



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Frauendarstellung als Genrekonvention in TV-Serien“

verfasst von

Christina Schober

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Mag. Thomas Ballhausen

Danksagung

Zu Beginn möchte ich meinen Eltern danken, die mir schon als Kind die Freude fürs Theater "geschenkt" haben und die durch geistige und finanzielle Unterstützung dieses Studium möglich gemacht haben.

Spezieller Dank geht an meinen Diplomarbeitbetreuer Mag. Thomas Ballhausen, der dieses Thema gerne angenommen, konkretisiert und mir mit dem Vorschlag die Serie *Sopranos* einzubauen, meine bis dato unübertroffene Lieblingsserie empfohlen hat. Auch sei ihm für sein immerwährendes Verständnis und seine Motivation gedankt, wenn der Spagat zwischen Mutterschaft und Studentin beinahe zu groß wurde.

Ein weiterer Dank gebührt meinem Mann für Ermutigung und Zuspruch wann immer nötig.

Für technische Hilfe möchte ich meinem Freund Patrick Koller danken.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| 1. PROLOG | 1 |
| 2. GENRES – GRENZEN FÜR DIE WIEDERERKENNUNG | 7 |
| 2.1 RICK ALTMAN..... | 8 |
| 2.2 THOMAS SCHATZ..... | 10 |
| 2.3 STEVE NEALE..... | 11 |
| 2.4 GENRE – EIN UNFASSBARER BEGRIFF | 13 |
| 2.5 FILMGENRE = SERIENGENRE?..... | 15 |
| 3. DIE ENTWICKLUNG DER FERNSEHSERIE | 17 |
| 4. DIE FERNSEHSERIE UND IHRE CHARAKTERISTIKA..... | 20 |
| 5. DIE FERNSEHSERIE UND IHRE GENRES | 23 |
| 6. DIE VERBINDUNG VON GENRE UND GENDER..... | 27 |
| 7. ANALYSE DER TV-SERIEN..... | 33 |
| 7.1 DR. QUINN – MEDICINE WOMAN..... | 33 |
| 7.1.1 EINHALTUNG DER GENREKONVENTIONEN?..... | 34 |
| 7.1.2 INHALTSBESCHREIBUNG | 37 |
| 7.1.3 ZIELPUBLIKUM..... | 39 |
| 7.1.4 STARKE FRAUEN – STARKE MÄNNER? | 40 |
| 7.1.4 FIGURENANALYSE UND FRAUENDARSTELLUNG | 40 |
| 7.1.5 REALISTISCHE FRAUENBILDER?..... | 58 |
| 7.2 ALLY McBEAL..... | 60 |
| 7.2.1 EINHALTUNG DER GENREKONVENTIONEN?..... | 60 |
| 7.2.2 INHALTSBESCHREIBUNG | 64 |
| 7.2.3 ZIELPUBLIKUM..... | 65 |
| 7.2.4 STARKE FRAUEN – STARKE MÄNNER? | 70 |
| 7.2.4 FIGURENANALYSE UND FRAUENDARSTELLUNG | 70 |
| 7.2.5 REALISTISCHE FRAUENBILDER?..... | 84 |
| 7.3 THE SOPRANOS..... | 87 |
| 7.3.1 EINHALTUNG DER GENREKONVENTIONEN?..... | 88 |
| 7.3.2 INHALTSBESCHREIBUNG | 91 |
| 7.3.3 ZIELPUBLIKUM..... | 93 |
| 7.3.4 STARKE FRAUEN – STARKE MÄNNER? | 95 |
| 7.3.4 FIGURENANALYSE UND FRAUENDARSTELLUNG | 95 |
| 7.3.5 REALISTISCHE FRAUENBILDER?..... | 111 |

| | |
|---------------------------------|-------------------|
| <u>8. AUSBLICK</u> | <u>113</u> |
| <u>QUELLEN</u> | <u>115</u> |
| <u>ABSTRACT.....</u> | <u>119</u> |
| <u>LEBENS LAUF</u> | <u>121</u> |

1. Prolog

Janice: You're depressed, aren't you?
Carmela: Depressed? I leave that to others. I'm just realistic. Because in a year, tops, you're gonna have to accept a goomar.
Janice: Oh, yeah? Is there a goomar that lets him hold a gun to her head when they fuck?
Carmela: You let him hold a gun to your head during sex?
Janice: If that gets him off. It's the same as garter belts and uniforms.
Carmela: Well, it's a gun, Janice. I thought you were a feminist?¹

Dieser Dialog zwischen den beiden hier agierenden Protagonistinnen in der amerikanischen Fernsehserie *The Sopranos* ist nicht untypisch. Carmela Soprano, die Frau der Hauptfigur, dem Mafiaboss Toni Soprano und dessen Schwester Janice versuchen, in der emanzipationsfeindlichen und konservativen Gesellschaft der Mafia feministische Ansichten durchzusetzen – offensichtlich nicht mit Erfolg. Doch dank der seriellen Erzählform, die den Figuren die Möglichkeit bietet sich über einen längeren Zeitraum zu entwickeln, zu lernen und auch, sich durchzusetzen, haben die weiblichen Protagonistinnen die Chance ihren männlichen „Gegenspielern“ ihre Anliegen zu vermitteln, sie eventuell davon zu überzeugen und auch der Rezipient erkennt eine veränderte Einstellung in den Figuren.

In den klassischen Filmgenres sind die Erwartungen an die Figuren, ihre Charaktereigenschaften, ihre Entwicklungsmöglichkeiten und die mögliche Bandbreite ihrer Handlungen mit den daraus folgenden Konsequenzen, bereits unumstößlich eingeschrieben. Der Handlungsbogen eines Spielfilms umfasst ca. 90 Minuten und die Entwicklung der Protagonisten ist am Ende des Films meist abgeschlossen. Anders sieht es bei den weiblichen Charakteren in Fernsehserien aus. „Die Fortsetzungsserie besitzt eine offene, zukunftsorientierte Erzählweise, die im Prinzip auf Endlosigkeit hin angelegt ist. Die Geschichten gelangen also nicht zu einem endgültigen erzählerischen Abschluss.“² Durch dieses Charakteristikum des Erzählmediums Fernsehserie ist eine beinahe unendliche Figurenentwicklung möglich. Der Rezipient verfolgt die gesamte Entwicklung der Charaktere, anders als beim Spielfilm, bei dem einzelne herausragende Ereignisse interessieren. Natürlich müssen sich auch die Produzenten von Fortsetzungsserien an die vorherrschenden,

¹ The Sopranos. Season 2, The Knight In White Satin Armor. 00:18:56 - 00:19:21

² Höpel, Anja Kristina: Realismus in Fortsetzungsserien: Konzept und Verwirklichung. Eine Untersuchung ausgewählter Folgen der „Lindenstraße“. Marburg: Tectum 2005. S. 17

üblichen Genrekonventionen halten. „Mainstream-Genres repräsentieren verschiedene Erzählwelten, die darauf basieren, dass wir sie mit dem ersten Ton oder Bild unmittelbar wiedererkennen.“³Eine Untersuchung der Möglichkeiten innerhalb derer sich die Figuren in einer bestimmten Gattung von Fernsehserie entwickeln „dürfen“, „können“ und „müssen“, schließt diese Analyse mit ein. Um Zugang zu dem Begriff Genre und der damit einhergehenden Konventionen zu erhalten, werden die Werke von Rick Altman, Thomas Schatz und Steve Neal als primäre Ratgeber und Bezugsquelle zu Rate gezogen.

In jedem Genre werden unterschiedliche Frauencharaktere etabliert. Die feministische ideologische Filmkritik konzentriert sich auf das Wiedererkennen von Genrekonventionen und ihre Verweise auf die Normen und Werte der außerfilmischen Welt.⁴ Eine Konzentration auf die Frauenfiguren in Fernsehserien wirft folgende Fragen auf: Hat die emanzipierte Frau in die fiktionale Welt der Fernsehserie Einzug gefunden oder werden hier klischeehafte, tradierte Rollenbilder propagiert? (Ist die Forderung der Frauenbewegung für mehr Gleichberechtigung der Frau bis zu den Drehbuchschreibern amerikanischer Fernsehserien durchgedrungen?) Wie werden die Frauenfiguren im fiktiven gesellschaftlichen Kontext wahrgenommen? Wie viel Macht haben sie auf die männlichen Figuren? Wie spielen sie diese Macht aus? Setzen sie die klischeehaften Vorurteile zur Durchsetzung ihres Willens ein? Wie werden die Beziehungen der Frauen zueinander beschrieben bzw. über mehrere Staffeln hinweg fortgeführt? Wie werden die Beziehungen der Frauenfiguren zu den männlichen Charakteren gezeichnet, in Freundschaften, Liebesbeziehungen, Arbeitsbeziehungen und wie werden diese Verhältnisse über mehrere Staffeln hinweg verändert? Wie wird die Gegenüberstellung einer weiblichen Protagonistin und eines männlichen Antagonisten dargestellt?

Die Analyseobjekte der vorliegenden Arbeit sind drei amerikanische Fernsehserien aus den 1990er Jahren, deren ersten drei Staffeln der Untersuchung dienen. *The Sopranos* ist eine amerikanische Fernsehserie, die von einer fiktiven italo-amerikanischen Mafialfamilie handelt. Die Serie wurde von 1999 bis 2007 produziert

³ Gledhill, Christine: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Hg. v. Monika Bernold u.a. Marburg: Schüren 2004. S. 201

⁴ Vgl. Ebd. S. 201

und umfasst sechs Staffeln. Diese Fernsehserie wird im Hinblick auf die Frauendarstellung im Krimigenre untersucht. Interessant zu erarbeiten ist hier die Charakterentwicklung der Frauenfiguren, die eigentlich eher in Nebenhandlungen agieren und doch die Haupthandlung entscheidend beeinflussen. Das Leben der Hauptfigur Toni Soprano wird von den Beziehungen zu den Frauen in seinem Leben, sei es seine Mutter, Ehefrau, Tochter und Psychiaterin, in einem sehr hohen Maße beeinflusst. Der Prozess der Aneignung neuer (feministischer, emanzipierter) Ansichten und Einstellungen der Frauen wird hier besonders langsam vorangetrieben. Besonders Carmela Soprano, Toni Sopranos Ehefrau fühlt sich von Folge zu Folge unzufriedener in ihrem Dasein als Vollzeithausfrau und –mutter und erreicht immer wieder emotionale Tiefpunkte aufgrund dieser ständigen Belastung und Eintönigkeit. Das Schaffen der Mafia, die damit einhergehenden Probleme und Brutalitäten sind in Carmelas eingeschränktem Handlungsspielraum eher Nebensächlichkeiten. Das klassische Krimigenre wird hier konsequent mit einem „Hausfrauenproblem“ und auch den „Frauenproblemen“ der anderen Protagonistinnen vermischt.

Das zweite Objekt der Analyse ist die Fernsehserie *Dr. Quinn – Medicine Woman* bzw. *Dr. Quinn – Ärztin aus Leidenschaft*, die in den Jahren von 1993 bis 1998 in sechs Staffeln produziert wurde. Diese Serie kann den Genres der Arztserie, Westernserie oder auch der Familienserie zugerechnet werden. In dieser Arbeit liegt die Hauptkonzentration auf der Analyse der Serie als Repräsentant des Westerngenres. Die Hauptfigur Dr. Michaela Quinn beschreitet im Amerika der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen kämpferischen Weg zur Gleichstellung der Frau. Sie vertritt die unabhängige Karrierefrau, die sich in einer patriarchalen, männerdominierten Gesellschaft durchsetzt und auch die Frauenfiguren in ihrer unmittelbaren Umgebung stark beeinflusst. Die Analyse der Charakterentwicklung der Frauenfiguren bietet spannende Ansätze, da unterschiedlichste weibliche Charaktere mit den verschiedensten Sichtweisen dargestellt werden: Die Prostituierte Myra, die aus einem gewalttätigen Elternhaus flieht und aufgrund ihrer mangelhaften Bildung keinen anderen Ausweg sieht, als diesen Beruf zu ergreifen. Interessant ist unter anderem die Beziehung zwischen ihr und ihrem Zuhälter Hank Lawson, dessen Figur den klassischen „harte Schale – weicher Kern“ Macho verkörpert.

Die Figur der Dorothy Jennings, die ihren Mann in Notwehr ermordet und als neue Bewohnerin in Colorado Springs eine Zielscheibe für Vorurteile und angsterfüllte Böswilligkeiten ist, wird beispielsweise in einer Folge als Hexe angeprangert. Die Verknüpfung der Figur Dr. Michaela Quinn als Ärztin in einer männerdominierten Gesellschaft mit ihrer „zweiten Identität“ als Frau, die unerwartet die Vormundschaft für drei Kinder bekommt und die damit verbundene Darstellung ihres anfänglichen Scheiterns in den frauendominierten Tätigkeiten der damaligen Zeit zeigt deutlich das Klischee, dass Frauen nur in einem Tätigkeitsfeld erfolgreich sein können. Die Analyse dieser Frauenfiguren muss im Hinblick auf den historischen Kontext erfolgen, da in dieser Serie zusätzlich zur diegetischen Welt auch real historische Begebenheiten verankert sind.

Als drittes Beispiel und als Exempel des court room drama dient die Anwaltsserie *Ally McBeal*, aus den Jahren 1997-2003, von der fünf Staffeln produziert wurden. Die erfolgreiche Karrierefrau wird in dieser Fernsehserie von vielen Gesichtspunkten aus beleuchtet. Erfolg im Beruf – Pech in der Liebe? „Die Generation Ally will raus aus der Entweder - oder Falle, sich nicht entscheiden müssen zwischen Kind und Karriere.“⁵ Das unablässige Streben nach einer erfüllenden Partnerschaft und die Einsamkeit einer Singlefrau stehen bei dieser Hauptfigur, der Anwältin Ally McBeal, im Vordergrund. Ebenso werden Vorurteile und Klischees in der Figurendarstellung bewusst eingesetzt und zwar als ebensolche dekonstruiert und doch als zweckdienlich präsentiert. Ally McBeal vereint in sich all die Widersprüchlich- und Doppeldeutigkeiten, mit denen besonders Frauen in der Gesellschaft konfrontiert werden und sie scheint einen möglichen Weg zu zeigen, mit ihnen umzugehen. „Für die Hauptfigur Ally gibt es kein Entweder-oder, sondern ein Sowohl-als-auch. Sie zeigt, 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.“⁶ „Feministische Anliegen wie das Recht auf Arbeit, nicht diskriminiert zu werden, die Integrität des weiblichen Körpers und das Recht auf freie Sexualität mischen sich mit

⁵ Lenzhofer, Karin: Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld: transcript 2006. S. 78

⁶ Ebd. S. 79

traditionelleren Anliegen von Frauen wie etwa der Frage der Steigerung der eigenen Attraktivität oder der Möglichkeiten, sich einen Mann zu angeln.“⁷

Die Beziehung von Ally zu ihren männlichen Kollegen, die nicht weniger unzufrieden und auch einsam sind und sich ebenso eine Familie und einen Partner wünschen, zeigt die Ähnlichkeit der Ängste und Schwächen von Männern und Frauen. Dass die Grenzen der Geschlechtertrennung in dieser Fernsehserie gelockert werden, beweist die Unisex-Toilette im Büro, die als Umschlagplatz für Gerüchte und auch als „geheimer“ Ort für Liebschaften, Gespräche und Geständnisse dient. Das Genre des court-room-dramas wird hier durch schrullige, neurotische Charaktere aufgelockert, die Arbeit der Anwälte bestimmt jedoch grundsätzlich die Haupthandlung der einzelnen Folgen. Die juristischen Fälle werden zumeist innerhalb eines klar strukturierten Spannungsbogens am Ende einer Episode zum Abschluss gebracht, während sich die Figuren dank der „endlosen“ seriellen Erzählmöglichkeit weiterentwickeln.

Für die vorliegende Arbeit wurde folgende Methode und Struktur gewählt:

Als erster Schritt muss eine Definition der für die nachfolgende Analyse bedeutenden Begriffe erfolgen. Um die drei Serien anhand des in ihnen eingeschriebenen Genres untersuchen zu können, ist eine Definition der Genrebegriffe notwendig, um die darin verankerten Normen und Konventionen aufzuzeigen. In den einzelnen Genres sind unterschiedliche Rollenbilder tradiert und um die Frauenfiguren in den Fernsehserien zu erläutern ist ein Überblick über die Entwicklung der Darstellung der Geschlechterrollen und den am Geschlecht orientierten Verhaltensweisen wichtig. Da diese Genrebegriffe eher auf die Erzählform Film zutreffen, muss eine Aufstellung der Unterschiede zwischen der filmischen und seriellen Erzählmethoden gemacht werden. Ein historischer Abriss der Entstehung des Erzählmediums Fernsehserie schließt auch eine Übersicht über die Veränderung in der seriellen Darstellung der Frauenfiguren mit ein.

