

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, girly-girls« (Baumgardner/Richards 2000: 198).

Anstatt von den Fantasien, die in der Populärkultur vermittelt werden, einfach weggeschwemmt 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 ersonnen 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 Phipers 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; wenngleich 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 reevaluierten 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 feministisch 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.

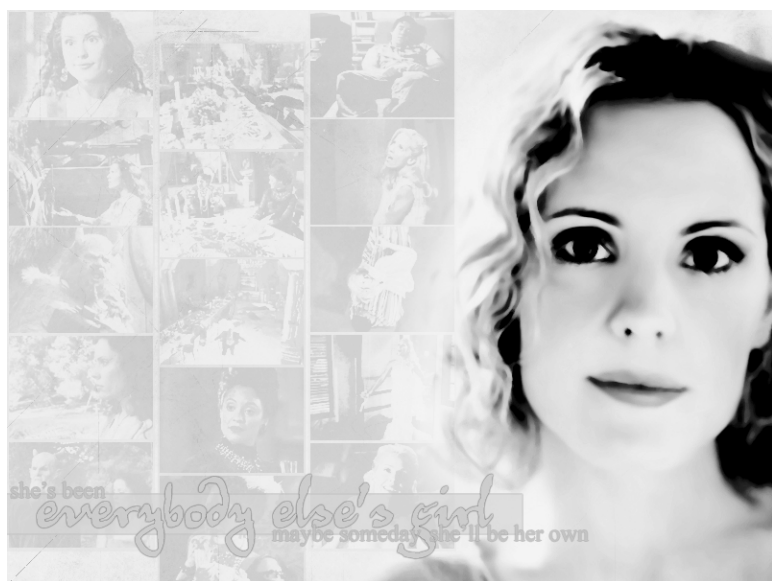


Abbildung 59: Anya (*she's been everybody else's girl – maybe someday she'll be her own*)

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-

tiert 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.luminesceimpression.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 »Barbie-Doppelgängerin« (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: xviii., 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 vorvorvorigen 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? (eingeschnappt) 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 supermodels 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 bubblegum 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 Großstadtschungel 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 zugedachten 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 populkulturellen 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 alternativ-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 liebt 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, wenngleich 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 Düsterei – 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 Nachbarsjungen 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 willfährigste 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 begehrenswert 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/Jacqueline 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 Spielfilm 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 »Cinderbella«)



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, dass 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:

LORELAİ: 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.

LORELAİ: 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.

LORELAİ: 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. Girlishness 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. Girlishness wird zwar aufgewertet, doch zur selben Zeit werden Girlishness 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 erweitern 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 paradierten:

»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 Mädchen sein 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, widiwiwie 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)

