

SCHÖNE NEUE SERIENWELT

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

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

LYDIA (überrascht): Wie bitte?

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

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

PROF.: Richtig aber...

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

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

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

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

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

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

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

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

LYDIA (überzeugt): Ich werd' sie finden!

(»That's Life«, 1.03 »Ohne Plan«)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PROF.: Gut, nicht schlecht.

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

(»That's Life«, 1.03 »Ohne Plan«)

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

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

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

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

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

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

SCHÖNE NEUE SERIENHELDINNEN

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

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



Abbildung 2: Fankunstwerk »Natalie Portman«

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

CHICK GUIDE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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