Die Analysen der drei ausgewählten Serien erfolgen u. a. nach folgenden Gesichtspunkten: Woran erkennt man die Zuschreibung an ein bestimmtes Genre? Werden alle Genrekonventionen eingehalten und wodurch entstehen Vermischungen

⁷ Hermes, Joke: Ein Publikum, das sich selbst vertextet: Post-feministisches Fernsehen, seine Fans, seine KritikerInnen und das Internet. In: Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Hg. v. Monika Bernhold u.a. Marburg: Schüren 2004. S. 151

mehrerer Genretypen? Orientiert sich die Darstellung der Geschlechter an den gängigen Gattungskonventionen? Werden realistische Geschlechterrollen präsentiert bzw. wäre das Verhalten der Figuren auch in der realen Welt akzeptiert? Wie verändern sich die Figuren, ihre Einstellungen und Weltanschauungen mit der Zeit?

Um diese Fragen zu beantworten werden die hier zur Analyse verwendeten Fernsehserien anhand ihrer Einhaltung der üblichen Genrekonventionen untersucht. Um das spezielle Genre der Serien zu erläutern bzw. die sich aus der seriellen Erzählform ergebenden Genre-Mischformen ist es zuerst wichtig sich auf den zugrundeliegenden Inhalt zu konzentrieren und das Zielpublikum der Serie, das durch die Vermischung verschiedener Gattungen in all diesen analysierten Fernsehserien erweitert wird, zu erkennen. Um die Positionierung der jeweiligen Geschlechterrollen zu ermitteln ist es notwendig die vorkommenden Frauen- und Männercharaktere zu analysieren und anhand ihrer Darstellung in vorgeschriebene Geschlechteridentitäten einzuordnen. Anschließend ist eine Untersuchung wichtig, die zeigt ob es sich bei diesen dargestellten Figuren um realistische Frauenbilder handelt, oder ob die daraus resultierenden Ergebnisse kaum in die Realität übertragen werden können.

Werden uns im TV gleichberechtigte Frauencharaktere präsentiert? Können SerienheldInnen als Vorbilder im realen Leben dienen? Wäre es gut sich als Frau an den gezeigten Frauenfiguren zu orientieren? Kann eine Frau nach all den Jahren des Kampfes für Gleichberechtigung immer noch nicht mit dem "Mann" als Kollegen, Partner, Freund, Konkurrent mithalten? Klafft die uns von jüngster Kindheit durch die Gesellschaft eingeschriebene Lücke zwischen den Geschlechtern trotz des televisionär gezeigten Durchbruchs weiterhin zu deutlich auseinander? Wird überhaupt ein Durchbruch gezeigt und was lernen wir daraus? Diese Fragen kann man sich abseits der film- und fernsehtechnischen Analyse des Genres, der seriellen Erzählform und des Aufbaus der Serie stellen.

Ally McBeal: "Let's face it. I'm a little girl playing in an old boys' club."
Renée Raddick: "This is all the more reason not to back down."⁸

⁸ David. E. Kelley: Ally McBeal. Season 1. Pilot. 00:20:08-00:20:13. 20th Century Fox. 2009

2. Genres – Grenzen für die Wiedererkennung

Grundsätzlich kann man sagen, eine Kategorisierung von Literatur, Film, Fernsehserien in Gattungen und Genres bietet für den Zuseher eine Möglichkeit, schon vor der Lektüre und Rezeption des jeweiligen Stoffes, einer Einteilung in kulturelle Muster und damit einhergehende Konventionen vorzunehmen. Danach hilft die Einteilung in Genres dem Zuseher seine persönlichen Interpretationen des eben Gelesenen, Gesehenen einzurahmen und einzuordnen. Bestimmte Weltanschauungen werden in das dazugehörige Genre gepresst und bedienen sich dort meist ähnlicher Vermittlungsfunktionen. „Die Wahrnehmung des Films wird also fundamental davon beeinflusst, ob wir ihn als Western, als Horrorfilm oder als Dokumentarfilm rezipieren. Ob wir das Handeln der Figuren plausibel finden, ob es uns nachvollziehbar erscheint und ob wir uns mit den Figuren identifizieren können (also Empathie empfinden), hängt wesentlich davon ab, in welchem generischen Umfeld wir die Figuren agieren sehen: ...“⁹

Dadurch übt der Forschungsbereich „Genre“ eine Faszination aus, die sich aus den Fragen ergeben: Ist eine Anpassung einer Story in ein bereits existierendes Genre eine Beschneidung der unendlichen Möglichkeiten innerhalb des Films oder ist diese Eingrenzung notwendig um eine reibungslose, für das Publikum ansprechende Rezeption zu gewährleisten? Wie entstehen einzelne Genres? Welchen Stellenwert hat das Wissen der Produktionsfirmen über die Zuschauererwartungen während des Filmproduktionsprozesses? Welchen Spielraum hat ein Film um trotzdem noch als Genrefilm gelten zu können? Die Beantwortung dieser und weiterer Fragen beanspruchen u. a. drei Genretheoretiker für sich: Rick Altman, Thomas Schatz und Steve Neale haben sich in ihren theoretischen Werken mit dem Thema Genre auseinandergesetzt und präsentieren unterschiedliche theoretische Überlegungen und Ansichten.

⁹ Braidt, Andrea B.: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Schüren: Marburg 2008. S. 9

2.1 Rick Altman

Rick Altman zeichnet in seinem Werk „Film/Genre“ aus dem Jahr 1999 die Geschichte der unterschiedlichen Genretheorien auf und blickt zurück bis zu der „Poetik“ des Aristoteles. Er erkennt in diesen Theorien wichtige Tendenzen, Fragen, Widersprüche und auch Probleme, die über die Jahre unbehandelt geblieben sind. Altman definiert „Genre“ folgendermaßen: “Genre can be defined as structural pattern which embodies a universal life pattern or myth in the material of language. ... Genre is universal, basic to human perceptions of life.”¹⁰

In seinem Aufsatz „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“ im *Film Genre Reader III* kritisiert Altman, dass die verschiedenen Genres als gegeben behandelt werden, als wären sie plötzlich ohne Entwicklungsphase entstanden. Genres sind für ihn keine homogenen, zeitlosen Konstrukte und haben meist einen langen Entwicklungsprozess hinter sich. „Whereas one Hollywood genre may be borrowed with little change from another medium, a second genre may develop slowly, change constantly, and surge recognizably before setting into a familiar pattern, while a third may go through an extended series of paradigms, none of which may be claimed as dominant.“¹¹ Er merkt an, dass Genres von der Genretheorie, als Kategorien und Einteilungen gesehen werden, auf die die zeitliche Entwicklung keinen Einfluss hat/hatte, während die Genregeschichte sich ausschließlich auf die zeitliche, geschichtliche und chronologische Entwicklung versteift.¹²

Weiters geht er auf die mythischen Eigenschaften der Hollywoodgenres ein und auf die sich daraus ergebende rituelle Beziehung des Publikums zum Genrefilm. Die Filmindustrie muss sich den Wünschen und Anforderungen der Zuseher anpassen und deren Bedürfnisse befriedigen. Der rituelle Ansatz der Genretheorie spricht dem Publikum die Macht und die Möglichkeit zu die Autorschaft zu beeinflussen und sieht in der Aufgabe des Hollywoodstudios die Erfüllung der Wünsche der Rezipienten um ihre Produkte interessant zu gestalten. Der ideologische Ansatz führt in eine konträre Richtung der Manipulation der Zuseher, die durch die ökonomischen und politischen Interessen der Hollywoodstudios gelenkt werden. Altman sieht die gegenseitige

¹⁰ Altman, Rick: Film/Genre. British Film Institute: London 1999. S. 49

¹¹ Altman, Rick: A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: Film Genre Reader III. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press 2003. S. 29

¹² Vgl. Ebd. S. 29

Abhängigkeit dieser beiden gegensätzlichen Annäherungen. „The structures of Hollywood cinema, like those of American popular mythology as a whole, serve to mask the very distinction between ritual and ideological functions. Hollywood does not simply lend its voice to the public's desires, nor does it simply manipulate the audience. On the contrary, most genres go through a period of accommodation during which the public's desires are fitted to Hollywood's priorities (and vice versa). Because the public doesn't want to know that it is being manipulated, the successful ritual/ideological "fit" is almost always one that disguises Hollywood's potential for manipulating while playing up its capacity for entertainment.”¹³

Altman zeigt die Unterscheidungen zwischen der semantischen und syntaktischen Einteilung von Genres auf und plädiert für eine Kombination der beiden. Bereits im Titel des Aufsatzes ist zu sehen, dass er seine Annäherung an den Genrebegriff als *semantic/syntactic approach* versteht. „If I locate the border between the semantic and the syntactic at the dividing line between the linguistic and the textual, it is thus in response not just to the theoretical but also to the historical dimension of generic function.“¹⁴ Die am längsten bekannten und anerkannten Genres beinhalten eine meist unveränderte Syntax, wie beispielsweise der Western, das Musical. Die Genres, die die meisten Zuseherreaktionen hervorrufen weisen meist semantische Punkte auf, die in einer bestimmten Kultur und Zeit aktuelle Bedürfnisse befriedigen.

¹³ Ebd. S. 37

¹⁴ Ebd. S. 39

2.2 Thomas Schatz

Schatz sieht das theoretische Interesse am Genrefilm als Produkt eines konventionellen Produktionssystems. Er nennt in seinem Aufsatz „The Structural influence: New Directions in Film Genre Study“ als Gründe für das aufkommende Interesse den *autorism* der 1960er Jahre, den Einfluss der strukturalistischen und semiotischen Theorien und eine Neigung das Studiosystem in Hollywood sehr genau zu untersuchen und zu analysieren. Schatz lehnt seine eigene Theorie an vorangegangene Genretheorien an, wie beispielsweise Michael Woods „America in the Movies“ (1976), oder Will Wrights „Sixguns and Society“ (1975). In Woods Studie findet er einen Anschlusspunkt für seine eigene Theorie, da Wood meint, dass die amerikanische Filmproduktion Mythen kreiert, in dem sich die Hollywoodstudios und das Massenpublikum gegenseitig bedingen. Als wichtigste Aussage in Woods Theorie sieht er die Idee, Genre als etwas anderes als eine isolierte, individuelle, narrative Form zu sehen. Andere Genretheoretiker sehen in den einzelnen Genres bloß eine stetige Wiederholung anerkannter filmischer Formen.¹⁵

Schatz sieht in dem Wechselverhältnis der Zuschauererwartungen und den Produktionen der Hollywoodstudios den Grundstein und die Bedingungen für die Entstehung und Entwicklung der filmischen Genres. „From the audience’s viewpoint, this contract represents a distinct cluster of narrative, thematic, and iconographic patterns that have been refined through exposure and familiarity into systems of reasonably well-defined expectations. I would suggest that it is this high degree of audience familiarity with the Hollywood generic product, and thus the audience’s active but indirect participation in that product’s creation that provides the basic for whatever claims might be made for the genre film as a form of cultural ritual and for its status as contemporary myth.“¹⁶

Schatz hebt ebenso die wichtige Beziehung zwischen Genrefilm und Mythos hervor. Der Genrefilm ist für ihn eine moderne Form des Mythos und des Rituellen. „The concept of genre as a filmic system must be characterized, like that of myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather according to what it does. In its ritualistic capacity, a film genre transforms certain fundamental

¹⁵ Vgl. Schatz, Thomas: The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. In: Film Genre Reader III. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press. 2003. S. 92-93

¹⁶ Ebd. S. 94

cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience.”¹⁷ Der Genrefilm ist eine Ritualisierung kollektiver Ideale und behandelt so die Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft. Wie die Sprache und der Mythos repräsentiert der Genrefilm als ein textliches System Regeln der Konstruktion, die genutzt werden um eine spezifische kommunikative Funktion zu erfüllen.¹⁸

2.3 Steve Neale

“‘Genre’ is a French word meaning ‘type’ or ‘kind’. As we shall see, it has occupied an important place in the study of the cinema for over thirty years, and is normally exemplified (...) by the western, the gangster film, the musical, the horror film, melodrama, comedy and the like. On occasion, the term ‘sub-genre’ has also been used, generally to refer to specific traditions or groupings within these genres (...).¹⁹

Neale stellt in seinem Aufsatz “Questions of Genre” einleitend klar, dass Genres nicht nur in Filmen oder Gruppen von Filmen, je nachdem wie sie klassifiziert und definiert sind, vorkommen. Genres werden ebenso und sogar gleichbedeutend von dem spezifischen System der Erwartungen und Hypothesen kreiert, die die Zuseher mitbringen und die während des Schauprozesses mit dem Film interagieren. Neale führt den Begriff der *verisimilitude* ein. Er meint damit den vorhandenen Spielraum, d. h. ein System aus Plausibilität, Motivation, Rechtfertigung und Glaubwürdigkeit, in dem ein Genrefilm agieren kann ohne die Wahrheitsnähe zu verlieren. „Regimes of verisimilitude vary from genre to genre. Bursting into song is appropriate, therefore probable – therefore intelligible, therefore believable – in a musical. Less so in a thriller or a war film.)As such, these regimes entail rules, norms and laws. (Singing in a Musical is not just probability; it is necessity.)”²⁰

Neale präsentiert anhand der Theorie von Tzvetan Todorov, dass zwei Arten von *verisimilitude*, d. h. Plausibilität, Wahrscheinlichkeit existieren – die gattungsspezifische und die kulturelle, soziale Wahrscheinlichkeit, wobei keine der beiden der Realität oder Wahrheit entspricht. Manche Genres, wie beispielsweise der

¹⁷ Ebd. S. 97

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 96-97

¹⁹ Neale, Steve: Genre and Hollywood. London: Routledge 2000. S. 9

²⁰ Neale, Steve: Questions of Genre. In: Film Genre Reader III. Hg. v. Keith Barry Grant. Austin: University of Texas Press 2003. S. 161

Kriegsfilm erheben mehr Authentizitätsanspruch als andere, wie zum Beispiel das Musical. Bei einigen Genres lässt sich diese Einteilung aber nicht so deutlich vornehmen. Die Grenzen sind unklar, so wirken die kulturellen oder gattungsspezifischen Ansprüche an einen Film auch in die Rezeption der Zuseher hinein und vermischen sich, da das Wissen der gattungsspezifischen Eigenheiten zu einem kulturellen Wissen wird und oft in der öffentlichen Meinung gebündelt ist.²¹

„Genre is of course, an important ingredient in any film’s narrative image. The indication of relevant generic characteristics is therefore one of the most important functions that advertisements, stills, reviews, and posters perform.”²² Neale weist dennoch darauf hin, dass Journalisten oder Marketing-Kampagnen keine begriffliche Grundlage für die Analyse von Genres herausgebildet haben.²³

Genres sind für ihn von Unterscheidungen, Variationen und Veränderungen geprägt. „The processlike nature of genres manifests itself as an interaction between three levels: the level of expectation, the level of the generic corpus, and the level of the „rules“ or „norms“ that govern both.“²⁴ Jedes neue Genre fügt etwas zu dem bereits bestehenden Repertoire hinzu oder verändert bereits vorhandene Elemente. Durch diese stetigen Veränderungen der Genres kommt es dazu, dass beinahe jeder Film ein „Genrehybrid“ ist. Es entstehen Mischformen, die nicht mehr eindeutig zu kategorisieren sind. Doch auch diese Hybridformen agieren innerhalb bestimmter Grenzen. „Thus even hybrids are recognized as hybrids – combinations of specific and distinct generic components – not as genres in their own right.“²⁵

