerecht werden: »For all its celebrity sell-out wrestling and Who Wants To Be a Ditz and Marry a Millionaire fare, television is doing women a great service when it comes to SATC and shows like it. At the very least, they are certainly more on target than much of politics and culture today. After all, women who have chosen ›non-traditional‹ paths have long been relegated to the gutter« (Nelson 2002).

Wie »Ally McBeal« hat »Sex and the City« einen ganz besonderen Nerv getroffen. Diese beiden Serien und die Figuren in ihnen reflektierten und beeinflussten das Lebensgefühl und Lebensgefühl einer ganzen Generation von Frauen, die sich in ihnen wieder finden konnten und die sich durch diese ›Anti-Heldinnen‹ bestätigt und bestärkt fühlten. Viele lieben sie noch immer, doch viele wurden ihrer Neurosen auch überdrüssig: »After repeated exposures, the lonely gal heroine – whose love life never works out, who pines for the wrong guys and who's having a really good day when she can scrape together enough shreds of self-respect to tell one of them off – starts to feel just as suffocatingly limited as Martha Stewart. It's as if the icons of femininity that women create for themselves must be either flawless, like Martha, or a total mess« (Miller 1998).

Doch Ally und Martha sind bei weitem nicht die einzigen Vorbilder für Frauen und so wanden sich viele anderen Heldinnen zu, den Kämpferinnen, die Frauen nicht nur in ihren vermeintlichen Schwächen bestärkten, sondern auch in ihren Stärken. Und der neuen Generation von Mädchen und jungen Frauen stellt die Populärkultur ebenso mutige, neue Mädchen zur Seite, die ihnen ganz neue Modelle auf ihrem Weg zum Frausein anbieten. Besonders die ›Brave New Girls‹ schreiben das kultu-

relle Skript von Geschlecht und Weiblichkeit um, davon, was es bedeutet eine Frau zu sein, wie Mädchen sein sollten und was sie tun können, dürfen und sollen. Auf diese Weise tragen die Serienmädchen maßgeblich zu Veränderungen und Neuerungen im Geschlechterregime bei. Und eines steht hierbei sicherlich fest: »If Buffy Summers grows up to be Ally McBeal, there will be hell to pay. Literally« (Rosenzweig 1999).

LITERATURVERZEICHNIS

- Akass, Kim/McCabe, Janet (Hg.) (2004): *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris.
- Alfonso, Rita/Triglio, Jo (1997): »Surfing the Third Wave. A Dialogue Between Two Third Wave Feminists«. In: *Hypatia* 12, www.iupjournals.org/hypatia/hyp12-3.html.
- Ang, Ien (1985): *Watching Dallas. Soap Operas and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen.
- Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Appelo, Tim (1999): *Ally McBeal. The Official Guide*, New York: Harper Perennial.
- Arbuthnot, Lucie/Seneca, Gail (1982): »Pre-Text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*«. In: Patricia Erens (Hg.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, S. 112-125.
- Asanti, Ta'Shia (2002): »Sex and the City & Soul Food. A Lesbian's Perspective«. In: *Lesbian News* 27.
- Attebery, Brian (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*. New York: Routledge.
- Auslander, Philip (1993): »Brought to you by »Fem-Rage«. Stand-up comedy and the politics of gender«. In: Peggy Phelan/Lynda Hart (Hg.), *Acting Out. Feminist Performances*, Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 315-336.
- Bacon-Smith, Camille (1992): *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bacon-Smith, Camille: »The Color of the Dark«. In: *Slayage* 8, www.slayage.tv/essays/slayage8/Bacon-Smith.htm.
- Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (1998): *Lips Tits Hips Power? Popkultur und Feminismus*, Wien/Bozen: Folio.
- Balsamo, Anne (1988): »Reading Cyborgs Writing Feminism«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barth, Manuela (Hg.) (1999): *LaraCroft:ism*, München: Kunstraum.

- Badley, Linda (2000): »Scully Hits the Glass Ceiling. Postmodernism, Postfeminism, Posthumanism, and the X-Files«. In: Elyce Rae Helford (Hg.), *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 61-90.
- Banet-Weiser, Sarah (2004): »Girls Rule! Gender, Feminism, and Nickelodeon«. In: *Critical Studies in Media Communication* 21, S. 119-139.
- Barnes, Ken/Gundersen, Edna/Soriano, César G. (2001): »The stuff that's cool and the stuff that isn't«. In: *USA Today*, 31. Juli, www.usatoday.com/life/television/2001-08-01-mtv-cool.htm.
- Baronas, Jurate (2002): »Sind Sie auch ein bisschen Ally?«. In: *Cosmopolitan* 3, S. 76-80.
- Barreca, Regina (1991): *They used to call me Snow White... but I drifted. Women's strategic use of humor*, New York: Viking.
- Barrett, Michele (1992): »Words and Things. Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis«. In: Michele Barrett/Anne Phillips (Hg.), *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, Cambridge: Polity Press.
- Barrett, Michele/Phillips, Anne (Hg.) (1992): *Destabilizing Theory. Contemporary Feminist Debates*, Cambridge: Polity Press.
- Bartky, Sandra Lee (1998): »Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power«. In: Rose Weitz (Hg.), *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance and Behavior*, New York: Oxford University Press.
- Baudrillard, Jean (2003/1981): *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Baumgardner, Jennifer/Richards, Amy (2000): *Manifesta. Young Women, Feminism, and the Future*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bellafante, Ginia (1997): »Bewitching Teen Heroines. They're all over the dial, speaking out, cracking wise and casting spells«. In: *Time* 18.
- Bellafante, Ginia (1998): »Is feminism dead? Who put the »me« in feminism?«. In: *Time* 25, www.time.com/time/magazine/1998/dom/980629/cover1.html/.
- Benhabib, Seyla/Butler, Judith/Cornell, Drucilla/Fraser, Nancy (Hg.) (1995): *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York: Routledge.
- Berlant, Lauren (1988): »The Female Complaint«. In: *Social Text* 19/20, S. 237-259.
- Bernstein, Anne D. (1998): *The Daria Diaries*, New York: Pocket Books.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London/New York: Routledge.

- Bignell, Jonathan (2004). »Sex, confession and witness«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.): Reading *Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris.
- Boba, Karin (2002): »Die Zukunft ist menschlich«. In: IQ Style 3, S. 10-11.
- Bodger, Gwyneth (2003): »Buffy the Feminist Slayer? Constructions of Femininity in *Buffy the Vampire Slayer*«. In: Refractory. A Journal of Entertainment Media 2, www.sfca.unimelb.edu.au/refractory/journal/issues/vol2/gwynbodger.htm.
- Bordo, Susan (1999): *The Male Body. A New Look at Men in Public and in Private*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Braidotti, Rosi (1991): *Patterns of Dissonance*, Oxford: Polity Press.
- Brausteiner, Andrea (2002): »Starke Frauen in der Krise«. In: *Woman 3*, S. 136-139.
- Brooks, Ann (1997): *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London: Routledge.
- Brown, Jeffrey A. (2004): »Gender, Sexuality, and Toughness. The Bad Girls of Action Film and Comic Books«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 47-74.
- Brown, Lyn Mikel/Gilligan, Carol (1992): *Meeting at the Crossroads. Women's Psychology and Girls' Development*, Cambridge: Harvard University Press.
- Brown, Mary Ellen (1994): *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks: Sage.
- Brownmiller, Susan (1984): *Femininity*, New York: Fawcett Columbine.
- Brunsdon, Charlotte/D'Acci, Julie/Spigel, Lynn (Hg.) (1997): *Feminist Television Criticism. A Reader*, New York: Oxford University Press.
- Bruzzi, Stella/Gibson, Pamela Church (2004): »Fashion Is the Fifth Character«. *Fashion, Costume and Character in Sex and the City*. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 115-129.
- Budgeon, Shelley (1998): »I'll Tell You What I Really, Really Want«. *Girl Power and Self-Identity in Britain*. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Millennium Girls. Today's Girls Around the World*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, S. 115-144.
- Burgin, Victor/Donald, James/Kaplan, Cora (Hg.) (1986): *Formations of Fantasy*, London: Methuen.
- Bushnell, Candace (2001/1996): *Sex and the City*, London: Abacus.
- Butler, Judith (1994): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1999/1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.

