

STADTNEUROTIKERINNEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

DIE GENERATION ALLY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ALLY, DIE STADTHYSTERIKERIN

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

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

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

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

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

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



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

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

Die neuen Holly Golightlys

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

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

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

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

Am Rande des Wahnsinns

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

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

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

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

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

ALLYCRY

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

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

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

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

JOHN: Are we a joke to the outside world?

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

(1.20 »The Inmates«)

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

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

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

Eine Ally ist eine Ally ist eine Ally

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

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

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

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

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



Abbildungen 13a und 13b: Karikatur und Original?

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

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

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

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

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

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

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

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

WEIBLICHE ALLYTYPEN

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

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

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

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

Feminin genug?

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

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

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

Kaffee oder Tee?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ally existiert nicht

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

DER LETZTE SCHREI DER EMANZIPATION

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

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

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

Was vom Kult bleibt

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

Cosmopolitan

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Single und fabelhaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Liebesweisheit

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

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

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

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

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

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

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

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



Abbildung 16: Carries Blick

Urbane Märchen

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

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

RENEE: Until the next wedding.

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

RENEE: We are.

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

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

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

RENEE: Disney.⁷

(1.14 »Body Language«)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(4.12 »Sag einfach Ja«)

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

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

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

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

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



Abbildung 17: Carrie und Aidan

Gegengift

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

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

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

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

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

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

(5.05 »Plus eins ist die einsamste Zahl«)

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

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

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

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

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

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



Abbildung 18: Carrie nach ihrem Abschied von Big

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

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

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

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

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

CARRIE: Oder ein Alptraum.

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

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

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

SAM: Mmh. Diese Wagen sind heiß.

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

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

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

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

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

MIRANDA: Wer? Der weiße Ritter?

SAM: So was passiert nun mal nur im Märchen.

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

CHARLOTTE: Das ist deprimierend.

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

(3.01 »Wo Rauch ist...«)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CARRIE: Oh, okay?

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

CHARLOTTE: Bist du etwa genug?

CARRIE: Heute sogar zu viel.

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

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

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

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

(4.01 »Agonie und Ex-Tase«)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DAWN: Ist doch OK.

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

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



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

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

Flower-Power

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

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

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

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

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



Abbildung 20 : Ally tanzt mit dem Baby

Sex wie ein Mann

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

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

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

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

CHARLOTTE: Du meinst mit Dildos?

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

ALLE: Drew.

CARRIE: Drew die Sexkanone?

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

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

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

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

SAM: Dann musst du sie abschieben.

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

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

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

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

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

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

(1.01 »Sex wie ein Mann«)

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

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

SAM: Denk an »Die letzte Verführung«.

CARRIE: Du bist direkt besessen von diesem Film.

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

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

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

(1.01 »Sex wie ein Mann«)

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

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

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

KURT: Aber...

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

(1.01 »Sex wie ein Mann«)

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

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

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

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

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

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

(1.18 »The Playing Field«)

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

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

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

MIRANDA: Außer sich den Weg nach oben zu erschlafen.

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

CHARLOTTE: Aber das ist Ausbeutung, sonst nichts.

SAM: Von Männern, was absolut legal ist.

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

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

(1.05 »Sex = Macht = Geld?«)

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

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

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

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

(1.05 »Sex = Macht = Geld?«)

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

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

Lockerer Sextalk

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



Abbildung 21: »Baby, Talk is Cheap«

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

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

lichkeit multiple Weiblichkeitsentwürfe und Identifikationsmöglichkeiten für Frauen.

The Hunk

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

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

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

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

ALLY: Not like that.

(1.12 »Cro-Magnon«)

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

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

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

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

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

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

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

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

CARRIE: Ist das die ganze Generation oder nur er?

(Sam überlegt ohne zu antworten)

(6.05 »Licht, Kamera, Beziehung«)

Durch ihr Gespräch inspiriert, überlegt Carrie in ihrer Kolumne:

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

Dildos

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

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

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



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

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

Weibliche Männlichkeit

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

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

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

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

CARRIE: Jawohl, das ist eine Frau.

STANFORD: Guck dir diese Beule an! Schockierend.

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

CHARLOTTE: Und? Was sagt ihr dazu?

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

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

CARRIE: Tatsächlich? Und ich dachte Pokémons.

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

SAM: Das ist aber auch eine Socke.

STANFORD: Ich hatte immer schon eine Schwäche für Cowboys.

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

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

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

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

CHARLOTTE: Wie hygienisch.

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

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

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

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

MIRANDA: Was inspiriert so ein Projekt wie dieses?

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

CHARLOTTE: Es macht mich nervös.

MIRANDA: Diese Drag King Fotos?

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

SAM: Dann geh mit ihm aus.

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

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

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

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

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

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

BAIRD: Was? Ein Model?

CHARLOTTE: Nein, Butch.

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

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

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

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

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

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

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

CHARLOTTE: Viel.

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

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

Von Drag Kings zu Drag Queens

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

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



Abbildungen 23a und 23b: *Campy Carrie*

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



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

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

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



Abbildung 25: Eine Schlampe neben den Schlampen?

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

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

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

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

Manolo Blahniks

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

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

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

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

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

Modeikone

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

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

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

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