Neale weist weiters darauf hin, dass die Ästhetik und die Ideologie, die durch ein Genre dargestellt/verbreitet werden niemals unabhängig von der Filmindustrie sind. Film ist ein Massenmedium, das unter ökonomischen Druck und unter, von auf dem Markt vorherrschendem Druck entsteht. Er bietet weiters einen völlig anderen Blick auf Genres, wenn er meint, dass der Krimi und der Gangsterfilm von der Spannung beherrscht werden, während jedes Epos sich vor allem durch große eindrucksvolle Spektakel auszeichnet und jedes Melodram grundsätzlich von Emotionen gekennzeichnet ist. Es ist eine Möglichkeit für ihn, die übergeordnete Einheit der Filme und Genres zu betrachten, jedoch fügt er hinzu: „Clearly, spectacle digression,

²¹ Vgl. Ebd. S. 162-163

²² Ebd. S. 163

²³ Vgl. Ebd. 166

²⁴ Ebd. S. 171

²⁵ Ebd. S. 173

suspense, and the generation of passion and emotion are properties common to all Hollywood films.“²⁶

2.4 Genre – ein unfassbarer Begriff

Anhand dieser Theorien kann man die schwere Fassbarkeit des Genrebegriffs erkennen. Es ist schwer eine allgemeingültige Genretheorie aufzustellen, passender erscheint es, sich aus diesen bereits existierenden Theorien zu bedienen. Die langsame Entstehung der Genres ist einer der wichtigsten Punkte aus Altmans Theorie und lässt sich durch Neales Aussage erweitern, dass jedes neue Genre aus dem bereits vorhandenen Gattungspool schöpft, etwas verändert oder hinzufügt und dadurch Genrehybride entstehen. Die fortwährende Entwicklung einzelner Genres kann nie zum Abschluss gebracht werden, da ein Hinzufügen neuer Aspekte auch für die Beliebtheit beim Publikum sorgt. Auch in den in dieser Arbeit analysierten Fernsehserien ergibt sich die Zuschauerbeliebtheit aus der Vermischung verschiedener Genres, dem Hinzufügen neuer Aspekte zu bereits vorhandenen Gattungen. Durch die Entstehung dieser Genrehybride fühlt sich Neale selbst gezwungen den von ihm eingeführten Begriff der *versimilitude* ein wenig zu „öffnen“, da die eingeschriebenen Möglichkeiten erweitert werden und die Motivation der Figuren, durch unerwartete Handlungen nicht an Glaubwürdigkeit verliert. Singende Charaktere in *Ally McBeal* beweisen, dass auch in eine Comediserie Musicelemente integriert werden können, ohne dass die Serie damit ihre vom Genre vorgeschriebene Wahrheitsnähe verliert. Somit ergibt sich eine Aufbrechung tradierter Genrekonventionen um eine Fernsehserie zu erschaffen, die an die herrschenden kulturellen Vorlieben angepasst ist, die Rezeptionserfahrungen der Zuseher erweitert und somit mit einer großen Beliebtheit rechnen kann. Daraus ergibt sich eine Zustimmung zu dem, von den Theoretikern angesprochenen, Wechselspiel zwischen Erwartungshaltung der Zuseher und der Arbeit der Produktionsfirmen. Altman, Schatz und Neale sind sich einig, dass die Filmindustrie unter ökonomischem Druck arbeitet und sich an den Zuschauererwartungen orientiert. Sie sehen in diesem Wechselverhältnis den Grundstein für die Entstehung aller existierenden Genres. Auch in dieser Arbeit lässt sich nachweisen, dass die

²⁶

Ebd. S. 180

vorgestellten Serien nicht unabhängig von der aktuellen ökonomischen Situation entstanden sind. In den 1990er Jahren, in denen diese Serien entstanden sind, wurde beispielsweise das Thema der „working mum“ interessant und wird deswegen in *Ally McBeal* und *Dr. Quinn – Medicine woman* behandelt. Der gesellschaftliche Umbruch in ein Zeitalter der finanziell und sexuell unabhängigen Frau und Mutter strahlte in diese Produktionen aus. Wenig anders verhält es sich mit den *Sopranos*, da diese Serie oberflächlich betrachtet der klassischen Gangsterserie entspricht, jedoch geschickt Elemente anderer Genres hinzufügt um ein breites Publikum anzusprechen und sich den aktuellen Diskussionen und kulturellen Gegebenheiten anzupassen. So gesehen hat das Publikum die Macht die Autorschaft zu beeinflussen wird aber auch selbst in den eigenen Ansichten beeinflusst, d. h. die Produktionsfirmen gehen auf aktuelle kulturelle Strömungen und Probleme ein um bereits bestehende Diskussionen wieder zu entfachen und neuen Diskussionsstoff zu bieten.

Da er selbst die „Enge“ der Begriffe der gattungsspezifischen und kulturellen, sozialen *versimilitude* „öffnet“, ist für die vorliegende Arbeit die Theorie von Steve Neale am besten zu verwenden, da er sowohl auf den vorherrschenden ökonomischen Druck auf Produktionsfirmen und das Bedingungsverhältnis von Zuseher und Produktionen eingeht, als auch eine allzu strikte Genreeinteilung durch Hybridformen erweitert, die nicht mehr eindeutig zu katalogisieren sind.

2.5 Filmgenre = Serienggenre?

Unterscheiden muss man die Genreeinteilung von Filmen und TV-Serien, da in letzterem eine zeitlich längere Entwicklung und Vertiefung der Gattung gegeben ist. Während bei Filmen oft die Einpassung in ein bereits existierendes Genre strikt eingehalten wird, bietet das serielle Format neue Möglichkeiten. Gerade bei einem 90minütigen Film schätzt das Publikum die Einteilung in ein bekanntes Genre und die Bedürfnisse des Publikums werden durch klar abgegrenzte Gattungen und deren dazugehörige Konventionen befriedigt. „While they do change in predictable ways over the course of their life, genres nevertheless maintain a fundamental sameness both from decade to decade and from production through exhibition to audience consumption. Guaranteeing the broad applicability of generic concepts is the broad range of meanings attributed to the term genre, along with the conduit-like nature of textual structure. Seen from the vantage point of the distanced critic, genres at times appear to function ritually, and at other moments to operate ideologically.“²⁷ Eine strikte Einteilung in Grenzen hat immer auch eine Eintönigkeit zur Folge. „Hat man einen Krimi gesehen kennt man alle – nur der Mörder ist ein anderer (manchmal ist es eben nicht der Gärtner)!“ Neale erkennt, dass sich nicht nur Filme in derselben Genrekategorie ähneln, sondern, dass alle Hollywood-Produktionen mit den gleichen zugrundeliegenden Strukturen und Mustern arbeiten. „Both intratextually and intertextually, the genre film uses the same material over and over again. A common complaint levelled against genre films. ... The same fundamental conflicts resolved over and over again in similar fashion... Each film varies the details but leaves the basic pattern undisturbed, to the point where shots used in one film are often recycled in another...“²⁸ Aber genau diese Ähnlichkeit macht Genrefilme für die Zuseher zu einer „angenehmen“ Rezeption. „The pleasure of genre film spectatorship thus derives more from reaffirmation than from novelty. People go to genre films to participate in events that somehow seem familiar. They may be looking for strong emotions, exciting scenes, novel situations and fresh dialogue, but like those who go to the amusement park in search of adventure, they would rather enjoy their excitement in a controlled environment that they recognize.“²⁹

²⁷ Altman (1999). S. 29

²⁸ Neale (2000) S. 25

²⁹ Neale (2000) S. 25

Während bei einem einmaligen Kinobesuch das Publikum durchaus mit einem Film geködert werden kann, der ein gewohntes und beliebtes Rezeptionserlebnis bietet, muss man den Zuseher einer Fernsehserie über mehrere Staffeln „bei Laune halten“. Es verwundert also nicht, dass gerade in diesem Format viele Genrehybride entstehen, die durch eine Veränderung bekannter Formen und Strukturen für Überraschungen und Abwechslung sorgen. Die Einteilung in ein Genre lässt den Filmproduzenten zuwenig Spielraum, um überraschende Wenden in die Handlung einzubauen. „In consequence, the element of repetition inherent in all genres was stressed, along with the allegedly simple – or simple-minded – nature of the conventions, meanings, structures and characters they were held to embody or contain. While genre texts were more or less ‘all the same’, conventions were thought of as clichés, meanings as transparent and impoverished, structures as formulae, and characters as one-dimensional stereotypes.”³⁰ In einer Fernsehserie ist durch die Darstellung der Figuren und die Erstreckung der Handlung über einen längeren Zeitraum eine bessere Voraussetzung gegeben, mehrere Genres miteinander zu mischen. „Wie groß die Gestaltungsspielräume innerhalb eines Genres sind, beweisen die zahlreichen Geschichten, die auf ein und demselben Ausgangskonzept beruhen. Entscheidend ist, dass man für jede Episode „Katalysatoren“ findet, die die Handlung auf dramatische Konflikte oder spannende Höhepunkte zutreiben. Bei den meisten Genres sind solche Handlungsquellen bereits im Grundschema angelegt: ...“³¹ Pamela Douglas sieht die Zukunft des Genres (vor allem bei den Fernsehserien) im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen.³² Das heißt, der Zuseher ist mehr an den Entwicklungen der Beziehung der Figuren untereinander interessiert, als an einzelnen Ereignissen. „Statt sich horizontal auf ein bestimmtes Ziel hinzubewegen, entwickeln sich die Akteure gewissermaßen vertikal in die Tiefe, indem sie innere Konflikte durchleben, die der Zuschauer mit Spannung verfolgt. So wird in jeder Episode immer wieder Neues über eine Figur enthüllt, ohne dass sie sich entscheidend verändert.“³³ Durch die zeitlich unbegrenzte Figurenentwicklung ist es für die Figuren möglich (auch innerhalb einer einem bestimmten Genre zugeteilten Serie) aus den darin vorgeschriebenen Gattungskonventionen auszubrechen, ihre Figur „neue“ Wege bestreiten zu lassen und dadurch mit

³⁰ Neale (2000). S. 207

³¹ Douglas, Pamela: TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen. Frankfurt: Zweitausendeins 2008. S. 30

³² Vgl. Ebd. S. 14

³³ Ebd. S. 14

althergebrachten Genreregungen und –traditionen zu brechen. Die zeitlich unbegrenzte Figurenentwicklung und die episodенübergreifenden Handlungsbögen sind schon zwei Hauptmerkmale der Fernsehserien. Vorerst wird jedoch ein kurzer Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Fernsehserie nachgezeichnet.

3. Die Entwicklung der Fernsehserie

Die Einteilung in Genres gilt, wie bereits erwähnt, gleichermaßen für den Film als auch für die Fernsehserie. Grundsätzlich bedient sich die Fernsehserie jedoch gänzlich anderen Erzählmethoden als das Medium Film. Dass das serielle Erzählen keine Neuerscheinung ist, beschreibt Christine Mielke in ihrem Werk „Zyklisch-serielle Narration – Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie“ die Geschichte und Entwicklung dieser Form des „endlosen“ Erzählens („... die Kontinuität dieser narrativen Strategie von „1001 Nacht“ als dem Prototyp der zyklisch-seriellen Narration über das intensiv rein zyklische Intermezzo der deutschen Zyklenphase bis hin zum Zeitungsroman und zur heutigen Seifenoper ...“³⁴). Für diese Arbeit ist jedoch vor allem die stetig wachsende Begeisterung für die serielle Narration im Medium Fernsehen von Bedeutung. In den 1950er Jahren, mit dem Einzug des Fernsehgeräts in viele Haushalte, stieg die Nachfrage nach eigens für dieses Medium geschaffenen Erzählformen. Doch der wahre Boom dieser Unterhaltungsmöglichkeit kam erst zu einem späteren Zeitpunkt: „Die Serie war schon in den 50er und 60er Jahren sehr beliebt, doch zur Zuschauerfavoritin wurde sie erst in den 70er und 80er Jahren. Nahezu weltweit stieg sie in der Beliebtheitsskala weiter an und besetzte aufgrund des geringen Produktionsetats immer mehr Sendeplätze bei den kommerziellen Programmanbietern. ... Die Film- und Fernsehgeschichte zeigt, daß die Hollywoodfilme der 20er, 30er und 40er Jahre die Genres prägten, die Weltstars und ein großes Spektrum an kleineren Stars schufen. So wie der Hollywoodfilm die Filmindustrie der ganzen Welt beeinflusste, so beeinflusste er auch weltweit das Fernsehen. Seine Vorleistungen wirkten sich auf die Machart und die Inhalte des Fernsehens in den USA aus und verhalfen so dem US-Fernsehen schnell zu einer großen Beliebtheit und seinen Sendungen zu einer

³⁴ Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. In: spectrum Literaturwissenschaft. Hg. v. Angelika Corbineau-Hoffmann u. a. Berlin: Gruyter 2006. S. 2

Verbreitung über den gesamten Erdball. ... Die amerikanischen Serien sind die erfolgreichsten und wohl auch wirkungsintensivsten Fernsehproduktionen der Welt.“³⁵ Doch nicht nur das Kino hat die Entwicklung der Fernsehserie beeinflusst. Pamela Douglas erklärt, dass das Fernsehen nicht auf diese Art von öffentlichem Gemeinschaftserlebnis abzielte wie die frühen Formen der Volksunterhaltung (Zirkus, Varieté, etc.), aus denen sich das Kino entwickelte. Für sie steht es vielmehr in derselben Tradition wie das Radio. „Die Radioserien lebten ganz von ihren Hauptfiguren, die mit ihren Sorgen und Nöten, ihren täglichen kleinen Reibereien den Zuhörern (meist Frauen) ans Herz wuchsen und manch einen zu Tränen rührten oder zum Lachen brachten. Sie waren nah und vertraut. Und real. Vor der Erfindung des Radios las man in der Zeitung, was in der Welt vor sich ging. Diese Funktion hat nun weitgehend das Fernsehen übernommen.“³⁶

In der angloamerikanischen Tradition knüpfte die Soap sowohl an das Zeitungsgenre, die Unterhaltung über das Medium Radio, wie auch an das Kino-Serial an und hat damit in den USA einen lückenlosen, intermedialen Stammbaum. Die Rezeption der Soaps und deren Rahmungen und Positionierungen ermöglichen es, das moderne Genre einer kulturgeschichtlichen älteren Tradition des Topos „Frauenunterhaltung“ zuzuordnen, die sich als eskapistisch beobachten lässt und sich (oft trivial) mit Themen des weiblichen Erlebens und deren emotional ausgerichteter Behandlung an ein weibliches Publikum richtet.³⁷

Auch die drei Serien, die dieser Arbeit als Analyseobjekte dienen, wurden in Amerika produziert. Man muss an dieser Stelle jedoch eine Abgrenzung dieser drei hier behandelten Serien, zu dem Genre der Soap-Opera vornehmen. Das Prinzip der sich stets weiterspinnenden Handlungsbögen ist keinesfalls neu und stammt sehr wohl aus dem anspruchsfreien Genre der Soap-Operas. In Seifenopern verfolgt man, meist auf täglicher Basis, die Schicksale mehrerer Charaktere in parallel verlaufenden Handlungssträngen. Da die Geschichten jedoch sehr simpel gestrickt sind und sich die Plots wie in einer Zeitschleife stetig wiederholen, hat selbst ein Quereinsteiger kaum Probleme, nach wenigen Minuten den Geschichten zu folgen. In den letzten Jahren hat die amerikanische Fernsehserie jedoch einen radikalen

³⁵ Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. Aachen: Alano 1994. S. 9-17