- Butler, Judith (1999a): »From Interiority to Gender Performatives«. In: Fabio Cleto (Hg.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 136-142.
- Cassell, Justine/Jenkins, Henry (1999): *From Barbie to Mortal Combat. Gender and Computer Games*, Cambridge: MIT Press.
- Chin, Vivian (2003): »Buffy? She's Like Me, She' Not Like Me – She's *Rad*«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 92-102.
- Chocano, Carina (2002): »Holy Batbabes!«. In: *Salon Magazine*, www.salon.com/ent/tv/diary/2002/10/14/birds_of_prej/print.html.
- Christopher, Renny (2004): »Little Miss Tough Chick of the Universe. *Farscape's* Inverted Sexual Dynamics«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 257-281.
- Claudill, Helen (2003): »Tall, Dark, and Dangerous. Xena, the Quest, and the Wielding of Sexual Violence in *Xena On-Line Fan Fiction*«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 27-39.
- Clayson, Jane (2002): »Daria is interviewed by anchor Jane Clayson«. In: *CBS Early Show*, www.outpost-daria.com.
- Cleto, Fabio (Hg.) (1999): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Clover, Carol J. (1992): *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Colden, Christopher/Holder, Nancy (2001): *Buffy – Im Bann der Dämonen. Der offizielle Serienguide (Band 1)*, Stuttgart: Dino.
- Creed, Barbara (1989): »Horror and the Monstrous-Feminine. An Imaginary Abjection«. In: James Donald (Hg.), *Fantasy and the Cinema*, London: British Film Institute, S. 63-90.
- Cooper, Brenda (2001): »Unapologetic Women, »Comic Men« and Feminine Spectatorship in David E. Kelley's *Ally McBeal*«, <http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/allymcbeal.htm>.
- Cornell, Drucilla (1995): »What is ethical feminism?«. In: Seyla Benhabib et al. (Hg.), *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, New York: Routledge.
- Cosack, Bettina (1999): »Am Rande des Nervenzusammenbruchs. Zuschauerliebe auf den zweiten Blick. Die postfeministische Fernsehserie »Ally McBeal««. In: *Berliner Zeitung*, S. 16, www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0720/medien/0004/index.html.
- Crosby, Sara (2004): »The Cruellest Season. Female Heroes Snapped into Sacrificial Heroines«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks*.

- New Images of Tough Women in Popular Culture, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 153-178.
- Curan, Catherine (1998): »Daria. Fashion Character«. In: Woman's Wear Daily, www.outpost-daria.com.
- Daugherty, Anne Millard (2002): »Just a Girl. Buffy as Icon«. In: Roz Kaveney (Hg.), Reading the Vampire Slayer. An Unofficial Critical Companion to *Buffy* and *Angel*, London/New York: Tauris Parke Paperbacks, S. 148-165.
- Davis, Glyn/Dickinson, Kay (Hg.) (2004): Teen TV. Genre, Consumption and Identity, London: BFI.
- de Lauretis, Teresa (1996): Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität, Berlin: Berlin Verlag.
- de Lauretis, Teresa (1999): »Popular Culture, Public and Private Fantasies. Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M Butterfly*«. In: Signs. Journal of Women in Culture and Society 24.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977/1974): Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1987/1980): A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2001): Lara Croft. Modell, Medium, Cyberheldin, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- di Mattia, Joanna (2004): »»What's the Harm in Believing?«. Mr Big, Mr Perfect, and the Romantic Quest for *Sex and the City's* Mr Right«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), Reading *Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 17-32.
- Dixon, Steve: Metal Gender, www.ctheory.net/text_file.asp?pick=384.
- Doane, Mary Ann (1990): »Technophilia. Technology, Representation and the Feminine«. In: Jenny Wolmark (Hg.), Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Donald, James (Hg.) (1989): Fantasy and the Cinema, London: British Film Institute.
- Douglas, Nikki (1998): »Uncommon Me«. In: Grrl Gamer, www.grrl-gamer.com/gamergrrl04.htm.
- Douglas, Susan J. (1994): Where the Girls Are. Growing up Female with the Mass Media, New York: Three Rivers Press.
- Dow, Bonnie J. (1996): Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Dowling, Colette (1984): Der Cinderella-Komplex. Die heimliche Angst der Frauen vor der Unabhängigkeit, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- Dowling, Colette (2000): The Frailty Myth, New York: Random House.

- Driscoll, Catherine (2002): *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, New York: Columbia University Press.
- Droll, Ulrike (2002): »Sind wir nicht alle ein bisschen Ally?« (Editorial). In: *Cosmopolitan* 3, S. 7.
- Early, Frances (2003): »The Female Just Warrior Reimagined. From Boudicca to Buffy«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 55-65.
- Early, Frances/Kennedy, Kathleen (2003): »Introduction«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 1-10.
- Early, Frances/Kennedy, Kathleen (Hg.) (2003a): *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press.
- Ehrhardt, Ute (2000): *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse überall hin*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Engelke, Anke (1999): »Anke Engelke über Ally McBeal«. In: *kultur-SPIEGEL* 6, <http://f12.parsimony.net/forum19640/messages/92.htm>.
- Entwhistle, Joanne (2000): *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge: Polity Press.
- Erens, Patricia (Hg.) (1990): *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Esposito, Jennifer (2003): »The Performance of White Masculinity in *Boys Don't Cry*. Identity, Desire, (Mis)Recognition«. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 3, S. 229-241.
- Evans, Peter William/Deleyto, Celestin (Hg.) (1998): *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Faludi, Susan (1995/1991): *Backlash. Die Männer schlagen zurück, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag*.
- Fielding, Helen (2001/1996): *Bridget Jones's Diary*, London: Picador.
- Fiske, John (1987): *Television Culture*, New York: Routledge.
- Fiske, John (1989): *Reading the Popular*, London: Unwin Hyman.
- Foss, Sonja K. (1996): *Rhetorical Criticism. Exploration and Practice*, Illinois: Waveland Press.
- Foster, Thomas (1993): »Meat Puppets or Robopaths? Cyberpunk and the Question of Embodiment«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Franklin, Sarah/Lury, Celia/ Stacey, Jackie (Hg.) (1991): *Off-Centre. Feminism and Cultural Studies*, London: HarperCollins.
- Franzini, L.R. (1996): »Feminism and Women's Sense of Humor.« In: *Sex Roles. A Journal of Research* 35, S. 811-819.
- Freedman, Estelle B. (2002): *No Turning Back. The History of Feminism and the Future of Women*, New York: Ballantine Books.

- Freund, Wieland (2000): »Heldin des Alltags«. In: *Cosmopolitan* 8, S. 80-81.
- Friedan, Betty (1963): *The Feminine Mystique*, London: Penguin.
- Fuchs, Cynthia: »Meet the New Max«, <http://greattvshows.tripod.com/DarkAngel/articles/poppolitics.html>.
- Gagne, Kristen (2001): *Ally McBeal* and the Problem of Postfeminism, Rhode Island College: A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the requirements for the Master of Arts.
- Galvin, Angela (1994): »Basic Instinct. Damning Dykes«. In: Diane Hamer/Belinda Budge (Hg.), *The Good, the Bad and the Gorgeous. Popular Culture's Romance with Lesbianism*, London/San Francisco: Pandora, S. 218-231.
- Gamman, Lorraine (1989): »Watching the Detectives. The Enigma of the Female Gaze«. In: Lorraine Gamman/Margaret Marshment (Hg.), *The Female Gaze. Women as viewers of popular culture*, Seattle: Real Comet Press, S. 8-26.
- Gamman, Lorraine/Marshment, Margaret (Hg.) (1988): *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, Seattle: Real Comet Press.
- Garber, Marjorie (1992): *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge.
- Gargett, Adrian (2002): »Lara Croft. The Post-Human Feminine Cyborg«, <http://nasty.cx/archives/000808.php?page=8>.
- Gates, Anita (1999): »Daria«. In *Praise of the Most Unpopular Girl at Lawndale*. In: *The New York Times*, 16. Mai, www.outpost-daria.com.
- Gates, Anita: »Daria«. *The World as Irony Machine*. In: *The New York Times*, www.outpost-daria.com.
- Gateward, Frances K./Pomerance, Murray (Hg.) (2002): *Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*, Detroit: Wayne State University Press.
- Gauntlett, David (2002): *Media, Gender and Identity. An Introduction*, London: Routledge.
- Giddens, Anthony (1992): *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge: Polity Press.
- Gilligan, Carol (1982): *In a Different Voice*, Cambridge: Harvard University Press.
- Glassman, Sara (1998): »Daria's Pad«. In: *Seventeen* 7, www.outpost-daria.com.
- Gledhill, Christine (1998): »Pleasurable Negotiations«. In: Deidre Pribram (Hg.), *Female Spectators. Looking at Film and Television*, New York: Verso, S. 64-89.
- Goldberg, Jeanette (1997): *Brave New Girls. Creative Ideas to Help Girls be Confident, Healthy and Happy*, New York: Fairview Press.

- González, Jennifer (1995): »Envisioning Cyborg Bodies. Notes from Current Research«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Götz, Maya (1999): *Mädchen und Fernsehen*, München: KoPäd-Verlag.
- Graham, Paula (1994): »Looking Lesbian. Amazons and Aliens in Science Fiction Cinema«. In: Diane Hamer/Belinda Budge (Hg.), *The Good, the Bad and the Gorgeous. Popular Culture's Romance with Lesbianism*, London/San Francisco: Pandora, S. 196-217.
- Greven, David (2004): »Throwing Down the Gauntlet. Defiant Women, Decadent Men, Objects of Power, and *Witchblade*«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 123-152.
- Grochowski, Tom (2004): »Neurotic in New York. The Woody Allen Touches in *Sex and the City*«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 149-160.
- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Gruteser, Michael/Klein, Thomas/Rauscher, Andreas (Hg.) (2002): *Subversion zur Prime-Time. Die Simpsons und die Mythen der Gesellschaft*, Marburg: Schüren.
- Hague, Angela/Lavery, David (Hg.) (2002): *Teleparody. Predicting/Preventing the TV Discourses of Tomorrow*, London/New York: Wallflower Press.
- Halberstam, Judith (1998): *Female Masculinity*, Durham/London: Duke University Press.
- Hamer, Diane/Budge, Belinda (Hg.) (1994): *The Good, the Bad and the Gorgeous. Popular Culture's Romance with Lesbianism*, London, San Francisco: Pandora.
- Handke, Sebastian (2002): »Abgesang auf eine erfolgreiche Frau. Warum die Serie *Ally McBeal* sterben muss«. In: *Die Welt*, www.welt.de/daten/2002/10/27/1027kfi364755.htx.
- Haraway, Donna (1985): »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«. In: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus-Verlag, S. 33-72.
- Haraway, Donna (1995): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- Haug, Frigga/Hipfl, Brigitte (1995): *Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen*, Hamburg: Argument.
- Helford, Elyce Rae (1999): *Postfeminism and the Female Action-Adventure Hero. Positioning Tank Girl*, www.mtsu.edu/~ehelford/tankgirl.rtf.

- Helford, Elyce Rae (Hg.) (2000): *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers.
- Helford, Elyce Rae (2002): »My Emotions Give Me Power«. The Containment of Girls' Anger in *Buffy*«. In: Rhonda V. Wilcox/David Lavery (Hg.), *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 18-34.
- Henry, Astrid (2004): »Orgasms and Empowerment: *Sex and the City* and the Third Wave Feminism«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 65-82.
- Herbst, Claudia (2004): »Lara's Lethal and Loaded Mission. Transporting Reproduction and Destruction«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 21-46.
- Hipfl, Brigitte (2004): »Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem »spatial turn« in der Medien- und Kommunikationswissenschaft«. In: Brigitte Hipfl et al. (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien*, Bielefeld: transcript.
- Hipfl, Brigitte/Klaus, Elisabeth/Scheer, Uta (Hg.) (2004): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*, Bielefeld: transcript.
- Hißnauer, Christian (2002): »Von Bier trinkenden Männern und Blut saugenden Hausfrauen. Temporäre Brüche in den Geschlechterbildern bei den Simpsons«. In: Michael Gruteser et al. (Hg.), *Subversion zur Prime-Time. Die Simpsons und die Mythen der Gesellschaft*, Marburg: Schüren, S. 154-166.
- Hoffmann, Ulrich (2000): *Ally McBeal*, München: Ullstein.
- Hoffmann, Ulrich (2001): *Ally McBeal. Die vierte Staffel*, München: Ullstein.
- Hohmann, Silke/Boba, Karin/Strathmann, Martin (2002): »Die Ally in dir«. In: *IQ Style 3*, S. 6-9.
- Holder, Nancy (2001): *Buffy – Im Bann der Dämonen. Der offizielle Serienguide (Band 2)*, Stuttgart: Dino.
- Holland, Samantha (2001): »Descartes Goes to Hollywood. Mind, Body, and Gender in Contemporary Cyborg Cinema«. In: Jessica R. Johnston (Hg.), *The American Body in Context. An Anthology*, Wilmington: Scholarly Resources Inc., S. 11-30.
- Hollinger, Karen (1998): *In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hollows, Joanne (2000): *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Höhl, Thomas/Osterfried, Peter (2001): *Kultserien. Ally McBeal und andere Erfolgsserien von David E. Kelley*, Königswinter: Heel.
- Hutcheon, Linda (1992): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.

- Ingraham, Chrys (1999): *White Weddings. Romancing Heterosexuality in Popular Culture*, New York/London: Routledge.
- Inness, Sherrie A. (Hg.) (1998): *Millennium Girls. Today's Girls Around the World*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Inness, Sherrie A. (1999): *Tough Girls. Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Inness, Sherrie A. (2004): »Boxing Gloves and Bustiers«. *New Images of Tough Women*. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 1-17.
- Inness, Sherrie A. (Hg.) (2004): *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Irigaray, Luce (1985/1977): *This Sex Which Is Not One*, Ithaca/New York: Cornell University Press.
- Isaacs, Susan (1999): *Brave Dames and Wimpettes. What Women Are Really Doing on Page and Screen*, New York: Ballantine.
- jagodzinski, jan (2004): *Youth Fantasies. The Perverse Landscape of the Media*, New York u.a.: Palgrave Macmillan.
- Jermyn, Deborah (2004): »In Love with Sarah Jessica Parker. Celebrating Female Fandom and Friendship in *Sex and the City*«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 201-218.
- Jones, Cal: »Female Enemy Number One?«, www.compactiongames.miningco.com/library/blara.htm.
- Jones, Gerard (2002): *Killing Monsters. Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*, New York: Basic Books.
- Jowett, Lorna (2005): *Sex and the Slayer. A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Joyrich, Lynne (1996): *Re-Viewing Reception. Television, Gender, and Postmodern Culture*, Bloomington: Indiana University Press.
- Kaminer, Wendy (1995): »Feminism's Third Wave. What Do Young Women Want?«. In: *The New York Times Book Review*, Juni, S. 22-23.
- Kaplan, E. Ann (Hg.) (1980): *Women in Film Noir*, London: BFI Publishing.
- Kaplan, E. Ann (1993): »Madonna Politics. Perversion, Repression, or Subversion? Or Masks and/as Master-y«. In: Cathy Schwichtenberg (Hg.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder: Westview Press, S. 149-165.
- Kaplan, E. Ann (2000): *Feminism and Film*, Oxford: Oxford University Press.