³⁶ Douglas (2008) S. 19

³⁷ Vgl. Mielke (2006) S. 493-497

Wandel durchlebt, vor allem hinsichtlich der Erforschung neuer narrativer Möglichkeiten. „So war man Mitte dieses Jahrzehnts mit einer ganzen Reihe hochwertiger TV-Produktionen konfrontiert, die um die Gunst des Publikums buhlten. Fast, so könnte man meinen, entstand eine televisionäre Zweiklassengesellschaft: Auf der einen Seite das „böse“ Fernsehen, angeführt von der erfolgreichsten aller Serien *CSI: Crime Scene Investigation* (seit 2000), auf der anderen Seite das „gute“ Fernsehen wie *The Sopranos* ... Es war plötzlich, als habe die Kunst den Kommerz mit den eigenen Waffen besiegt: Die Avantgarde drang hemmungslos in den Mainstream ein, und der Mainstream sah sich gezwungen, dies nicht nur zuzulassen, sondern sich darauf einzulassen.“³⁸ Sascha Seiler zeigt weiters auf, dass in der Folge immer mehr Serien entwickelt und verkauft wurden, die komplexe Handlungsstrukturen aufwiesen, welche die anspruchsvollen Zuseher zwar jubilieren ließen, doch immer weniger Quoten erreichten. Ein Einstieg in eine der hier behandelten Beispielserien mit einer beliebigen Episode ist nicht leicht möglich und hat höchstwahrscheinlich Wissenslücken zufolge, die für eine „perfekte“ Rezeption störend sind. Durch das Vorkommen von abgeschlossenen „Fällen“ (sei es medizinische Krankheitsfälle, Justizfälle, usw.) in jeder Episode der Serien *Ally McBeal* und *Dr. Quinn* kann man sehr wohl der Handlung folgen, jedoch entgehen einem als Zuschauer die Entwicklungen der einzelnen Figuren und der Figurenbeziehungen zueinander und somit ein wichtiger Anreiz, eine Fernsehserie von der ersten bis zur letzten Folge zu verfolgen. Die „neue Generation“ von Fernsehserien zielte nun auf eine andere Art der Konsumation ab. Es entwickelte sich also eine veränderte Konsumästhetik, nämlich weg vom Fernseher, hin zur DVD (Die Zuseher warten auf die DVD-Box und schauen eine ganze Staffel am Stück.)³⁹ Diese neue Art der Konsumation von Fernsehserien führt dazu, dass sie eher als „Megamovies“ konzipiert werden, deren kompliziert ineinander verschlungene Storys am besten in einer ununterbrochenen Rezeption verstanden werden. Der Begriff „Megamovie“ scheint auch auf die drei hier behandelten Serien zuzutreffen, denn auch diese Serien können als großer Film verstanden werden, da sich die Erzählung über einen sehr großen Zeitraum erstreckt, jedoch vom klassischen Soap-Opera Genre, wie bereits angeführt, unterscheidet.⁴⁰

³⁸ Seiler, Sascha (Hg.): Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen. Köln: Schnitt 2008. S. 8

³⁹ Vgl. Ebd. 8

⁴⁰ Vgl. Reinecke, Markus: TV-Serien als Megamovies. Die US-Serie *Lost* als Beispiel einer neuen Seriengeneration. Hamburg: Diplomica 2007. S. 4

4. Die Fernsehserie und ihre Charakteristika

Christine Mielke nennt in ihrem Werk als Hauptkennzeichen der zyklisch-seriellen Erzählform im weitesten Sinne die Zusammengehörigkeit mehrerer Erzählungen oder Erzähleinheiten in einem real oder fiktional erkennbar gerahmten Modus, sei es durch eine Programmstruktur oder durch die Kommunikationsakte eines fiktionalen bis (massen-)medial vereinten Publikums. Weiters nennt sie als Charakteristika fiktiver Fernsehserien die prinzipielle Unendlichkeit der Figurenkombinationen, der Handlungsentwicklungen und damit des Narrationsprozesses an sich.⁴¹

Die fiktive Fernsehserie bedient sich folgender Merkmale, die man auf die beiden hier genannten Grundformen anwenden kann:

- Die Grundform der Serie als laufende Wiederholung, der immer wieder gleichen, bei der Publikumsmehrheit beliebten, Grundkonstellation. Getragen von einem Helden, der sich weder physisch noch psychisch verändert, in stereotypen Geschichten. Diese Form trifft eher auf das Genre der Soap-Operas zu.
- Die Grundform der Serie als Folge von Entwicklungen und Veränderungen der tragenden Personen, ihrer Konstellationen oder des tragenden Schauplatzes. Die Personenentwicklung ist differenziert und die Geschichte umspannt einen ausgedehnten Zeitraum.

Als zwei Hauptmerkmale einer Serie werden genannt:

- Eine Serie muss eine gewisse Folgenhäufigkeit (mehr als 10 Folgen) haben, die sich prägend auf die Zuschauergewohnheiten auswirken kann.
- Die Zuschauer müssen sich mit den Hauptpersonen identifizieren können.⁴²

Andere Definitionen nehmen keine Einteilungen in zwei Grundformen vor, sondern bezeichnen Serien generell als narratives Genre, indem die durch Gemeinschaft verbundenen Personen in einer offenen und endlosen Geschichte handeln, in der alle dramaturgischen und erzählerischen Details darauf abzielen, ein emotional-melodramatisches Klima zu schaffen, wobei der Cliffhanger Gattungsmerkmal ist.⁴³

⁴¹ Mielke (2006) 2 u. 476

⁴² Boll (1994) S. 45

⁴³ Ebd. S. 45

Für diese Arbeit eignet sich am besten die Definition einer fiktiven Fernsehserie als eine Menge in sich abgeschlossener Beiträge gleicher Länge und ähnlicher Struktur, in der gleiche Hauptpersonen und oft gleiche Schauplätze, die einen serieninternen Kontext etablieren und in einigen Fällen auch eine logische Begründung für die zeitliche Abfolge sichtbar werden lassen, im Mittelpunkt stehen.⁴⁴ Das Gattungsmerkmal des Cliffhangers, der die Handlung in einem spannenden, oft im spannendsten Moment abbricht, ist weder bei der Serie „Ally McBeal“, noch bei der Serie „Dr. Quinn“ gegeben, da die juristischen bzw. medizinischen Fälle meist innerhalb einer Episode zu einem Abschluss gebracht werden. Alle diese Serien bedienen sich jedoch dem psychologischen Cliffhänger, der die Neugier der Zuseher auf die nächste Folge steigern soll, indem die Geschichten des privaten Lebens der Figuren mehrere Episoden andauern. Die beiden Serien „Dr. Quinn – Medicine Women“ und „Ally McBeal“ oszillieren bei der Einteilung der Episodenstruktur zwischen Serien mit abgeschlossenen Episoden und klassischen Fortsetzungsserien.

Serien mit abgeschlossenen Episoden haben eine feste Hauptbesetzung, während in jeder Folge eine neue Geschichte (ein neuer Mandant, ein neuer Krankheitsfall, etc.) erzählt wird. Bestimmte Handlungsstränge können aber auch weitergeführt werden. Es soll dem Zuseher die Möglichkeit gegeben werden, einzelne Episoden unabhängig von ihrer chronologischen Reihenfolge zu verstehen. Doch da sich die Beziehungen der Figuren zueinander zwar kaum merklich, doch stetig weiterentwickeln, nehmen die Rezipienten verstärkt Anteil an diesen Privatgeschichten der Figuren.⁴⁵

Die klassische Fortsetzungsserie ist eine weit gefasste Kategorie. Die Handlungsbögen erstrecken sich über viele Episoden, in deren Verlauf sich die Hauptfiguren weiterentwickeln. Es sind ganze Lebensgeschichten, die sich über Hunderte von Stunden entfalten.⁴⁶ Zu dieser Art der Erzählform zählt die Serie *Sopranos*. Die Produktionen *Ally McBeal* und *Dr. Quinn – Medicine Women* arbeiten,

⁴⁴ Ebd. S. 45

⁴⁵ Vgl. Douglas (2008) S. 15

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 15-16

wie bereits erwähnt, sowohl mit abgeschlossenen, als auch mit episodенübergreifenden Storys.⁴⁷

Die Drehbuchkonzeption im Team ist ebenso charakteristisch für die Fernsehserie. „Die Entwicklung einer TV-Serie funktioniert wie ein Familienbetrieb: Obwohl jeder Autor seine eigene Episode schreibt, ist das gesamte Team am Entstehungsprozess beteiligt.“⁴⁸ Die Autoren und Autorinnen setzen sich zusammen, um die Storys zu gliedern, die Story Outline zu überprüfen und sämtliche weiteren Entwürfe zu bearbeiten. Natürlich kann es auch vorkommen, dass ein Autor statt einer einzelnen Episode einen längeren Handlungsbogen für mehrere Folgen entwirft.⁴⁹ Bei einer genauen Analyse kann man als Rezipient durchaus einen Autorenwechsel erkennen. Bei genauerer Betrachtung der Storylines der *Sopranos* kann man beispielsweise durch die Änderung des Autors auch eine veränderte Handlungsweise oder Weltanschauung der Figuren beobachten. Der Wechsel der Autoren muss daher bei einer Analyse berücksichtigt werden.

Ein weiterer wichtiger Punkt, der die Zuseher dazu bringen soll, eine Fernsehserie über eine lange Zeit hinweg zu verfolgen, ist die Identifikation mit den darin agierenden Figuren. Man soll/muss/wird die Serienfiguren wie Freunde empfinden, mit denen man Höhen und Tiefen durchlebt hat. Durch die langsame, aber stetige Entwicklung der Figuren, oft auch über Jahre, ist ein hoher Identifikationsfaktor gegeben und es ist leicht eine konstante Veränderung der Persönlichkeit zu beobachten. Manche Figuren lernt man vor Eintritt einer entscheidenden Entwicklungsphase wie der Pubertät kennen und ist nach vielen Jahren der Rezeption stolz, wie sie sich entwickelt haben. Nicht selten werden den Figuren von Seiten der Zuseher solche „mütterlichen“, freundschaftlichen Gefühle wie eben Stolz entgegengebracht, aber auch negative Gefühle, wie Neid oder Zorn gegen ein langjähriges Feindbild sind nicht selten und von Seiten der Autoren und Produzenten natürlich erwünscht, um Spannung und Konflikte zu erzeugen und den Rezipienten endlich auf den Absturz oder ein Scheitern des Antagonisten warten zu lassen. „Stellen Sie sich die vielen Millionen Fenster auf der ganzen Welt vor, hinter denen Abend für Abend das blaue Licht eines Fernsehers flimmert. Hinter jedem dieser

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 15-16

⁴⁸ Ebd. S. 17

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 17

Fenster wird von menschlichen Schicksalen erzählt, von Träumen und Problemen, Liebesabenteuern und Beziehungskrisen, Erfolgen und Niederlagen. Und alle, ..., nehmen Anteil am Leben dieser Menschen - ... Sie erzählen dreiste Lügen oder wachsen über sich selbst hinaus. Sie werden tötlich angegriffen und kommen gerade noch mit dem Leben davon. ... Es ist wichtig zu verstehen, warum sich Fernsehzuschauer mit bestimmten Serienfiguren identifizieren, um ein Gespür für die Art von Story zu entwickeln, die das Publikum emotional anspricht.“⁵⁰

Laut Uwe Boll haben alle Serien Identifikationsfiguren, deren Charakter den Zuschauern schon in der ersten Folge bzw. im Pilotfilm eindeutig aufgezeigt wird. Animations-, Krimi-, SF-, Western-, Tier- und Abenteuerserien haben meist einen Helden, an den sich die Rezipienten halten können, während Familien und Komödienserien (Comedy-Serien) meist ein bis fünf Identifikationsfiguren aufweisen, die nicht unbedingt heldenhafte Eigenschaften aufweisen müssen. Grundsätzlich gilt für die Fernsehserie, dass die Rezipienten wissen, dass sie am Ende jeder Folge eine Harmoniesituation bzw. eine Spannungssituation erwartet. Weiters können sie sich darauf einstellen, dass sie nicht durch experimentelle Filmgestaltung verunsichert werden. „Die Serienrezipienten orientieren sich am Bekannten, scheinen Freude am Berechenbaren zu haben. Dieses Bekannte und Berechenbare wird durch die zusammenfassenden Inhaltsübersichten in Dialogen und die Handlungsklischees gewährleistet.“⁵¹

5. Die Fernsehserie und ihre Genres

Die Orientierung der Serien-Produzenten an gängigen Genrekonventionen sorgt ebenso dafür, dass sich der Zuseher auf bekannte, altbewährte Handlungsmuster, Figurenkonstellationen und Stoffmotive einstellen kann. Die Zuteilung der in dieser Arbeit analysierten Serien orientiert sich an den von Uwe Boll erarbeiteten Definitionen. Für Uwe Boll weisen alle Serien in ihrer Struktur immer auf das Familien- oder das Kriminalgenre hin, auch die in dieser Arbeit näher betrachteten

⁵⁰ Ebd. S. 11-12

⁵¹ Ebd. S. 50

Serien, die den Genres, der Western-, Arzt-, Gangster- und Justizserie zuzuordnen sind, sind nur Variationen von Familien- und Kriminalgeschichten.

Die Fernsehserie *Sopranos* lässt sich dem Genre der *Gangsterserie* zurechnen. Dieses stellt ein Handlungssujet des Krimigenres dar. „In Gangsterserien steht ein Verbrecher und seine Bande im Mittelpunkt der Handlung. Er hat illegale Pläne und versucht sie durchzusetzen. Aufstieg und Fall eines Gangsters, Auseinandersetzungen unter Gangstern oder mit der Polizei, Leben und Sterben in einer Verbrecherorganisation (z.B. der Mafia) bilden die Handlung. Es gibt höchstens 25 reine Gangsterserien (...), die alle weniger als 30 Folgen haben, da ein Gangster wenig zur Identifikationsfigur taugt.“⁵² In diesem Punkt muss man Uwe Boll widersprechen, da von der Serie „Sopranos“ immerhin sechs Staffeln produziert wurden. Die Auszeichnung mit einigen hochangesehenen Fernsehpreisen zeugt ebenfalls von der Beliebtheit dieser Gangsterserie und den darin agierenden Figuren. Jedoch gibt es gerade bei dieser Fernsehserie starke regionale Unterschiede in der Zuschauerbeliebtheit, denn im deutschsprachigen Raum wurde zuerst der Ausstrahlungszeitpunkt sukzessive von der Primetime in die Samstagnacht verschoben, bis die Serie dann nach nur drei ausgestrahlten Staffeln abgesetzt wurde.⁵³ Eine genaue Analyse, warum die dargestellte fiktive Mafia um die Familie der Sopranos doch zur Identifikation einlädt, folgt zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit.

Die Fernsehserie *Ally McBeal* passt in das von Boll erarbeitete Genre der *Justizserien* und der dazugehörigen Unterkategorie der *Anwaltsserie*. „In Justizserien setzen sich Anwälte, Richter und Staatsanwälte für das Recht ein. Sie recherchieren für ihre Fälle wie Detektive und sind weniger an der geschickten Verteidigung ihrer Mandanten als an der Wahrheit interessiert. Zeugenvernehmungen und Schlussplädoyers werden genutzt, um die Staatsanwaltschaft durch die Präsentation neuer Fakten aus der Fassung zu bringen. Die Frauen und Freunde der Anwälte sind oft auch bei Gericht beschäftigt. ... Die Handlung erreicht immer vor Gericht einen Höhepunkt, wobei Zeugenvernehmungen und die Schlussplädoyers durchgeführt werden. ... In Anwaltsserien spielt die Handlung oft außerhalb des Gerichtssaales. Der Anwalt wird auch in seiner privaten Umgebung gezeigt. Er versucht selber, oder

⁵² Ebd. S. 52

⁵³ Fernsehlexikon

mit Hilfe eines Bekannten, Beweise aufzutreiben, die den Fall lösen können. ... Der Fernsehanwalt muß immer außergewöhnliche Fälle bearbeiten, mit Verkehrsverstößen und Kleinkriminalität gibt er sich nicht ab.“⁵⁴ Man merkt bei genauerer Betrachtung, dass diese Genrezuteilung für die Serie „Ally McBeal“ nicht ausreichend ist. Zusätzlich weist diese Fernsehserie auch noch Elemente der Komödienserie auf - „Die Hauptperson bzw. Hauptpersonen sind eigenartige Menschen, die durch ihr Verhalten alle Situationen ins Chaos abkippen lassen.“⁵⁵ - und behandelt weiters ausführlich die Liebesbeziehungen der agierenden Figuren, die in einer klassischen Anwaltsserie meist nicht vorgesehen sind. Aufgrund der Verbindung des Genres des court-room-dramas, des allgemeinen Dramas und den Elementen der Komödie wurde für Formate wie dieses der Begriff „Dramedy“ geprägt: eine Kombination aus Drama und Comedy.

Die Serie *Dr. Quinn – Medicine Women* gehört zum Genre der *Westernserie* und arbeitet mit den typischen Elementen des klassischen Western-Hollywoodfilms. „Refracted through and pervading the genre, this ideological tension has meant that a wide range of variation is possible in the basic elements of the form. The plains and mountains of western landscape can be inspiring and civilizing environment, a moral universe productive of the western hero, a man with a code. ... Equally the terrain can be barren and savage, surroundings so demanding that men are rendered morally ambiguous, or wholly brutalized. In the same way, the community in the western can be seen as a positive force, a movement of refinement, order and local democracy into the wilds, or as a harbinger of corruption in the form of Eastern values which threaten frontier ways.“⁵⁶ Das Westerngenre erlaubt viele verschiedene Formen, die ein grundsätzliches Gerüst beinhalten. Die Genrekonventionen werden bei der Serie eingehalten, jedoch wird die darin eingeschriebene Geschlechterdarstellung verändert. Uwe Boll bietet speziell auf die Fernsehserie zugeschnittene Westerngenrekategorien, in denen ebenfalls das Grundgerüst verarbeitet ist.