- Karras, Irene (2002): »The Third Wave's Final Girl. *Buffy the Vampire Slayer*«. In: ThirdSpace 1, www.thirdspace.ca/articles/karras.htm.
- Katz, Alyssa (1998): »Deconstructing Ally«, http://hotwired.lycos.com/synapse/katz/98/11/katz1a_text.html.
- Kaveney, Roz (Hg.) (2002): *Reading the Vampire Slayer: An Unofficial Critical Companion to Buffy and Angel*, London/New York: Tauris Parke Paperbacks.
- Kellner, Douglas (1995): *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, London: Routledge.
- Kellner, Douglas (2003): *Media Spectacle*, London: Routledge.
- Kemp, Sandra/Squires, Judith (Hg.) (1997): *Feminisms*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Kennedy, Helen W.: »Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo? On the Limits of Textual Analysis«, www.gamestudies.org/0202/kennedy/.
- Kennedy, Kathleen (2003): »Love Is the Battlefield. The Making and the Unmaking of the Just Warrior in *Xena, Warrior Princess*«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 40-52.
- Kerr, Sarah (1998): »A Something Burger. Felicity is what Ally McBeal wants to be«, 2. September, <http://slate.msn.com/id/3310/>.
- Kim, L.S. (2001): »Sex and the Single Girl in Postfeminism. The F Word on Television«. In: *Television & New Media* 2, S. 319-334.
- Kingwell, Mark (1998): »Buffy Slays Ally«. In: *Saturday Night Magazine* 5, www.smgfan.com/articles/b36.htm.
- Klien, Anne (2001): *Kult-Switching. Beobachtungstheoretische Erklärungen der unterschiedlichen Rezeption der TV-Serie »Ally McBeal« in Deutschland und den USA*, München: Herbert Utz Verlag.
- Ko, Julia: »Ling Dynasty«, www.iistix.com/_stixandstones/lingdynasty.html.
- Kullmann, Katja (2002): *Generation Ally. Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein*, Frankfurt am Main: Eichborn.
- Lavery, David/Hugue, Angela/Cartwright, Marla (Hg.) (1996): *Deny All Knowledge. Reading The X-Files*, Syracuse: Syracuse University Press.
- Leafe, Abigail S. (1998): *Blurring the Lines. Postfeminism, Sanity and Ally McBeal*, <http://list.msu.edu/cgi-bin/wa?A2=ind9810b&L=aejmc&F=&S=&P=54>.
- Lee, Chisun (1999): »The Ling Thing«. In: *Village Voice*, 1.-7. Dezember, www.villagevoice.com/issues/9948/lee.php.
- Lukas, Christian/Westphal, Sascha (1999a): *Buffy. Im Bann der Dämonen*, München: Knauer.
- Lukas, Christian/Westphal, Sascha (1999b): *Buffy. Die neuen Abenteuer*, München: Knauer.

- Lukas, Christian/Westphal, Sascha (2002): *Die Stadt, der Sex und die Frauen*, München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Lumby, Catharine (1997): *Bad Girls. The Media, Sex and Feminism in the '90s*, Sydney: Allen & Unwin.
- MacCannell, Juliet Flower (2000): *The Hysteric's Guide to the Future Female Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Macdonald, Myra (1995): *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*, London: Edward Arnold.
- Madonna (2003): *The English Roses*, London/New York: Puffin Books.
- Maio, Kathi (1991): *Popcorn and Sexual Politics*, Santa Cruz: Crossing Press.
- Marinucci, Mimi (2004): »Feminism and the Ethics of Violence. Why Buffy Kicks Ass«. In: James B. South (Hg.), *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy. Fear and Trembling in Sunnydale*, Chicago/La Salle: Open Court, S. 61-75.
- Marshment, Margaret (1989): »Substantial Women«. In: Lorraine Gammann/Margaret Marshment (Hg.), *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, Seattle: The Real Comet Press, S. 27-43.
- Mazzarella, Sharon R./Pecora, Norma Odom (Hg.) (2001/1999): *Growing Up Girls. Popular Culture and the Construction of Identity*, New York u.a.: Peter Lang.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (2004): »Welcome to the Age of Innocence«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 1-14.
- McCarthy, Margaret (1998): »Transforming Visions. A French Toast to American Girlhood in Luc Besson's *The Professional*«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Millennium Girls. Today's Girls Around the World*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, S. 193-212.
- McKinley, E. Graham (1997): *Beverly Hills, 90210. Television, Gender, and Identity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- McRobbie, Angela (1991): *Feminism and Youth Culture. From Jackie to Just Seventeen*, Basingstoke: Macmillan.
- McRobbie, Angela (1994): *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge.
- McRobbie, Angela (1997): »More! New Sexualities in Girls' and Women's Magazines«. In: Angela McRobbie (Hg.), *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*, Manchester: Manchester University Press.
- McRobbie, Angela (Hg.) (1997a): *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*, Manchester: Manchester University Press.
- McRobbie, Angela (1999): »Codierung von Weiblichkeit in den 90ern«. In: Manuela Barth (Hg.), *LaraCroft:ism*, München: Kunstraum.
- McRobbie, Angela (2004): »Post-Feminism and Popular Culture«. In: *Feminist Media Studies* 4, S. 255-264.

- Mellencamp, Patricia (1996): *A Fine Romance. Five Ages of Film Feminism*, Philadelphia: Temple University Press.
- Mencimer, Stephanie (2001): »Violent Femmes«. In: *Washington Monthly*, September, S. 15.
- Mendlesohn, Farah (2002): »Surpassing the Love of Vampires. Or, Why (and How) a Queer Reading of the Buffy/Willow Relationship Is Denied«. In: Rhonda V. Wilcox/David Lavery (Hg.), *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 45-60.
- Merck, Mandy (2004): »Sexuality in the City«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 48-62.
- Miller, Laura (1998): »Where the gals are«. In: *Salon Magazine*, 18. Mai, http://dir.salon.com/mwt/feature/1998/05/cov_18feature.html, http://dir.salon.com/mwt/feature/1998/05/18/cov_18feature/index.html?pn=2.
- Millett, Kate (2000/1969): *Sexual Politics*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Millman, Joyce (1997): »Ally McBeal. Woman of the 90s or Retro Airhead?«, www.salonmag.com/ent/tv/1997/10/20ally.html.
- Minton, Lynn (1997): »Daria Quips. An in-depth interview with TV's brainy and proudly unpopular teen«. In: *Sunday Examiner & Chronicle*, 13. April, www.outpost-daria.com.
- Mitchell, Elvis (2004): »Tribal Rites of Teenage Girls Who Rule by Terror«. In: *New York Times*, 30. April, www.nytimes.com/2004/04/30/movies/30MEAN.html?ex=1114833600&en=74609b698501aeb6&ei=5083&partner=Rotten%20Tomatoes.
- Mitchell, Juliet (1987): *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, New York: Penguin Books.
- Modleski, Tania (1988): *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, New York/London: Routledge.
- Moi, Toril (1988): »Feminist, Female, Feminine«. In: Sandra Kemp/Judith Squires (Hg.), *Feminisms*, Oxford/New York: Oxford University Press, S. 246-250.
- Morgan, Claire (1999): »In Praise of Bridget Jones, Ally McBeal and Other (So Called) Post-feminist Icons«. In: *The Women's Freedom Network Newsletter* 6, www.womensfreedom.org/artic612.htm.
- Morton, Andrew (2002): *Madonna*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Morton, Donald (1999): »Birth of the Cyberqueer«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 295-313.
- Moseley, Rachel/Read, Jacinda (2002): »Having It Ally. Popular Television (Post)Feminism«. In: *Feminist Media Studies* 2, S. 231-249.

- Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: Patricia Erens (Hg.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, S. 28-40.
- Mulvey, Laura (1996): *Fetishism & Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press.
- Negra, Diane (2004): »Quality Postfeminism? Sex and the Single Girl on HBO«. In: *Genders* 39, www.genders.org/g39/g39_negra.html.
- Neslon, Ashley (2002): »Miss Bradshaw Goes to Washington. The Marriage Movement, American Families and *Sex and the City*«. In: *PopPolitics*, www.poppolitics.com/articles/2002-07-14-singlewomen.shtml.
- Nelson, Ashley (2004): »Sister Carrie meets Carrie Bradshaw. Exploring Progress, Politics and the Single Woman in *Sex and the City* and beyond«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 83-95.
- Ng, Laura (2003): »The Most Powerful Weapon You Have«. *Warriors and Gender in La Femme Nikita*. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 105-115.
- Niblock, Sarah (2004): »My Manolos, My Self«. *Manolo Blahnik, Shoes and Desire*. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 144-146.
- Nicholson, Linda (Hg.) (1997): *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*, New York: Routledge.
- Nussbaum, Emily (2001): »Requiem for Daria«. In: *Slate Magazine*, 21. Jänner, <http://slate.msn.com/?id=2060921>.
- Ostow, Micol (1998): »Why I Love Buffy«. In: *Sojourner. The Women's Forum* 24.
- Palmer, Paulina (1989): *Contemporary Women's Fiction. Narrative Practice and Feminist Theory*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- Parks, Lisa (1996): »Special Agent or Monstrosity? Finding the Feminine in *The X-Files*«. In: David Lavery et al. (Hg.), *Deny All Knowledge. Reading The X-Files*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 121-134.
- Pecora, Norma (2001): »Identity by Design. The Corporate Construction of Teen Romance Novels«. In: Sharon R. Mazzarella/Norma Odom Pecora (Hg.), *Growing Up Girls. Popular Culture and the Construction of Identity*, New York u.a.: Peter Lang, S. 49-86.
- Pecora, Norma/Mazzarella, Sharon R. (2001): »Introduction«. In: Sharon R. Mazzarella/Norma Odom Pecora (Hg.), *Growing Up Girls. Popular Culture and the Construction of Identity*, New York u.a.: Peter Lang, S. 1-9.
- Penley, Constance/Ross, Andrew (1991): »Cyborgs at Large. Interview with Donna Haraway«. In: Constance Penley/Andrew Ross (Hg.), *Technoculture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Penley, Constance/Ross, Andrew (Hg.) (1991a): *Technoculture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pender, Patricia (2002): »I'm Buffy, and You're... History<: The Post-modern Poiltics of *Buffy*«. In: Rhonda V. Wilcox/David Lavery (Hg.), *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 35-44.
- Pepitone, Stephanie (1995): »Rioting or Shopping? Generation X's Feminists«. In: *Prized Writing*, <http://prizedwriting.ucdavis.edu/past/1994-1995/pepitone.html>.
- Peggy Phelan/Lynda Hart (Hg.) (1993): *Acting Out. Feminist Performances*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pinsky, Rachel/Sullivan, Suzanne (1996): »Review of *Tank Girl*«. In: *off our backs*, Mai.
- Pipher, Mary (1994): *Reviving Ophelia. Saving the Selves of Adolescent Girls*, New York: G.P. Putnam's Sons.
- Place, Janey (1980): »Women in Film Noir«. In: E. Ann Kaplan (Hg.), *Women in Film Noir*, London: BFI Publishing.
- Plant, Sadie (1998): *Zeros + Ones. Digital Women + The New Technoculture*, London: Fourth Estate.
- Playden, Zoe-Jane (2002): »What You Are, What's To Come: Feminism, Citizenship and the Divine«. In: Roz Kaveney (Hg.), *Reading the Vampire Slayer: An Unofficial Critical Companion to Buffy and Angel*, London/New York: Tauris Parke Paperbacks, S. 120-147.
- Pohl-Weary, Emily (Hg.) (2004): *Girls Who Bite Back. Witches, Mutants, Slayers and Freaks*, Toronto: Sumach Press.
- Miller, Jessica Prata (2004): »The I in Team<. *Buffy* and Feminist Ethics«. In: James B. South (Hg.), *Buffy the Vampire Slayer* and Philosophy. *Fear and Trembling in Sunnydale*, Chicago/La Salle: Open Court, S. 35-48.
- Press, Andrea Lee (1991): *Women Watching Television. Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pribram, E. Deidre (1993): »Seduction, Control, and the Search for Authenticity. Madonna's *Truth or Dare*«. In: Cathy Schwichtenberg (Hg.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder: Westview Press, S. 189-212.
- Pribram, Deidre (Hg.) (1998): *Female Spectators. Looking at Film and Television*, New York: Verso.
- Pritsch, Sylvia: »Von Frauen, Cyborgs und anderen Technologien des Selbst«, www.gradnet.de/papers/pomo2.archives/pomo98.papers/sapritsch98.htm.
- Probyn, Elspeth (1987): »Bodies and Anti-Bodies: Feminism and the Postmodern«. In: *Cultural Studies* 1, S. 349-360.

- Projansky, Sarah/Vande Berg, Leah R. (2000): »Sabrina, the Teenage...?: Girls, Witches, Mortals, and the Limitations of Prime-Time Feminism«. In: Elyce Rae Helford (Hg.), *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 13-40.
- Projansky, Sarah (2001): *Watching Rape. Film and Television in Post-feminist Culture*, New York: New York University Press.
- Raabe, Karolin (2002): *Ally McBeal. Unisex und Geschlechterklischee? Aneignung eines populären Medientextes (Kommunikationsforschung Aktuell 8)*, Bochum: Bochumer Universitätsverlag.
- Radway, Janice (1987): *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, London: Verso.
- Rainer, Alexandra (2001): »Coole Kämpferinnen«. In: *an.schläge* 10, S. 34-35.
- Rich, Adrienne (1981): *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, London: Only Women Press Ltd.
- Riess, Jana (2004): *What Would Buffy Do? The Vampire Slayer as Spiritual Guide*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Riviere, Joan (1986/1929): »Womanliness as a Masquerade«. In: Victor Burgin et al. (Hg.), *Formations of Fantasy*, London: Methuen, S. 35-44.
- Robertson, Pamela (1996): *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham/London: Duke University Press.
- Roberts, Robin (1999): *Sexual Generations. »Star Trek: The Next Generation« and Gender*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Robinson, Tasha: »Interview with Joss Whedon«. In: *The Onion* 37, www.theonionavclub.com/avclub3731/avfeature_3731.html.
- Rosenzweig, Jane (1999): »Ally McBeal's Younger Sisters«. In: *The American Prospect* 11, www.prospect.org/print/V11/1/rosenzweig-j.html.
- Ross, Sharon (2004): »»Tough Enough«. Female Friendship and Heroism in *Xena and Buffy*«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 231-256.
- Rowe, Kathleen (1995): *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin: University of Texas Press.
- Rowe, Kathleen (1997): »*Roseanne*. Unruly Woman as Domestic Goddess«. In: Charlotte Brunson et al. (Hg.), *Feminist Television Criticism. A Reader*, Oxford: Clarendon Press, S. 74-83.
- Rowe, Kathleen Karlyn (2003): »Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave. »I'm Not My Mother«. In: *Genders* 38, www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html.
- Russo, Mary J. (1995): *The Female Grotesque*, New York u.a.: Routledge.

- Ruth, Sheila (1998): *Issues in Feminism. An Introduction to Women's Studies*, London: Mayfield.
- Salmonson, Jessica Amanda (1979): *Amazons!*, New York: DAW Books.
- Sandoval, Chela (1995): »New Sciences. Cyborg Feminism and the Methodology of the Oppressed«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schleiner, Anne Marie (2000): »Does Lara Croft Ware Fake Polygons. Gender Analysis of the ›1st person shooter/adventure game with female heroine‹ and Gender Role Subversion and Production in the Game Patch«. In: Switch. *Electronic Gender. Art at the Interstice*, <http://switch.sjsu.edu/web/v4n1/annmarie.html>.
- Schur, Thomas (2001): »When Harry Met Ally«. In: *Independent Weekly*, 18. April, <http://indyweek.com/durham/2001-04-18/movie.html>.
- Schwichtenberg, Cathy (1993): »Madonna's Postmodern Feminism. Bringing the Margins to the Center«. In: Cathy Schwichtenberg (Hg.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder: Westview Press, S. 129-145.
- Schwichtenberg, Cathy (Hg.) (1993): *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder: Westview Press.
- Segal, Lynne (1999): *Why Feminism? Gender, Psychology, Politics*, Cambridge: Polity Press.
- Siegel, Carol (2003): »Curing *Boys Don't Cry*. Brandon Teena's Stories«. In: *Genders* 37, www.genders.org/g37/g37_siegel.html.
- Siemann, Catherine (2002): »Darkness Falls on the Endless Summer. Buffy as Gidget for the Fin de Siècle«. In: Rhonda V. Wilcox/David Lavery (Hg.), *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 120-129.
- Silverstein, Melissa (2002): »The Death of Ally McBeal«. In: *Pop and Politics*, 18. April, http://www.popandpolitics.com/articles_detail.cfm?articleID=1101.
- Shalit, Ruth (1998): »Ally, Dharma, Ronnie, and the betrayal of postfeminism.« In: *The New Republic*, 6. April, S. 1-6.
- Sherman, Aliza (2000): »The Ally McBeal in Me (and My Sister)«, www.cybergrrl.com/fs.jhtml?/fun/tvgrrl/art1221/.
- Shildrick, Margrit (1996): »Posthumanism and the Monstrous Body«. In: *Body and Society* 2, S. 1-15.
- Showalter, Elaine (1991): *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York: Penguin.

- Smith, Jim (2002): *Manhattan Dating Game. An Unofficial and Unauthorised Guide to Sex and the City*, London: Virgin Books.
- Sobchack, Vivian (1987): *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New York: Ungar.
- Sobstyl, Edrie (2003): »We Who Are Borg, Are We Borg?«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 119-132.
- Sofia, Zoë (1992): »Virtual Corporeality. A Feminist View«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 55-68.
- Sohn, Amy (2002): *Kiss and Tell*, New York u.a.: Pocket Books.
- South, James B. (2004/2003) (Hg.): *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy: Fear and Trembling in Sunnydale*, Chicago/La Salle: Open Court.
- Spah, Victoria: »Ain't Love Grand? Spike and Courtly Love«. In: *Slayage 5*, www.slayage.tv/essays/slayage5/spah.htm.
- Spicer, Arwen: »Love's Bitch but Man Enough to Admit It: Spike's Hybridized Gender«. In: *Slayage 7*, www.slayage.tv/essays/slayage7/Spicer.htm.
- Spicuzza, Mary (2001): »Bad Heroines«. In: *Metro. Silicon Valley's Weekly Newspaper*, 15.-21. März, www.metroactive.com/papers/metro/03.15.01/cover/womanfilm-0111.html.
- Springer, Claudia (1991): »The Pleasure of the Interface«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Stacey, Jackie (1994): *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London: Routledge.
- Stafford, Nikki (Hg.) (2002): *How Xena Changed Our Lives. True Stories By Fans For Fans*, Toronto: ECW Press.
- Steinhauer, Jennifer (2000): »Pow! Slam! Thank You, Ma'am«. In: *New York Times*, 5. November, Section 4, S. 5.
- Stoller, Debbie (1998): »Brave New Girls. These TV Heroines Know What Girl Power Really Means«. In: *On the Issues*, S. 42-45.
- Stuttaford, Andrew (1999): »Dressed to kill«. In: *National Review*, 13. September.
- Suleiman, Susan Rubin (1986): *The Female Body in Western Culture*, Cambridge: Harvard University Press.
- Svetkey, Benjamin (1998): »Everything you love or hate about *Ally McBeal*«. In: *Entertainment Weekly* 416, <http://members.tripod.com/shockme99/allymcbalew01.html>.
- Swietlinksi, Jutta (2003): *Wenn Ally Frauen küsst... Lesben in Fernsehserien*, Königstein: Ulrike Helmer Verlag.

- Sylvester, Sherri (1998): »TV's Latest Trend: Neurotic Women?«, www.cnn.com/SHOWBIZ/TV/9810/29/neurotic.tv/.
- Tasker, Yvonne (1993): *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, New York: Routledge.
- Tasker, Yvonne (1994): »Pussy Galore: Lesbian Images and Lesbian Desire in the Popular Cinema«. In: Diane Hamer/Belinda Budge (Hg.), *The Good, the Bad and the Gorgeous. Popular Culture's Romance with Lesbianism*, London/San Francisco: Pandora, S. 172-183.
- Tasker, Yvonne (2000): *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London: Routledge.
- Tassone, Janelle (2003): »The Evolution of the Valley Girl«. In: *Refractory. A Journal of Entertainment Media 2*, www.sfca.unimelb.edu.au/refractory/journalissues/vol2/janelletassone.htm.
- Taylor, Ella (1989): *Prime-Time Families. Television Culture in Postwar America*, Berkeley: University of California Press.
- Thompson, Alicia: »Maddening Max«, <http://greattvshows.tripod.com/DarkAngel/articles/popolitics.html>.
- Thrupkaew, Noy (2002): »Sex, Change. The satisfying maturation of *Sex and the City*«. In: *The American Prospect Online*, 15. Februar, www.prospect.org.
- Tong, Rosemarie Putnam (1998): *Feminist Thought. A More Comprehensive Introduction* (2. Auflage), Boulder: Westview Press.
- Tung, Charlene (2004): »Embodying an Image. Gender, Race, and Sexuality in *La Femme Nikita*«. In: Sherrie A. Inness (Hg.), *Action Chicks. New Images of Tough Women in Popular Culture*, New York/Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 95-122.
- Turner, Kay (Hg.) (1993): *I Dream of Madonna. Women's Dreams of the Goddess of Pop*, London: Thames and Hudson Ltd.
- Ussher, Jane M. (1997): *Fantasies of Femininity. Reframing the Boundaries of Sex*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- van Zoonen, Liesbet (1994): *Feminist Media Studies*, London: Sage.
- Valdivia, Angharad N. (2001): »A Guided Tour through One Adolescent Girl's Culture«. In: Sharon R. Mazzarella/Norma Odom Pecora (Hg.), *Growing Up Girls. Popular Culture and the Construction of Identity*, New York u.a.: Peter Lang, S. 159-174.
- Ventura, Michael (1998): »Warrior Women (the popularity among teenagers of TV shows like ›La Femme Nikita‹, ›Xena: Warrior Princess‹ and ›Buffy the Vampire Slayer‹)«. In: *Psychology Today*, November/Dezember.
- Wagner-Winterhagen, Luise (Hg.) (1998): *Konstruktionen des Weiblichen*, Weinheim: Dt. Studienverlag.
- Walter, Natasha (1998): *The New Feminism*, London: Little, Brown.
- Walters, Suzanna Danuta (1995): *Material Girls. Making Sense of Feminist Cultural Theory*, Berkeley u.a.: University of California Press.