Dr. Quinn lässt sich mehreren Unterkategorien der klassischen Westernserie zuordnen. „Westernserien transportieren nationale Mythen und Werte, verkörpern

⁵⁴ Ebd. S. 55

⁵⁵ Ebd. S. 61

⁵⁶ Kitses, Jim: Authorship and Genre. Notes on the Western. In: Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Hg. v. Thomas Schatz. London: Routledge 2004. S. 20

den Wunschtraum von Freiheit, mahnen dabei aber immer die Befürwortung der gültigen Normen an.“⁵⁷ Es gibt mehrere Ausrichtungen der TV-Westernserie, deren die behandelte Serie zugerechnet werden kann: „*Familie des Westens*: die Erlebnisse einer Rancherfamilie werden gezeigt, die ein großes Stück Land ihr Eigentum nennt. ... Kleine Probleme (z.B. Spielsucht, Liebeskummer, Mißgeschicke bei der Haus- oder Rancharbeit, ...) einzelner Familienmitglieder werden oft mit Humor betrachtet, weil sie die Gesamtheit der Familie und den Besitz nicht gefährden. Große Probleme (z.B. Verbrecher tauchen auf, Familie droht, durch Generationsstreit auseinanderzubrechen, Dürre herrscht, ...) herrschen in mind. 55 % der Folgen vor, werden aber durch gemeinsame Anstrengungen der Familie überwunden. In diesen Serien stehen Männer im Mittelpunkt. Frauen spielen nur untergeordnete Rollen. ... Eine Unterform bilden die *Farmerserien*, ... Sie zeigen typische Familienprobleme, vor allem Eltern-Kind Konflikte, z.B. durch Pubertätsprobleme und ihre Lösungen im Sinne der Familienharmonie. ... *Hüter der Ordnung*: „Die Charakterisierung des Helden erfolgt durch die ausführliche Darstellung seiner Lebensumstände. Ist der Held in einer Stadt bzw. einem festen Gebiet sesshaft, verbindet er väterliche (in diesem Fall: mütterliche) Gefühle mit dieser ‚seiner‘ Heimat. Einige Stadtbewohner sind als feste Nebencharaktere in die Handlung integriert, bilden den Bekanntenkreis des Helden und werden in ihrem privaten Leben gezeigt. Der Held wird in jeder Episode vor ein Problem (meist in Form eines Verbrechers, der in die Stadt kommt oder die Gegend unsicher macht) gestellt.“⁵⁸ Wie man bei diesen Einteilungen von Uwe Boll sieht, ist es bei dieser Serie sehr wichtig, eine Umlegung der tradierten, in das Westerngenre eingeschriebenen und aufgezeigten Geschlechterkonventionen zu machen. Denn der Held in dieser Westernserie ist eine Frau. „Yet there are also key differences that separate Dr. Quinn from television’s feminist tradition ... First, *Dr. Quinn* is a western, a genre that brings with it, ..., a distinct *ethos*. Second, this drama melds the spheres of home and work in ways that are unusual in female-centered postfeminist television. Finally, *Dr. Quinn* adapts and illustrates some key themes in recent postfeminist and feminist thought that radiate from the concept of woman’s

⁵⁷ Ebd. S. 69

⁵⁸ Ebd. S. 72-73

“difference”; that is, the idea that inherent qualities of womanhood (often linked to motherhood) should be valued for their positive application in the public sphere.”⁵⁹

Die Wahrnehmungsschemata von Genre und Gender für den narrativen Film und für Fernsehserien hängen eng zusammen. „Die Bestätigung, dass ein Film einem bestimmten Genre zugehört, erwächst aus der Versicherung, dass er ebenjene Momente aufweist, welche auch in den anderen Gattungsfilmern und –serien vorgefunden werden. Die Kategorie Gender wird dabei meist in die Überlegungen miteinbezogen, um eine genretypische filmische Konstruktionsweise nachzuzeichnen.“⁶⁰ Andrea Braidt stellt weiters fest: „Genremodelle werden mittels Gendermodellen „gelöst“ – also wahrgenommen und umgekehrt. ... Die Wahrnehmung von Gender (das Geschlecht der im Film handelnden Personen etc.) funktioniert, ..., über die Wahrnehmung des Filmgenres.“⁶¹

6. Die Verbindung von Genre und Gender

Der Begriff Gender bezeichnet alle nichtkörperlichen Merkmale, welche in einer Kultur einem bestimmten Geschlecht zugeordnet werden, zB Verhaltensweisen oder Kleidung. Diese Zuordnung wird durch die vorherrschenden sozialen und kulturellen Umstände gesteuert, daher handelt es sich um ein soziokulturelles Konstrukt. Gender bezeichnet jedoch keine reine Zuordnung, sondern auch eine gesellschaftliche Positionierung, die von den bestehenden Machtstrukturen beeinflusst wird.⁶² Die vorherrschenden Genrekonventionen sind also ebenso wichtig, wie die vorherrschenden „Genderkonventionen“. Beides zusammen ergibt die Möglichkeit einer ganzheitlichen Wahrnehmung der Figuren, führt jedoch auch dazu, dass möglicherweise unrealistische Geschlechterrollen vermittelt werden. Geschlechterrollenstereotypen werden u. a. dann implizit angesprochen, wenn ein Verhalten beobachtet wird, ein Mann oder eine Frau in einer Gruppe keine Geschlechtsgenossen hat, oder die Situation Geschlechterrollenstereotypen

⁵⁹ Dow, Bonnie J.: Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women’s Movement Since 1970. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1996

⁶⁰ Braidt (2008) S. 75

⁶¹ Ebd. S. 8

⁶² Vgl. Günther, Silke: Serienheldinnen multimedial. Content-Universen zu nordamerikanischen Fernsehserien. Frankfurt: Lang 2007. S. 15

widerspricht, zB durch eine Frau in einem „typischen Männerberuf“. Der letzte Punkt trifft auf viele Serienfrauen zu, so auch auf Dr. Michaela Quinn, die in dem männlichen Genre der Westernserie die eingeschriebenen Rollenbilder widerlegt. Dadurch werden natürlich wiederum neue Stereotypen entwickelt, die die Frau als Kämpferin darstellen und dadurch einerseits aufzeigen, dass Frauen gezwungen sind für ihre Rechte zu kämpfen, andererseits werden Frauen, die nicht kämpfen, als schwach präsentiert und ihr Vorkommen in der realen Welt wird aufgezeigt und angeprangert. Also können gerade diese „starken“ Frauenfiguren Gefahr laufen, da sie gängigen Stereotypen widersprechen, auf einer unbewussten Ebene wiederum Geschlechterrollenstereotypen implizit ansprechen. „Es handelt sich, vor allem auf der visuellen Ebene, also um einen Drahtseilakt, der manchmal in einer Art Zwangsehe zwischen Pistolen und High Heels endet, welche die ambivalente Position dieser Frauen illustriert.“⁶³ In dem Fall von Dr. Michaela Quinn ergibt sich aufgrund der zeitlich-historischen Einordnung und ihrem Beruf als Ärztin eher eine Zwangsehe zwischen Skalpell und Schürze, der Spagat zwischen einem männerdominierten Beruf und klassisch weiblichen Tätigkeitsbereichen ist derselbe. Das Verhältnis der Geschlechter reproduziert sich auch durch das, was den einzelnen Menschen in einer visuellen Kultur als kollektives Wissen zugänglich ist. Dieses Wissen basiert auf Traditionen und Erzählungen, welche in Bezug auf wichtige kulturelle Fragen, Normen, Werte und Konflikte Antworten liefern. Diese Antworten und gleichermaßen Anleitungen zum geschlechertypischen Verhalten werden medial überliefert und so als kulturell geteilte Überzeugungen bewahrt. Die Massenmedien tragen entscheidend zur Ausbildung von Geschlechterrollen bei, wobei allgemeine Bedeutungen durch wiederkehrende Merkmale und Standardisierungen entstehen, durch die sich Fernsehserien und Produkte, die in Verbindung mit diesen Serien vermarktet werden, auszeichnen. Die grundsätzlichen Vorstellungen über Beziehungsmuster zwischen den Geschlechtern und geschlechtsspezifische Eigenschaften in Relation zueinander unterliegen also einem Wandel, der auch medial begleitet und beeinflusst wird.⁶⁴ Gender und Genre bringen eine Reihe ästhetischer Effekte und Affekte hervor, die in erster Linie die Wahrnehmungen, Emotionen und Lüste – eines selbstverständlich vergeschlechtlichten – Zielpublikums ansprechen sollen. Postmoderne Theorien eröffnen neue Perspektiven auf das Verhältnis von Genre als sekundärer

⁶³ Ebd. S. 24

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 15-24

Ausarbeitung und Gender als primärer Realität. „Denn wenn der Poststrukturalismus Identität dekonstruiert – indem er die individuelle Erfahrung des Selbst nicht als feststehende, zentrierte Entität versteht, sondern als fließenden Prozess sich verändernder Identitäten – findet postmodernes Denken „das Reale“ endlos aufgeschoben in einer globalen massen-medialisierten Welt zirkulierender Bilder.“⁶⁵ Die kulturellen Vorstellungswelten und die ästhetischen Erfahrungen, an denen verschiedene Öffentlichkeiten teilhaben, konstituieren wesentliche Bereiche der realen Welt, die darüber hinaus reale Effekte auf unser Leben haben. Als Ort der Interaktion zwischen gesellschaftlichen Diskursen und kreativen Praktiken ermöglichen populäre Genres den Zugang zu diesen vielfältigen Ebenen menschlichen Handelns.⁶⁶

Entscheidend für die bereits erwähnte wichtige Identifikation mit den Serienfiguren ist daher auch die Meinung der RezipientInnen, dass das Verhalten der Frauenfiguren in der „echten“ Welt angemessen und möglich wäre. „Genres bestehen demnach nicht (nur) aus Filmkorpora, sondern auch aus der Erwartungshaltung und den Vorab-Hypothesen des Publikums. Diese werden anhand der Verisimilität, also anhand dessen, was die ZuschauerInnen als „angemessen“ oder „wahrscheinlich“ beurteilen, formiert. Die Basis für diese Beurteilung bildet zum einen die generische Verisimilität (...) und zum anderen die kulturelle Verisimilität, d. h. was die ZuschauerInnen als „realistisches“ Verhalten innerhalb gesellschaftlicher Normen interpretieren.“⁶⁷ Kulturelle Wahrhaftigkeit bezieht sich auf jene Codes und Konventionen, die etablieren, was nach Auffassung einer gegebenen Gesellschaft Realität ist oder sein sollte. Generische Wahrhaftigkeit bezieht sich auf die Konventionen von Schauplatz, Typ einer Figur, Erzählhandlung und Ikonographie, welche die Realität einer bestimmten Erzählwelt etablieren. In Filmen mit einem gängigen Genre werden beide Ebenen der Wahrhaftigkeit in unterschiedlichem Ausmaß eingesetzt. So stellt zum Beispiel Toni Sopranos Gang zur Psychotherapeutin einen Verweis auf die soziale Welt dar, die als Material für seine generische Fiktion und Garant seiner Glaubwürdigkeit in den Genre-Film einbezogen werden. Die Konventionen und Diskurse kultureller und generischer Wahrhaftigkeit sind nicht statisch. „Es bedarf daher eines dritten Begriffs, den des Realismus, um

⁶⁵ Gledhill (2004) S. 200-201

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 201

⁶⁷ Braidt (2008) S. 80

nicht bei Spiegelungen und Verzerrungen irgendeiner unschuldigen, primären Realität hängen zu bleiben, sondern vielmehr die Tatsache erklären zu können, dass das, was als Wahrhaftigkeit gilt, in dem Moment unter Druck gerät, in dem unterdrückte gesellschaftliche Gruppen auf Veränderung drängen ... Denn der Feminismus bringt neue Konzepte in die populäre Alltagssprache ein: Sexismus, männlicher Chauvinismus, Machismo. Dabei generiert der Feminismus eine Reihe neuer generischer ProtagonistInnen – z.B. die befreite oder unabhängige Frau, den neuen Mann oder das männliche Chauvi-Schwein. Derartige Verschiebungen sind für die Genreproduktion wichtig, da eine bloße Wiederholung lediglich eine Kopie hervorbringen würde, und eine Kopie wiederum ist faktisch unsichtbar.“⁶⁸ Laut Christine Gledhill beziehen die aktualisierten ProtagonistInnen das kulturelle und generische Wiedererkennen seitens eines Feminismus-bewussten Publikums in unterschiedlicher Weise ein und verändern die Machtverhältnisse zwischen Held und Heldin in einer ästhetisch berausenden Umkehr von Werten.⁶⁹ In den, in dieser Arbeit zur näheren Betrachtung herangezogenen, Serien wird mit einer Umkehr althergebrachter Werte und Normen gespielt. Einerseits, indem sich die Figuren in tradierte Rollenbilder und Klischees einordnen, andererseits (möglicherweise durch eine, einen längeren Zeitraum überdauernde Aneignung neuer Ansichten und dem Gewinn von Mut und Kraft) kämpfen sie zeitweise für die Umstrukturierung dieser Werte und eine Gleichstellung der Geschlechter. Dadurch wird in einer witzigen, geistreichen und ansprechenden Weise ein ästhetischer Machtausgleich zwischen den Geschlechtern inszeniert.

Die Wichtigkeit dieses Machtausgleichs der Geschlechter und der Anpassung der Möglichkeiten, die Frauen und Männer gleichermaßen haben, sind entscheidend für die Beliebtheit einer Fernsehserie. Denn der Großteil des Publikums ist weiblich. Jedoch ist es nach wie vor so, dass, obwohl Fernsehen viel mehr noch als Film oder Radio, ein Frauenmedium ist, männliche Charaktere gegenüber weiblichen immer noch in der Überzahl sind, selbst im Drama, der Fernsehsparte, in der die Repräsentation von Männern und Frauen am ausgeglichensten ist. „Die Entstehung eines neuen Subgenres, das Frauen in den Vordergrund rückt und dessen Narration über ihre Erfahrungen und Ansichten über das Leben organisiert ist, ist also

⁶⁸ Gledhill (2004) S. 202
⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 203

wichtig.“⁷⁰ Hermes stellt weiters fest, dass man die Frauen im postfeministischen Fernsehen kaum als Durchschnittsfrauen bezeichnen kann. Sie sind meist in finanzieller, sexueller und emotionaler Hinsicht unabhängiger als die Fernsehcharaktere, die bislang in den Seifenopern agierten. Die Figuren haben Karrieren und vertreten feministische Standpunkte. Im Gegensatz zu älteren Frauengenes, wie den Soap-Operas sprechen sie ein gemischteres Publikum an. Immer mehr Männer sehen diese Serien und sprechen über sie. Weiters setzen die „neuen“ Serien innovative Techniken ein, vor allem die Form aber auch den Inhalt betreffend. Besonders hervorheben muss man hier vor allem die Serie *Ally McBeal*, in der kluge Animationssequenzen eingeführt werden, um ihre Wünsche, Hoffnungen und Ängste, insbesondere in Bezug auf das andere Geschlecht, hervorzuheben.⁷¹

Wenn Genrewelten also zu ihrer eigenen Erneuerung kulturelle Codes absorbieren, zeigen generische ProtagonistInnen umgekehrt den Zustand gegenwärtiger Geschlechterverhältnisse an. Genres sind für Gledhill dann Orte des Dialogs und der Aushandlung zwischen vorherrschenden und neu entstehenden Stereotypen und Werten, da Geschlechterideologien und generische ProtagonistInnen interagieren. Zugleich bringen dialogische Konflikte und Aushandlungen jedoch neue Möglichkeiten der Phantasie und ästhetischen Erfahrung hervor.⁷² Fernsehserien bilden die Realität ab, zeigen jedoch fiktive Welten. Diese Unterscheidung muss vorgenommen werden, da man ihnen sonst zu viel Macht zugesteht. Das Agieren der Figuren wäre in der außerdiegetischen Welt so nicht immer möglich. Stellt man sich das kämpferische, provokante Handeln einer Dr. Michaela Quinn in dem real-historischen Umfeld, dass in der Serie dargestellt wird, vor, ist es wohl unvorstellbar, dass eine unverheiratete Frau, selbst wenn sie Ärztin ist, so viel erreichen könnte bzw. wäre sie schon viel eher von höheren Instanzen gestoppt worden. Gerade dieser Fernsehserie ist durch diese übersteigerte Darstellung einer heroischen Frauenfigur und einigen fälschlichen Angaben historischer Tatsachen (nicht unbegründet) unterstellt worden, unrealistisch zu sein. Das Handeln der Dr. Quinn muss symbolisch verstanden werden. Ebenso werden in den anderen Beispielserien Geschlechterstereotypen integriert und durchaus auch in der realen Welt vorkommende Frauenfiguren dargestellt, jedoch werden ihnen dort manchmal zu viel

⁷⁰ Hermes (2004) S. 153

⁷¹ Vgl. Ebd. S. 153

⁷² Vgl. Gledhill (2004) S. 209

Macht zugestanden, bzw. werden Situationen dargestellt, mit denen eine Frau in der realen Welt nicht konfrontiert werden würde. Das gilt natürlich auch für die männlichen Serienfiguren, die ebenfalls in einer fiktiven Welt zuhause sind. Natürlich werden über das Medium Fernsehen Leitbilder transportiert und nicht jeder Zuseher denkt bei der Rezeption daran, dass hier mit in der Gattung eingeschriebenen klischeehaften Geschlechtsdarstellung gearbeitet wird. Das Verständnis von Genre und Gender ist in der Gesellschaft weitestgehend verankert und für die Rezeption einer Fernsehserie essentiell. Figurentypen werden konstruiert um bestehende Rollenbilder aufzuzeigen bzw. um verbesserte Geschlechertypen agieren zu lassen, die dadurch tradierte Rollenbilder aufzeigen und meist herabsetzen.