- Ward, Mike (2000): »Being Lara Croft, or, We Are All Sci Fi«. In: PopMatters, 14. Jänner, <http://popmatters.com/features/000114ward.html>.
- Webster, Fiona (2000): »The Politics of Sex and Gender. Benhabib and Butler Debate Subjectivity«. In: Hypatia 15, www.iupjournals.org/hypatia/hyp15-1.html.
- Weinraub, Bernard (1998): »Who Drives the Box Office? Girls.«. In: New York Times, 12. Feber.
- Weisbrot, Robert (1998): *Xena: Warrior Princess*. Der offizielle Führer zur Serie, München: Heyne.
- Weitz, Rose (Hg.) (1998): *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance and Behavior*, New York: Oxford University Press.
- Whelehan, Imelda (2000): *OverLoaded. Popular Culture and the Future of Feminism*, London: Women's Press.
- White, Kate (2000): »Why Women Rule Entertainment«. In: *Cosmopolitan 2*, S. 46.
- Whiteley, Sheila (2000): *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, London: Routledge.
- Whitford, Margaret (Hg.) (1991): *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwell.
- Wilcox, Rhonda/Williams, J.P. (1996): »»What Do You Think?« *The X-Files*, Liminality, and Gender Pleasure«. In: David Lavery et al. (Hg.), *Deny All Knowledge. Reading The X-Files*, Syracuse: Syracuse University Press, S. 99-120.
- Wilcox, Rhonda V. (2002): »Who Died and Made Her the Boss? Patterns of Mortality in Buffy«. In: Rhonda V. Wilcox/David Lavery (Hg.), *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. 3-17.
- Wilcox, Rhonda V./Lavery, David (2002): »Introduction«. In: Rhonda V. Wilcox/David Lavery (Hg.), *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers, S. xvii-xxix.
- Wilcox, Rhonda V./Lavery, David (Hg.) (2002a): *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield Publishers.
- Wilcox, Rhonda V. (2003): »Foreword. Out Far or In Deep«. In: Frances Early/Kathleen Kennedy (Hg.), *Athena's Daughters. Television's New Women Warriors*, Syracuse: Syracuse University Press, S. ix-xii.
- Winter, Rainer (1995): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*, München: Quintessenz.
- Winter, Rainer (2001): *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*, Weilerswist: Velbrück Wiss.

- Wiseman, Rosalind (2002): *Queen Bees and Wannabes. Helping Your Daughter Survive Cliques, Gossip, Boyfriends and Other Realities of Adolescence*, New York: Three Rivers Press.
- Wolf, Naomi (1996): *Die Stärke der Frauen. Gegen den falsch verstandenen Feminismus*, München: Knaur.
- Wolmark, Jenny (1995): »The Postmodern Romances of Feminist Science Fiction«. In: Jenny Wolmark (Hg.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wolmark, Jenny (Hg.) (1999): *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wurtzel, Elizabeth (2000/1998): *Bitch. Ein Loblied auf gefährliche Frauen*, München: Goldmann.
- Yeffeth, Glenn (Hg.) (2003): *Seven Seasons of Buffy. Science Fiction and Fantasy Writers Discuss Their Favorite Television Show*, Dallas: Benbella Books.
- Young, Iris Marion (1998): »Breasted Experience. The Look and the Feeling«. In: Rose Weitz (Hg.), *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance and Behavior*, New York: Oxford University Press.
- Zieger, Susan (2004): »Sex and the Citizen in *Sex and the City's* New York«. In: Kim Akass/Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London/New York: I.B. Tauris, S. 96-111.

QUELENNACHWEIS

Abbildung 1: <http://images.art.com/images/PRODUCTS/large/10106000/10106621.jpg>

Abbildung 2: www.angelfire.com/art2/digs/main.html

Abbildungen 3a und 3b: www.markrobertwahlberg.com/calvin_klein_shots.htm;

www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=1993&m=6

Abbildungen 4a und 4b: <http://images.amazon.com/images/P/B000002NG2.01.LZZZZZZZ.jpg>;

<http://images.amazon.com/images/P/B000056T49.01.LZZZZZZZ.jpg>

Abbildungen 5a, 5b und 5c: www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=1998&m=3;

www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=2000&m=2;

www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=2001&m=10

Abbildungen 6a und 6b: www.geocities.com/annielennox2/pictures2.html

Abbildungen 7a und 7b: www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=1991&m=12;

www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=1994&m=8

Abbildung 8: www.absolutenow.com/photos/McGowanManson455063364

Abbildungen 9a und 9b: www.ditasdomain.org/free/images/ditafree-087.jpg;

www.planet-interview.de/scripts/galery/galery.phtml?galery=enie

Abbildungen 10a und 10b: www.sweet-dreamworld.de/enie.html

Abbildungen 11a, 11b und 11c: www.allmovieportal.com/m/2004_Bridget_Jones:_The_Edge_of_Reason.html;

www.vox.de;

www.hbo.com/city/insiders_guide/season6/episode87.shtml

Abbildungen 12a und 12b: www.einhorn-film.at/filme_nop/pippi_1_1.jpg;

www.hbo.com

- Abbildungen 13a und 13b: Millman (1997);
www.lespress.de/012002/texte012002/ally.html
- Abbildungen 14a - e: www.vox.de
- Abbildung 15: www.hbo.com
- Abbildung 16: www.hbo.com
- Abbildung 17: www.hbo.com
- Abbildung 18: www.hbo.com
- Abbildungen 19a und 19b: www.webalice.it/pablone78/Alanis%20Morissette%20&%20Sarah%20Jessica%20Parker.gif;
www.vox.de
- Abbildung 20 : www.vox.de
- Abbildung 21: www.hbo.com
- Abbildungen 22a und 22b: www.ez-entertainment.net/features/absolut.htm;
www.amazon.com
- Abbildungen 23a und 23b: www.hbo.com
- Abbildungen 24a und 24b: www.hbo.com;
www.superiorpics.com/madonna/images/madonna028.jpg
- Abbildung 25: www.hbo.com
- Abbildung 26: www.glarkware.com/securestore/c188252p16511227.2.html
- Abbildung 27: <http://photogenic.luminesce-impression.com>
- Abbildung 28: www.djfl.de/entertainment/djfl/1090/109350.html
- Abbildungen 29a und 29b: www.cineclub.de/filmarchiv/1996/barb_wire.html;
www.esquire.com/covergallery/coverdetail.html?y=1999&m=2
- Abbildung 30: www.nothing-satisfies.net
- Abbildungen 31a - c: www.bladetv.com
- Abbildungen 32a und 32b: www.geocities.com/SunsetStrip/Balcony/9085/;
www.tvtoday.de
- Abbildung 33: www.photogenic.luminesce-impression.com
- Abbildungen 34a - c: www.prosieben.de;
www.prosieben.de;
www.starnickel.com
- Abbildung 35: www.heroinechic.net/art/window.jpg
- Abbildungen 37a und 37b: Ward (2001);
www.superiorpics.com/angelina_jolie/images/angelina060.jpg
- Abbildungen 37a - c: www.startrek.com/startrek/view/series/VOY/character/1112406.html
- Abbildungen 38a und 38b: www.cinopsis.be/batman&robin/art.htm
- Abbildung 39: www.thewb.com
- Abbildung 40: www.darkangelfan.com/cgi-bin/view.cgi?screencaps/promos/promodal.jpg
- Abbildungen 41a - c: www.vox.de