„Im fortgesetzten Prozess der Zirkulation und des Austauschs macht die erneuerte ästhetische Fracht eines Genres vielleicht unerwartete Möglichkeiten des Menschen wahrnehmbar.“⁷³

Eine Zustimmung erfordert Andrea Braidts Konklusio, dass Gender und Genre sich als Medienschemata beschreiben, die in der Filmwahrnehmung eine basale Rolle spielen: Sie ermöglichen den RezipientInnen ein flexibles, erwartungsorientiertes und sinnhaft-intentionales Umgehen (Verstehen) mit (von) medialen Angeboten (Filmen, Serien). Das Wissen über Gender (-identitäten, -praxen, -körper, -strukturen) und Genre (-konventionen) strukturiert die Textrezeption fundamental.⁷⁴

⁷³ Ebd. S. 209
⁷⁴ Vgl. Braidt (2008) S. 118

7. Analyse der TV-Serien

7.1 Dr. Quinn – Medicine Woman

Die Serie *Dr. Quinn – Medicine Woman* wurde in Amerika von 1993 bis 1998 in sechs Staffeln produziert. In der deutschen Übersetzung wurde der Titel in *Dr. Quinn – Ärztin aus Leidenschaft* abgeändert. Diese Änderung verfälscht die Bedeutung des Serientitels gänzlich, da mit der Bezeichnung „Medicine Woman“ Dr. Michaela Quinns Indianername gemeint ist, den ihr der Häuptling der Cheyenne, Black Cattle, nachdem sie ihm das Leben gerettet hat, gibt. Der Hinweis auf den Handlungsstrang der Indianerkonflikte und auf ihre Freundschaft mit den Cheyenne ist durch die Translation nicht mehr gegeben.

Dr. Quinn – Medicine Woman muss von der Erzählstruktur her zu den Serien mit abgeschlossenen Episoden gezählt werden. In beinahe jeder Folge taucht ein neuer Fremder in Colorado Springs auf, stiftet Unruhe, sorgt für Intoleranz oder ist für einen medizinischen Einsatz verantwortlich. Bestimmte Handlungsstränge können auch in dieser abgeschlossenen Episodenstruktur weitergeführt werden, d. h. Beziehungen der Figuren untereinander und deren Veränderungen werden über einen weiteren Handlungsbogen gespannt. Grundsätzlich ist bei *Dr. Quinn* aber das Verständnis der einzelnen Folgen unabhängig von ihrer chronologischen Reihenfolge gegeben. Die Serie ist noch nicht als „Megamovie“ konzipiert und passt nicht in das von Sascha Seiler erkannte Phänomen der Serien mit komplexen Handlungsstrukturen, die am besten „in einem Stück“ als DVD-Box rezipiert werden sollten. Eine Folge dieser abgeschlossenen Episodenstruktur sind Fehler in der Kontinuität. Beispielsweise als Dr. Michaela Quinns jüngster Sohn, Brian, nach einem Sturz vom Baum eine Gehirnoperation benötigt, werden ihm die Haare abrasiert. In der nächsten Folge die chronologisch unmittelbar daran anschließt, hat er jedoch wieder seine gewohnte Frisur. Solche Beispiele zeigen eine Konzeption der Serie für die wöchentliche Ausstrahlung, in der solche Diskontinuitäten weniger bemerkt werden.

7.1.1 Einhaltung der Genrekonventionen?

Die Fernsehserie *Dr. Quinn – Medicine Woman* lässt sich in die Genredefinition von Uwe Boll einordnen. Es geht um eine Familie des Westens, die allerdings nicht ein großes Stück Land ihr Eigentum nennt. Dr. Quinn und ihre adoptierten Kinder verkörpern keine Rangerfamilie, sondern eine „ganz normale“ Familie, mit einem kleinen Stück Land, deren Erlebnisse und kleine Probleme im Mittelpunkt stehen oder zumindest im Subplot für Aufregung sorgen. Die Probleme einzelner Familienmitglieder reichen hier von Matthews Spielsucht bis zu Colleens Liebeskummer, ihren Problemen mit ihren Freundinnen und Brians Erwachsenwerden und seinem damit aufkommenden Interesse am weiblichen Geschlecht. Ebenso werden besonders in der ersten Staffel der Serie Dr. Michaela Quinns Missgeschicke bei der Hausarbeit gezeigt. Vor allem die Nebenhandlungsstränge werden mit diesen von Boll definierten Kriterien zur Abgrenzung von anderen TV-Westernserien gefüllt. Die großen Probleme, die laut Boll in dieser Serie in mindestens 55 % der Folgen vorherrschen, muss man bei *Dr. Quinn – Medicine Woman* etwas umändern bzw. erweitern. Das Auftauchen von Verbrechern spielt eher eine untergeordnete Rolle und wird meist mit einer Verletzung derselbigen in einen ärztlichen Notfall gewandelt. Generationsstreitigkeiten, beispielsweise als Matthew seine Freundin Ingrid heiraten will und Dr. Mike nicht damit einverstanden ist, sind eher selten in den Haupthandlungsstrang integriert. Anders sieht es mit Umweltkatastrophen, wie der Dürreperiode aus, die häufiger vorkommen, da hier das Hauptaugenmerk auf der Rettung der Stadt durch die Indianer und ihren weisen Lebenseinstellungen und ihrer Überlegenheit bei dem Leben im Einklang mit der Natur liegt. Auch hier muss man jedoch eine Erweiterung anbringen, da viele große Bedrohungen der Stadtbewohner und Dr. Mikes Familie wieder in den medizinischen Notfallbereich verschoben werden. Eine Grippeepidemie sorgt in der Folge „Bis zur Erschöpfung“ (1. Staffel), beinahe für eine Ausrottung der Stadtbewohner, die auch hier von Cloud Dancing und seiner „Indianermedizin“ gerettet werden. Die Minderheit rettet die Mehrheit. Meistens wenden sich die großen Bedrohungen eben gegen das Gemeinwesen der Stadt und nicht nur gegen Dr. Mikes Familie, daher werden diese großen Probleme auch durch gemeinsame Anstrengung aller relevanten Stadtbewohner überwunden.

Uwe Boll nimmt jedoch noch einen weiteren Definitionspunkt in dieses Genre auf, der in *Dr. Quinn – Medicine Woman* teilweise umgekehrt wird. Für Boll stehen in diesen Serien Männer im Mittelpunkt, Frauen spielen nur eine untergeordnete Rolle. Das Geschlechterverhältnis der Figuren in *Dr. Quinn* ist aber ausgeglichen. Unter den relevanten Stadtbewohnern Colorado Springs sind in etwa ebenso viele Männer wie Frauen vertreten. Eine Frau, Dr. Mike, steht immer im Mittelpunkt, beziehungsweise ist die Gemeinschaft der Stadt mit vielen starken, einflussreichen Frauen durchsetzt. Die wichtigen Frauenfiguren sind beinahe alle in einem männerdominierten Beruf erfolgreich und somit für die Gemeinschaft der Stadt von großer Bedeutung. Die umgekehrte Behauptung, dass Männer hier eine untergeordnete Rolle spielen, trifft jedoch nicht zu, da auch die männlichen Figuren in den Haupt- und Nebenhandlungssträngen entscheidende Rollen spielen.

Eine Unterform des Seriengenres *Familie des Westens* bildet die *Farmerserie*, die nur von typischen Familienproblemen handelt. Diese Eltern – Kind Konflikte findet man auch bei *Dr. Quinn – Medicine Woman*. Lösungen dieser Probleme im Sinne der Familienharmonie sind in Dr. Mikes Familie wichtig. Es wird kein Konflikt innerhalb der Familie, von einer Folge in die nächste übernommen. Die abgeschlossene Episodenstruktur ist bei diesen Problemstellungen gegeben.

Die Gestaltung der Struktur der einzelnen Episoden und die Aufstellung der Figurenkonstellation in der Serie passt am besten in das Westernseriengenre *Hüter der Ordnung*. Der Hauptcharakter und seine Lebensumstände stehen im Mittelpunkt. Die Hauptfigur Dr. Quinn wird in ihrem privaten und beruflichen Umfeld gezeigt und dominiert die Handlung jeder Folge. Neben ihr agiert ein fixes Ensemble von Nebencharakteren, die ebenfalls in ihrem Privat- und Berufsleben gezeigt werden. Die Charaktere sind in einer Stadt, hier Colorado Springs, sesshaft und empfinden tiefe väterliche und mütterliche Gefühle für ihre Heimat. Dr. Mike und ihre Freunde verteidigen Colorado Springs wie ein Familienmitglied vor Eindringlingen. Die Grundstruktur des Spannungsaufbaus und der Inhalt jeder Episode bzw. die Haupthandlung wird auch in dieser Serie von einem Problem bestimmt, mit dem die Hauptfigur konfrontiert wird. Für Boll ist das in diesem Genre meist das Auftauchen eines Verbrechers. Im Falle von Dr. Quinn kann man generell von dem Auftauchen eines Fremden sprechen, der meist an einem gesundheitlichen Problem leidet und

dadurch eine Verbindung zu Dr. Mikes Profession und ihrem erforderlichen Einsatz aufbaut.

Grundsätzlich erfüllt die Serie alle Anforderungen die das Westerngenre gestellt werden und behandelt die für dieses Genre charakteristischen Themen in mindestens einer Episode. „First of all, the western is American history. Needless to say, this does not mean that the films are historically accurate ... More simply, the statement means that American frontier life provides the milieu and mores of the western, its wild bunch of cowboys, its straggling towns and mountain scenery. ... Hollywood's West has typically been, from about 1865 to 1890 or so, a brief final instant in the process. This twilight era was a momentous one: within just its span we can count a number of frontiers in the sudden rash of mining camps, the building of the railways, the Indian Wars, the cattle drives, the coming of the farmer. Together with the last days of the Civil War and the exploits of the badmen, here is the raw material of the western.“⁷⁵

Aufgrund Dr. Mikes ärztlicher Tätigkeit liegt die Einteilung der Serie in das Genre der Arztserien nahe. Jedoch steht in diesem Genre ein Team von Ärzten im Mittelpunkt, bzw. schließt das Figurenensemble dieses Seriengenres Mitarbeiter eines Krankenhauses mit ein. Eine Positionierung von *Dr. Quinn – Medicine Woman* könnte nur aufgrund der ärztlichen Tätigkeit der Hauptfigur und den medizinischen Fällen vorgenommen werden. Die Konventionen dieses Genres werden zu wenig erfüllt, um eine Einteilung darin zu rechtfertigen.

Dr. Quinn ist eine Mischung aus den von Uwe Boll erarbeiteten Unterkategorien zur TV-Westernserie, die sich wiederum in den Zweig der Familienserien einreicht. Die in dieses Genre des Westerns eingeschriebene Geschlechterhierarchie wird aber in dieser Serie nicht eingehalten. Eine Analyse des dargestellten Frauenbildes und der Figuren, die es repräsentieren zeigt einen emanzipierten Wilden Westen, der sich sowohl mit damals vorherrschenden Frauenproblemen, als auch mit allgemein gültigen feministischen Forderungen zur Gleichberechtigung auseinandersetzt.

⁷⁵ Kitses (2004). S. 19

7.1.2 Inhaltsbeschreibung

Die Hauptfigur der Serie ist Dr. Michaela Quinn, die ihre Heimat Boston verlässt um ihren Arztberuf in der Bergstadt Colorado Springs zu praktizieren. Als alleinstehende Frau und Ärztin wird sie anfangs von den Einwohnern dieser Stadt nicht ernst genommen. Um eine Akzeptanz ihrer Profession und generell ihrer Person zu erreichen, bedarf es einiges an Durchsetzungsvermögen und einen starken Charakter. Dr. Michaela Quinn „platzt“ als moderne, unabhängige Frau in eine Stadt die (noch) von Männern dominiert wird. „Dr. Mikes decision to go west, as an escape from the stultifying sexism of civilized Boston, is a feminist revision of the western myth in which a man’s ability to survive on the frontier is the ultimate test of his mettle.“⁷⁶ Ihr Weg in den Wilden Westen und die damit verbundene Loslösung ihres Charakters von tradierten Geschlechterrollen in ein neues Leben wird im Vorspann der Episoden der ersten Staffel als Voice-Over erzählt, um den Zuseher zu erinnern, wie alles begann, bzw. ihren Durchsetzungskampf immer wieder neu zu motivieren.

„I was told a woman doctor could not survive alone on the frontier. But I won’t give up – and I’m not alone anymore. I’ve inherited a family, and that may be the biggest challenge of all.“⁷⁷

Mit diesem Voice-Over werden auch sofort die beiden entscheidenden Bereiche ihres Lebens erklärt, ihr Berufsleben als Ärztin und das Muttersein, das als die größere Herausforderung betitelt wird. Somit wird eine klassische „arbeitende Mutter-Situation“ geschaffen, in der immer die angemessene Erfüllung der Mutterpflicht als die größere Schwierigkeit betrachtet wird.

Man hat das Gefühl, als würde Dr. Michaela Quinns Auftauchen zu einer Veränderung der Geschlechterordnung innerhalb der Stadtgemeinde führen. Mit ihrem Erscheinen ebnet sie den Weg für weitere weibliche Figuren, die das Gemeinwesen prägen und verändern werden.

Im Mittelpunkt der Serie stehen generell Minderheiten, ihre Probleme und ihr Kampf um Gleichberechtigung. Der Kampf um Gleichstellung der Frau, die Durchsetzung der Rechte für Indianer und Schwarze, stehen auf einer Stufe. Das dargestellte

⁷⁶ Dow (1996) S. 174

⁷⁷ Dr. Quinn. Season 1. Pilotfilm. Vorspann

Frauenbild ist das einer Minderheit, die sich behaupten muss, um Anerkennung und Gleichstellung zu erfahren. Es müssen nicht nur Vorurteile und Intoleranz abgebaut, sondern auch die Öffnung für fortschrittliche medizinische Methoden durchgesetzt werden, die in Großstädten zu der Zeit durchaus schon anerkannt waren. Die Ansteckungsgefahr, die von einer Grippe ausgeht, wird von Dr. Quinn als kleines Tierchen, das von einem Menschen zum anderen springt und die Krankheit überträgt, erklärt und von den Bergstadt-Bewohner, die nicht am Puls des Fortschritts der medizinischen Forschung leben, nicht ernst genommen.

In jeder Folge werden moralische Werte vermittelt, d. h. grundsätzliche moralische und ethische Werte, die schon von Brian im Kindesalter gelernt werden sollten, wie Ehrlichkeit, Toleranz, usw. Diese werden den Stadtbewohnern meist von Dr. Quinn gelehrt.