- Abbildung 42: Entertainment Weekly (2001),
www.darkangelfan.com
- Abbildung 43: photogenic.luminesce-impression.com
- Abbildung 44: loathedlove.artflake.com
- Abbildung 45: <http://photogenic.luminesce-impression.com/slayers1-2.jpg>
- Abbildung 46: loathedlove.artflake.com
- Abbildung 47: www.gilmore-girls.net
- Abbildung 48: <http://rr.iridescentglow.com>
- Abbildung 49: www.nothing-satisfies.net/ophelia
- Abbildung 50: http://rr.iridescentglow.com/buffy/buffy_characters.php
- Abbildungen 51a - d: www.slayerverse.net/tanet/net_buffy/index.php?navi=news.php&id=8178;
<http://photogenic.luminesce-impression.com/aly8-2.jpg>;
www.onthefringe.com/;
<http://photogenic.luminesce-impression.com/willowchosen1-2.jpg>
- Abbildung 52: www.jeansmx.com
- Abbildung 53: www.fractured-simplicity.net/daydreaming/images/art/btvs-ats_misc/buffy_faith8.jpg
- Abbildung 54: www.tough-luck.net/graphically/collegedykery800.jpg
- Abbildungen 55a und 55b: <http://rr.iridescentglow.com>
- Abbildungen 56a und 56b: www.photogenic.luminesce-impression.com;
www.jeansmx.com
- Abbildung 57: <http://btvs.piranho.de/buffy/pic/drusila/m02.htm>
- Abbildung 58: www.nothing-satisfies.net
- Abbildung 59: <http://aanix.purplekisses.org>
- Abbildung 60: <http://mind.so-now-im-a-freak.com>
- Abbildung 61: www.pagan-poetry.com/box/wp/brissac1.jpg,
- Abbildung 62: <http://photogenic.luminesce-impression.com/dawn5-2.jpg>
- Abbildung 63: <http://photogenic.luminesce-impression.com/smg23-2.jpg>
- Abbildungen 64a und 64b: www.beautiful.amymargaret.com;
<http://photogenic.luminesce-impression.com/thegift3-2.jpg>
- Abbildungen 65a und 65b: www.buffyworld.com;
www.toomanycolors.net
- Abbildungen 66a und 66b: www.splintered-dreams.com;
www.grace.lunacy.nu
- Abbildungen 67a und 67b: <http://loathedlove.artflake.com>;
www.onemorecliche.com
- Abbildungen 68a - e: www.slayerverse.net/tanet/net_buffy/show_image.php?url=;
http://www.slayerverse.net/images/highres/2004-11/20041113_022836.jpg
- Abbildung 69: www.cosmogirl.com
- Abbildung 70: www.amazon.com

- Abbildung 71: www.nytimes.com/2004/04/30/movies/30MEAN.html?ex=1114833600&en=74609b698501aeb6&ei=5083&partner=Rotten%20Tomatoes
- Abbildung 72: www.azstarnet.com/sn/ent_movies/20051.php
- Abbildung 73: www.nola.ornskoldsvik.se/pj/darlene.html
- Abbildungen 74a und 74b: www.star-wars-prequel.de/90210/remember90210/staffel1/staffel1_2.jpg;
<http://video.movies.go.com/products/3520003.html>
- Abbildung 75: Glassman (1998)
- Abbildung 76: www.superiorpics.com/britney_spears/images/britney034.jpg
- Abbildungen 77a und 77b: www.mscl.com;
www.prosieben.de
- Abbildungen 78a und 78b: www.jewelianna.homestead.com
- Abbildungen 79a und 79b: www.jewelianna.homestead.com
- Abbildungen 80a und 80b: www.outpost-daria.com;
www.gilmore-girls.net/extras/wallpaper/nicoleh3.jpg
- Abbildungen 81a - d: www.amazon.com;
www.avrilhardcore.com/images/pictures/magazines/ellegirl_aug2004/ellegirl_aug2004_3.jpg;
www.christina-aguilera.co.uk/pictures.htm;
www.superiorpics.com/gwen_stefani/images/gwen053.jpg
- Abbildung 82: photogenic.luminesce-impression.com
- Abbildung 83: www.loathedlove.artflake.com

Weitere Titel dieser Reihe:

Tanja Thomas,
Fabian Virchow (Hg.)
Banal Militarism
Zur Veralltäglichung des
Militärischen im Zivilen
Dezember 2005, ca. 330 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-356-9

Ruth Mayer
Diaspora
Eine kritische
Begriffsbestimmung
Oktober 2005, 194 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-311-9

María do Mar Castro Varela,
Nikita Dhawan
Postkoloniale Theorie
Eine kritische Einführung
September 2005, 162 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 3-89942-337-2

Kien Nghi Ha
Hype um Hybridität
Kultureller Differenzkonsum
und postmoderne
Verwertungstechniken im
Spätkapitalismus
August 2005, 132 Seiten,
kart., 15,80 €,
ISBN: 3-89942-309-7

Johanna Mutzl
»Die Macht von dreien ...«
Medienhexen und moderne
Fanggemeinschaften.
Bedeutungskonstruktionen im
Internet
August 2005, 194 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-374-7

Gerhard Schweppenhäuser
**»Naddel« gegen ihre
Liebhaber verteidigt**
Ästhetik und Kommunikation
in der Massenkultur
2004, 192 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-250-3

Christoph Jacke
Medien(sub)kultur
Geschichten – Diskurse –
Entwürfe
2004, 354 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-275-9

Brigitte Hipfl,
Elisabeth Klaus,
Uta Scheer (Hg.)
Identitätsräume
Nation, Körper und Geschlecht
in den Medien.
Eine Topografie
2004, 372 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-194-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Weitere Titel dieser Reihe:

Birgit Richard

Sheroes

Genderspiele im virtuellen
Raum

2004, 124 Seiten,

kart., 15,00 €,

ISBN: 3-89942-231-7

Kerstin Goldbeck

Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung

Die Fernsehkritik und das
Populäre

2004, 362 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-233-3

Ruth Mayer,

Brigitte Weingart (Hg.)

VIRUS!

Mutationen einer Metapher

2004, 318 Seiten,

kart., 26,00 €,

ISBN: 3-89942-193-0

Ulrich Beck,

Natan Sznajder,

Rainer Winter (Hg.)

Globales Amerika?

Die kulturellen Folgen der
Globalisierung

Übersetzt von Henning Thies

2003, 344 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-172-8

Jannis Androutsopoulos (Hg.)

HipHop

Globale Kultur – lokale
Praktiken

2003, 338 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-114-0

Udo Göttlich,

Lothar Mikos,

Rainer Winter (Hg.)

Die Werkzeugkiste der Cultural Studies

Perspektiven, Anschlüsse und
Interventionen

2002, 348 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-66-1

Rainer Winter,

Lothar Mikos (Hg.)

Die Fabrikation des Populären

Der John Fiske-Reader

2002, 374 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-65-3

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**