Dr. Quinn: „A few things are worth taking a beating on, but money certainly is not!“⁷⁸

Sie verkörpert die moralische Instanz, die der Stadt ihre Voreingenommenheit, Intoleranz und Heuchelei vorwirft und den Stadtbewohnern einen Spiegel vorhält. So auch in der Episode „Die Bücherei“ (3. Staffel), in der Reverend Timothy Johnson und Bürgermeister Jake Slicker unmoralische Bücher („Faust“, „The Scarlett Letter“, ...) eintreiben und verbieten.

Dr. Quinn: „I brought you something.“

Rev. Johnson: „I think we had enough to do with those books for a while.“

Dr. Quinn: “You’re absolutely right Reverend, but I brought this because I think we can all agree on what to do with it.”

Rev. Johnson: “I’m glad you’ve had a change of heart.”

Dr. Quinn: “How could I not? With a book that tells of a father who sacrificed his own daughter, a book that tells of a man who is married to more than one woman at the same time. This book even has a passage in it describing how god accepted a bet from the devil.”

Rev. Johnson: “You’re right Dr. Mike, that is a book that we can all agree on and handing it over to me is the kind of gesture that will heal the spirit of our town. I thank you for showing so much faith.”

Dr. Quinn: “Not at all, Reverend.”

Loren Bray: “What is it?”

Dr. Quinn: “The holy bible!”⁷⁹

“Dr. Mike is somehow always the one to see the greater good for the whole town, while her neighbors are caught up in bigotry and self-interest. If she has support for

⁷⁸ Dr. Quinn. Season 2. Glück im Spiel. 00:25:18 – 00:25:24

⁷⁹ Dr. Quinn. Season 3. Die Bücherei. 00:38:25 – 00:39:28

her position, it comes from other women and sometimes from members of other oppressed groups: the blacks and/or the Native Americans.”⁸⁰

7.1.3 Zielpublikum

Die “richtigen” moralischen Werte und Botschaften der Toleranz und der Hoffnung auf Frieden sind an ein breites Publikum gerichtet. *Dr. Quinn – Medicine Woman* reiht sich nicht nur hinsichtlich der Genreddefinition in die Kategorie der Familienserien ein, das gewünschte Publikum setzt sich ebenfalls aus einer Familie zusammen. Jede Altersgruppe findet in der Serie eine entsprechende Identifikationsfigur. In der Analyse der Serienfiguren wird man erkennen, dass vom älteren Ladenbesitzer Loren Bray, der in einer Folge („Väter und Söhne“ Staffel 3) in seinen reifen Jahren noch ein Abenteuer erleben will, sich die Haare färbt und nach Bolivien auswandern möchte, bis hin zu dem 10jährigen Brian, der mit seinen Freunden – in der selben Episode – seine Schwester beim Nacktbaden beobachtet, viele für eine bestimmte Altersgruppe charakteristische Handlungen eingebaut werden um ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Trotz der vielen agierenden männlichen Figuren setzt sich das erreichte Publikum vor allem aus Mädchen, jungen und älteren Frauen zusammen. „The young girls discuss their admiration for Dr. Mike’s combination of desirable qualities: she is beautiful, smart, a good mother, and has a handsome, sensitive, and supportive partner in Sully. Older women, perhaps aware of how difficult that combination of qualities is to achieve, tend to talk about the appeal of Dr. Mike’s role in her community, particularly her triumphs over small-mindedness and bigotry, and the validation that Dr. Mike’s success provides for women’s moral leadership.“⁸¹ Es wird durchaus durch die Konzeption der Serie, die jede Generation anspricht, eine Zuschauergruppe erreicht, die sich innerhalb einer Familie finden könnte. Die dominierende Heldenfigur ist Dr. Michaela Quinn, deren Figur ein Vorbild für alle Altersgruppen der weiblichen ZuseherInnen darstellt. Sie lädt zwar nicht unbedingt immer zur Identifikation ein, da ein Leben, das vom Kampf für Toleranz, Gleichstellung usw. geprägt ist, von den wenigsten ZuseherInnen in dem Ausmaß gelebt werden muss. Man kann sich jedoch als Zuseher ihre Courage und ihr Durchsetzungsvermögen zum Vorbild nehmen.

⁸⁰ Dow (1996) S. 196

⁸¹ Dow (1996) S. 190

7.1.4 Starke Frauen – starke Männer?

Figurenanalyse und Frauendarstellung

Dr. Burke: „I would like to introduce you Dr. Quinn.“
Old woman: „A lady?“
Dr. Burke: „Quite a lady and quite a doctor!“⁸²

- Dr. Michaela Quinn

„The title character is a white, thirty-five-year-old, unmarried woman in an unconventional profession for her gender, particularly for the time period (indeed, the recognition that she inhabits a conventionally masculine role is signaled by the fact that her nickname, which is used by all characters, including two of her children, is „Dr. Mike“).“⁸³ Das Frausein, Muttersein und der Arztberuf werden streng getrennt. Dr. Mike selbst verschafft sich oft Gehör oder Zutritt in einer männerdominierten Umgebung, mit der Trennung ihres Geschlechts und ihrer Profession. Beispielsweise als sie im Pilotfilm zur Untersuchung der Prostituierten Myra in den Saloon eilt.

Hank: „Ladies, ain't allowed!“
Dr. Quinn: „I'm not a lady. I'm a doctor!“⁸⁴

Auch zur Klärung von Vorurteilen Fremder, die in die Stadt kommen und medizinische Hilfe benötigen, ist diese Trennung von Geschlecht und ärztlicher Tätigkeit wichtig.

Gefangener: „You're the one that patched me up?“
Dr. Quinn: „Yes, I am!“
Gefangener: „You let a dang woman work on me? What? Are you trying to kill me?“
Kid Cole: „This ain't a woman. She is a doctor!“⁸⁵

Der Pilotfilm unterscheidet sich von den weiteren Folgen durch Voice-Over-Erzählungen, die dem Zuseher die Vorgeschichte von Dr. Quinn berichten und ihren schwierigen Weg einer Frau in einer männerdominierten beruflichen Tätigkeit zeigen.

⁸² Dr. Quinn. Season 2. Sprache des Herzens. Teil 2. 00:06:35 – 00:06:48

⁸³ Dow (1996) S. 169

⁸⁴ Dr. Quinn. Season 1. Pilotfilm. 00:51:41 – 00:51:45

⁸⁵ Dr. Quinn. Season 2. Schwarz Weiß. 00:15:00 – 00:15:13

Gleichzeitig wird verdeutlicht, dass Dr. Mike ohne die Unterstützung ihres Vaters, der sie möglicherweise aus Mangel an einem Sohn gefördert hat, sich nicht als Ärztin etablieren hätte können.

„I was born on February 15th 1833 in Boston, Massachusetts. I was the last of five children, the four before me all girls. My father, being a man of science, firmly believed that the odds would finely dictate the birth of the long awaited son. He would be named Michael, I was named Michaela. I was determined to attend medical school, but no one would allow women. I finally received my MD from the Women Medical College in Pennsylvania. To my mothers dismay my father made me partner in his praxis and for seven years we worked side by side. When he died I lost my mentor and my best friend. My mother would say he'd spoiled me. I would say he'd given me the freedom to be myself. With my father gone, our praxis virtually disappeared. I was afraid my life as a doctor was over, but I promised to carry on.“⁸⁶

Durch weitere getätigte Aussagen wird klar, dass ihr Vater ihre Lebenseinstellung in jeder Hinsicht geprägt hat. Er war ihr Vorbild und zweifellos ein, für die damalige Zeit, „eigenartiger“ Mann, der ihr beibrachte alle Rassen und Hautfarben zu akzeptieren und ihr eine liberale, weltoffene Einstellung vermittelte. Dass Dr. Mike, die starke, kämpferische Frau, sich an einem männlichen Vorbild orientiert, legt die Vermutung nahe, dass das aus Mangel an einem entsprechenden weiblichen Vorbild passiert. Auch hier wird ihre Weiblichkeit mit einer männlichen Einstellung vermischt. Ihr Kampfgeist resultiert aus ihrer männlichen Courage. Ein weiteres wichtiges Ereignis, das zu Dr. Mikes Wegzug aus Boston führt, ist der Tod ihres Verlobten Davids, der im Krieg fällt. So gesehen wurde ihre Entscheidung von dem Tod zweier Männer motiviert. Das führt zur klassischen Loslösung eines Charakters von einem traditionellen Leben, die auch in vielen anderen Serien oder Spielfilmen als Ausgangspunkt dient.

Der Pilotfilm zeigt weiters ihre Anfänge in Colorado Springs und die ihr entgegenschlagende Intoleranz und auch das Unverständnis, dass eine Frau in diesem Beruf tätig sein möchte.

Dr. Quinn: „Colorado Springs needs a doctor and I am one.“

Rev. Johnson: „You don't understand, no one around here has ever heard of a lady doctor.“

Dr. Quinn: „Well, it's always a first time.“

Rev. Johnson: „Unless, there are no respectable single women in Colorado Springs.“

Dr. Quinn: „That's a shame, Reverend. Every town should have at least one.“

⁸⁶ Dr. Quinn. Season 1. Pilotfilm. 00:00:00 – 00:02:00

Für die männlichen Figuren ist das größte Anzeichen ihrer Andersartigkeit ihr Singledasein. Sie ist nicht verlobt und nicht verheiratet. Es gibt keinen gesetzlich anerkannten Mann an ihrer Seite, der für sie Entscheidungen trifft und für sie bürgt. In der damaligen Zeit waren Heiraten und Kinderkriegen jedoch die vorgegebenen Lebensziele einer Frau, da es einen Mann in jedem Haushalt geben musste, der als Oberhaupt die Familie repräsentiert. Oftmals wird ihre kämpferische Einstellung als Beweis für ihr Bedürfnis nach einem Mann gesehen. Die Energie, die sie ihrem Mann, ihrem Haushalt und ihren eigenen Kindern widmen sollte, steckt sie, zum Ärger ihrer Antagonisten, in dem Kampf für ihre Ideale.

Dr. Cassidy: „Do you have a husband?“

Dr. Quinn: „No. I'm not married!“

Dr. Cassidy: „That's your problem. Get a husband! Women don't belong in horse races and they don't belong in the medical profession! Women belong in a home!“⁸⁷

Charlotte Cooper: „Being a doctor that's one thing, being a woman that's another and being an unmarried lady, that's another. You have a lot of black marks, that will last you for a while ...“⁸⁸

Das Vorurteil, dass alleinstehende Mütter nicht fähig sind, eine ansprechende Erziehung für einen Sohn zu gewährleisten und diesen verweichlichen, wird auch geäußert.

Mr. Bancroft: „Like Mr. Slicker said, any men in this town. Seems to me your boy is a little soft. Maybe if you got yourself a husband to see that he grows up proper ...!“⁸⁹

Ihr Singledasein ist oft ein Hindernis, etwa als sie die Klinik kaufen will. Der Angestellte der Denver National Bank G. Bancroft will ihr als alleinstehende Frau die Klinik nicht überlassen. Weiters ist sie ohne Ehemann nicht kreditwürdig.

Bancroft: „What's your mortgage?“

Dr. Quinn: „My medical degree!“

Bancroft: „Well, if you were a man, but most people have no confidence in lady doctors. Now if you were married, maybe. I could work out something with your husband. Any plans to get married?“

Dr. Quinn: „I really don't think that's any of your business!“

Bancroft: „No plans, aha!“⁹⁰

⁸⁷ Dr. Quinn. Season 2. Das Wettrennen. 00:15:26 – 00:15:37

⁸⁸ Dr. Quinn. Pilotfilm. 00:15:00 – 00:15:20

⁸⁹ Dr. Quinn. Season 2. Ein ehrenwerter Geschäftsmann. 00:13:22 – 00:13:39

⁹⁰ Dr. Quinn. Season 1. Einer muss nachgeben. 00:10:52 – 00:11:14

Am Ende dieser Folge setzt sie ihren Willen durch, in dem sie mit dem Geld ihrer Mutter die Klinik komplett ausbezahlt. Mr. Bancroft ist ein überaus unsympathischer Charakter, der noch in einer weiteren Folge als Anführer der Ku-Klux-Klan Bewegung vorkommt. In dieser Figur wird sehr gut deutlich, dass seine Ablehnung der Gleichberechtigung der Frauen, auch eine Ablehnung der Gleichstellung Schwarzer und anderer Minderheiten bedeutet.

Oftmals kämpft Dr. Mike für Gleichberechtigung der Frauen in relativ unbedeutenden Dingen. Beispielsweise, als sie an einem Pferderennen teilnehmen will („Das Wettrennen“ Staffel 2). Ihr Drang, ihre Ebenbürtigkeit den Männern gegenüber zu beweisen, artet teilweise in einen Zwang aus und wird von den Bewohnern als lächerlich empfunden und abgelehnt. Überrascht sind diese von ihrer Sturköpfigkeit, ihrer „speziellen Art“ und ihrem Drang, sich überall einzumische, allerdings nicht mehr. Im Endeffekt verkleidet sie sich als Mann, gewinnt das Rennen und beweist der Stadt, dass alle Unrecht hatten.

Loren: „You don't see women fighting on a war, you don't see them racing on horses.“
Dr. Quinn: „What about Jeanne d'Arc?“
Hank: „What about Lady Godiva? Wanna ride like she did, folks might go for!“
Jake: „Women can't competen in these things!“
Dr. Quinn: „Why is that?“
Jake: „They are built different, their bones aren't as strong, they can't move as fast.“
Dr. Quinn: „Female horses raced against male horses and win!“
Loren: „But you ain't a horse!“⁹¹

- Byron Sully

Dr. Quinns Partner, der ihr in allen Angelegenheiten und Kämpfen beisteht ist Byron Sully, dessen Figur allerdings nur bei dem Nachnamen genannt wird. „Sully a mountain man and sometime Indian agent, is sensivite, caring, and supportive of Dr. Mike; most importantly, her higher status in the community does not threaten him. More than any other character, Sully supports Dr. Mike's moral vision for the community.“⁹² Er gehört sehr schnell zu Dr. Quinns intimen Freundes- und Vertrautenkreis, bis sie dann am Ende der dritten Staffel tatsächlich heiraten und eine Familie werden. Er ist der Mann an ihrer Seite der sie beschützt und mehr als

⁹¹ Dr. Quinn. Season 2. Das Wettrennen. 00:14:30 – 00:14:54

⁹² Dow (1996) S. 175

einmal ihr Leben rettet. Dr. Mike beschreibt ihn selbst in der Episode „Sprache des Herzens“ (Teil 2, Staffel 2) wie folgt:

Dr. Quinn: „Mr. Sully is a minor and a carpenter, a hunter and a negotiator between the United States Army and the Cheyenne Indians. In the course of the past year, he provided me with shelter, an oven food and on more than one occasion he has even saved my life.“⁹³

Durch seine Figur wird deutlich, dass sie als Frau oftmals nicht fähig wäre ihre Rechte ohne einen Beschützer, der sich für sie prügelt und mit seinem Tomahawk Gegner vertreibt, durchzusetzen. Er ist es, der ihr eine Wohnmöglichkeit zur Verfügung stellt. Sein Charakter repräsentiert ebenfalls einen Außenseiter, der in der Gemeinschaft der Stadt mit Vorurteilen und Unverständnis zu kämpfen hat. Bonnie J. Dow beschreibt seine Figur treffen: „He is handsome and muscled, and dressed in rough furs and leather. He is also a quintessential outdoorsman who lives in the wild, speaks only when he has something important to say, and feels most comfortable in his group of all-male Cheyenne companions. Many of the townspeople view him as something of a savage, and only Dr. Mike and her children truly understand him.“

Sully verdient sein wenig Geld durch Gelegenheitsjobs. Sein finanzielles Einkommen ist deutlich geringer, als das seiner Partnerin. Sullys Ansichten sind meist befreit von Mann-Frau-Klischees, als es jedoch um den Bau ihres gemeinsamen Hauses geht („Das liebe Geld“ Staffel 3), kommt sein männlicher Stolz zum Vorschein und der tradierte Wunsch, dass der Mann für die Familie sorgen muss/soll. Auch hier setzt jedoch Dr. Mike ihren Willen durch, er willigt ein ihr Geld anzunehmen, da sie es für ihr gemeinsames Haus nützen. Sie erklärt ihm, dass er und seine Unterstützung über die Jahre ihr mehr bedeuten als alles Geld der Welt.

Dr. Quinn: „If you measure everything in money it becomes crazy. I mean, how much is a hug worth, or a kind word at the end of a troubling day? How much is it worth to know that you believe in me, that you love me?“⁹⁴

Die Beziehung zwischen Sully und Dr. Quinn und deren Entwicklung gehört zu den Handlungssträngen, die von Folge zu Folge fortgeführt werden. Die ZuschauerInnen sollen aufgrund der langsamen Fortschreitung der Liebe über einen längeren Zeitraum erhalten bleiben. Weiters öffnet diese Beziehung das Gebiet der Sexualität.

⁹³ Dr. Quinn. Season 2. Sprache des Herzens. Teil 2. 00:02:54 – 00:03:18

⁹⁴ Dr. Quinn. Season 3. Das liebe Geld. 00:18:59 – 00:19:23

Dr. Michaela Quinns Figur zeichnet sich durch eine sehr prüde Einstellung zur Sexualität aus. Ihre Offenheit in allen anderen Dingen steht dieser keuschen, ängstlichen, prüden Einstellung gegenüber. Das starke, kämpferische Frausein ist in Michaelas Weltanschauung nicht mit dem Zeigen von Gefühlen vereinbar. Sie hat Angst Gefühle zu zeigen und sich gehen zu lassen.

Dr. Quinn: „... Something inside of me is frozen. It's not that I don't feel things. I do. I do feel love, I feel pain, I feel passion. I feel all these things inside of me, swirling around, sometimes so powerful, that it frightens me, especially when it comes to men. I don't know, but I'm afraid of letting my feelings out. I suppose I think, that I seem silly, weak or maybe no one wanna hear me.“⁹⁵

Als Erklärung für diese Keuschheit wird ihr Medizinstudium angeführt. Dies zeigt wieder, dass eine Verbindung der klassischen weiblichen Tätigkeiten und Vergnügen nicht konform gehen mit einer professionellen medizinischen Ausbildung und Berufsausübung.

Colleen: „Dr. Mike? ... Do you remember the first time you ever kissed a boy? ... How old were you?

Dr. Quinn: „25.“

Colleen: „That's old!“

Dr. Quinn: „Well, I was a little different. I didn't go to dances. I was too busy with my study and working with my father. I wasn't around boys much, till I met David.“⁹⁶

Die Beziehung von Sully und Michaela ist durch viele Unterschiede gekennzeichnet, die jedoch durch gemeinsame moralische und ethische Ziele und Bestrebungen aufgehoben werden. Beide sind sehr unabhängige Charaktere, die bis zu ihrer Begegnung auf sich allein gestellt waren. Die Vorgeschichte beider ist durch den Verlust einer früheren Liebe ähnlich. Sie ergänzen sich. Dr. Mike ist unsicher, ob sich seine Andersartigkeit mit einem Leben ihrer Vorstellung vereinbaren lässt.

Dr. Quinn: „He is so different. I mean he sleeps on the ground, likes to come and go as he pleases.“

Dorothy: „But sometimes differences are good for a couple.“

Dr. Quinn: „It's just, I don't know if I'm suited to all this. I have always been on my own.“

Dorothy: „You are the one who believes folks can change.“

Dr. Quinn: „Sully wants to touch and kiss.“

Dorothy: „Well, yeah ... You have never been with a man?“

Dr. Quinn: „Maybe this is a terrible mistake!“

Dorothy: „Oh, Michaela ... you love him!“⁹⁷

⁹⁵ Dr. Quinn: Season 3. Der Mann im Mond. 00:41:52 – 00:43:06

⁹⁶ Dr. Quinn. Season 2. Beste Freunde. 00:16:18 – 00:16:50

⁹⁷ Ebd. 00:21:34 – 00:22:45

Sullys Leidenschaft bringt sie aus der Fassung. Obwohl die beiden, in den ersten drei Staffeln sexuell nicht tätig werden und Dr. Mikes Charakter sehr prüde dargestellt wird, gibt es einige Szenen, die voll sexueller Spannung sind. So auch in der Folge „In tödlicher Gefahr“ (Staffel 2), als sie sich gegenseitig mit Honig und Beeren füttern. Oftmals erinnern die erotischen Szenen an eine szenische Umsetzung eines Kitschromans: die zugeknöpfte, weiße Frau aus gutem Hause, schmilzt in den Armen, eines in Leder gekleideten, muskulösen, schweigsamen Wilden dahin.

Die sexuelle Anziehung, übereinstimmende soziale Werte, das Außenseiter-Dasein, die Liebe zu Michaelas Adoptivkindern und das Verständnis der Andersartigkeit des Partners sorgen für eine große Liebe und eine untrennbare Beziehung, die plötzlich auftauchende Konkurrenten und andere schwierige, beziehungsbelastende Situationen meistert und überwindet.

Dr. Quinn: „I’m sorry about the things I’ve said. We do have a lot of things in common. We care about people, about doing what’s right, the children.“
Sully: „If anything would happen to them or to you, I couldn’t live with it.
Dr. Quinn: „I know, you’ve always been there when we needed you.“
Sully: I’ve always tried to be.
Dr. Quinn: „Maybe I’ve come to expect that, it frightens me. ... Cause I never had to depend on anyone.“
Sully: „Same here.“
Dr. Quinn: „Sully, in my heart I know where I want us to be, but I don’t know how we will get there.“
Sully: „Me neither. There is no map, but if you want to set off without one...?“⁹⁸

Sullys Liebe zu Dr. Mikes Kindern ist eine wichtige Verbindung zwischen den beiden.

- Die Kinder – Matthew, Colleen, Brian

Dr. Quinn verspricht ihrer einzigen und ersten Freundin in Colorado Springs, der Hebamme und Hotelbesitzerin Charlotte Cooper, auf dem Sterbebett, dass sie sich um ihre drei Kinder kümmern wird. Matthew ist ca. 16 Jahre alt, Colleen ist 12 Jahre und Brian 8 Jahre alt. Diese großen Altersabstände zwischen den Geschwistern zeugen wieder von, der bereits angeführten Konzeption der Serie für ein breites Zielpublikum. Anfangs ist Dr. Mike überfordert mit der plötzlichen Mutterschaft, und

⁹⁸ Dr. Quinn. Season 2. Die große Dürre. 00:36:05 – 00:37:30

auch die Kinder trauern und sind über ihre neue Mutter nicht sehr erfreut. Doch schon in den darauf folgenden drei Episoden baut sich eine enge Beziehung vor allem zwischen den jüngeren Brian und Colleen auf. Matthew sträubt sich am längsten gegen seinen neuen Vormund. Die Beziehung der beiden wird dann aber sehr intensiv und ist von gegenseitigem Vertrauen und Respekt geprägt. Dr. Mike agiert als Vorbild der Kinder. Colleen ist nach der Grippeepidemie von Dr. Quinns unermüdlichem und selbstlosen Einsatz beeindruckt und beschließt selbst Ärztin zu werden. Der Grundstein für eine legitime, ebenfalls erfolgreiche, durchsetzungsstarke Nachfolgerin ist also gelegt. Sie gibt Colleen Ratschläge, dass sie sich von der männerdominierten Gesellschaft nicht unterkriegen lassen soll und für ihre Ziele kämpfen muss.

Colleen: „Boys got to do everything!“

Dr. Quinn: „No, not everything. I was a little older than you, when I first assisted my father during a birth ... There is nothing as short to a miracle as to create a life.“

Colleen: „I wanna do more than get married and have babies!“

Dr. Quinn: „There are no rules, Colleen. Look at me. Never hide behind the fact that you're a girl, a woman. And don't give up on your dreams, just because you're afraid you won't achieve them in a men's world. You have to fight even harder to make them come true!“⁹⁹

Colleen protestiert, als ihre Adoptivmutter als einzigen weiblichen Vorzug das Kinderkriegen nennt. Doch diese will mit diesem Beispiel nur deutlich machen, dass Frauen all das können, was Männer können. Männer werden jedoch nie Kinder kriegen, und dadurch sind sie eigentlich das von Natur aus benachteiligte Geschlecht.

Die Kinder begehen Verstöße gegen allgemein anerkannte moralische Regeln und werden von Dr. Mike auf den rechten Weg gebracht. Beispielsweise als Colleen in der Schule bei einem Test betrügt, um die Reise nach Washington zu gewinnen. Nach einem Gespräch mit ihrer Mutter beschließt sie die Wahrheit zu sagen und verzichtet somit freiwillig auf ihren Gewinn. Die Kinder verstoßen ihrem Alter entsprechend gegen die idealen Werte und repräsentieren damit altersspezifische Fehlritte. Hier ist wiederum die Konzeption für ein breites Publikum zu erkennen, das von der Tadelung und dem Hinweis auf das richtige Tun profitieren kann. Dr. Quinn löst Probleme in ihrer Familie ebenso wie Probleme in der Stadtgemeinde. „... in Dr. Quinn the insights gained from maternal thinking are demonstrably effective in

⁹⁹ Dr. Quinn. Season 1. Einer muss nachgeben. 00:30:58 – 00:31:49

solving problems not only in the family but in the community as well. If we value the work and the ethics of mothering, claim some feminist theorists, then we can redeem its oppressive aspects.”¹⁰⁰

Viele von Dr. Quinns Kämpfen für Gerechtigkeit und Gleichstellung der Frau sind dadurch motiviert, dass sie für ihre Kinder eine verbesserte, gerechtere Welt schaffen will.

Dr. Quinn: „Nothing is gonna change, unless we change it. I want a different world for Colleen to grow up in!”¹⁰¹

Die freiwillige Aufnahme der Kinder bringt das Thema der selbst gewählten Mutterschaft mit sich. Anfangs kämpft sie mit ihrer neuen Rolle und sieht sich gezwungen bei ihrer Mutter Ratschläge zur Kindererziehung einzuholen.

Dr, Quinn: „I’m just not good at being a home maker. Most doctors aren’t and that’s what I am, a doctor!”¹⁰²

Dadurch holt sie sich erstmals Ratschläge von einer Person, die dem tradierten Frauenbild entspricht, dem sie nie angehören wollte. Nach anfänglichen Schwierigkeiten werden die Kinder zum Besten, das ihr bei dem Neuanfang ihres neuen Lebens in Colorado Springs passieren konnte. Sie nehmen ihr die Einsamkeit und füllen ihr Privatleben mit Liebe.

Dr. Quinn: „You’re right about everything you said. I was terrified when Charlotte asked me to take care of you. I tried to talk her out of it. I said, I didn’t know a thing about having children, but it was more than that. You were strangers. I have always been so absorbed in my books at school, I never made friends easily. I didn’t know how to get to know you, how to love you, but it happened and now you’ve turned into the best thing in my life.”¹⁰³

Man hat den Eindruck, dass ihr durch das Studium medizinischer Bücher wichtige soziale Entwicklungsschritte, die Erlernung typisch weiblichen Wissens und soziale Vergnügungen, verwehrt wurden. Die Teilung ihrer privaten und beruflichen Verpflichtungen, auf die bereits im Vorspann hingewiesen wird, verweist auf die durchaus realen Probleme einer arbeitenden Mutter. Die Darstellung dieser Situation

¹⁰⁰ Dow (1996) S. 196

¹⁰¹ Dr. Quinn. Season 2. Unter Mordverdacht. 00:37:05 – 00:37:10

¹⁰² Dr. Quinn. Season 1. Pilotfilm. 00:46:52 – 00:47:00

¹⁰³ Dr. Quinn. Season 2. Der Zug der Waisen Kinder. 00:41:57 – 00:42:55

in der Serie ist aber unrealistisch. „Dr. Mikes integration of her personal and professional lives is facilitated by ... utopian elements. She is a single mother, but one with a community-wide support system and a flexible schedule. Her children are known by everyone in town, and the townspeople care for them at various times, offering advice and guidance. Her children are welcome in her workplace and one of them, Colleen, becomes her assistant in the medical praxis.”¹⁰⁴ In der Folge “Cooper gegen Quinn” (Staffel 3), als der leibliche Vater Ethan Cooper für Dr. Quinns Adoptivkinder das alleinige Sorgerecht durchsetzen möchte, wird sie für ihre Situation als arbeitende Frau und ihr Engagement innerhalb der Gemeinschaft bestraft und verliert den Prozess. Es wird angeprangert, dass eine Mutter, die arbeitet, keine gute Mutter sein kann.

Cooper: „Is she there, when you need her?”

Matthew: “Of course she is!”

Cooper: “Is she at home, when Brian and Colleen return from school? Does she cook supper? ... Did you live alone for a week when there was an epidemic in town?”

Matthew: “Sully looked after us.”

Cooper: “Who looked after you when she and Sully went to collect water samples from the mine? ... And when she ran for major, did you tell her it is too much? ... Did she spent more time campaigning and working for the clinic than she spent with you children?”

Matthew: “Yes.”¹⁰⁵

- Die Einwohner Colorado Springs

Die weiteren Bewohner Colorado Springs existieren in einer Art Hierarchie, angeführt von den weißen Stadtbewohnern, weiter zu der schwarzen Gemeinschaft, zu den Indianern und den Immigranten. Das Auftauchen der entsprechenden Charaktere in den einzelnen Episoden orientiert sich an dieser Einteilung.

Zu den männlichen weißen Bewohnern zählt der ältere Ladenbesitzer Loren Bray. Lorens Frau stirbt in dem Pilotfilm aufgrund der schlechten Versorgung mit Medikamenten in diesem Bergdorf. Sein Charakter ist zwiespältig und schwankt zwischen Sympathie und Antipathie. Er zeichnet sich durch eine intolerante und engstirnige Einstellung aus, nimmt jedoch für den kleinen Brian eine Art Großvater-Rolle ein. Am Ende jeder Episode findet er den richtigen Weg, entschuldigt sich für

¹⁰⁴ Dow (1996) S. 191

¹⁰⁵ Dr. Quinn. Season 3. Cooper gegen Quinn. Teil 1. 00:34:50 – 00:35:55

seine „bösen“ Taten und sieht seine Fehler ein, damit die innerdiegetische Sympathie der anderen Figuren und auch die Sympathie der Zuseher erhalten bleibt.

Eine weitere Figur die sich ebenfalls durch diese Schwankungen auszeichnet ist Jake Slicker, der Barbier. Er war früher für die medizinische Versorgung der Stadt zuständig, jedoch ohne eine medizinische Ausbildung zu haben. Jake kann nicht lesen, schafft es aber doch, in der Folge „Der Wahlkampf“ (Staffel 2) zum Bürgermeister gewählt zu werden, vor Dr. Quinn, die ebenfalls kandidiert. Sein bester Freund ist Hank Lawson, der Saloonbesitzer. Seine Figur repräsentiert, wie bereits anfangs erwähnt, den „harte Schale – weicher Kern“ Macho, der sich durch die Liebe zu seiner Angestellten, der Prostituierten Myra verletzbar macht. Diese drei Geschäftsmänner der Stadt sind alleinstehend und zeigen, dass Männer allein durchaus gesellschaftlich anerkannt werden.

Ein klar positiv gezeichneter Charakter ist die Figur des Horres Bing, der Telegraphist, der durch seine gutmütige, großzügige Art zu Dr. Quinns Unterstützern und Befürwortern zählt und von den eben genannten „echten“ Männern ausgeschlossen wird. Seine Figur agiert tolerant und vorurteilsfrei und er verliebt sich in die Prostituierte Myra, unabhängig von ihrer beruflichen Tätigkeit.

Die männlichen weißen Stadtbewohner werden oft in komischen Nebenhandlungssträngen lächerlich gemacht und sorgen für eine Auflockerung der Handlung.

Neben Dr. Mike spielen weitere starke Frauen eine entscheidende Rolle. Ihr Auftauchen legt den Grundstein für eine Verschiebung der männlich dominierten Stadtgemeinschaft hin zu einer ausgeglicheneren.

Die Figur der Olive Davis ist die erste andere unabhängige Frauenfigur, die dem Zuseher präsentiert wird. Sie ist Loren Brays Schwester, alleinstehend, kinderlos und leitet eine Ranch. Die Zuseher sehen sie jedoch nie bei der Ausübung dieser klassischen männlichen Tätigkeit im Wilden Westen. In der Stadtgemeinde ist sie als Lorens Unterstützung im Laden aktiv. Anfangs ist die Beziehung zwischen ihr und Dr. Quinn von Antipathie geprägt. Olive, eine gute Freundin von Charlotte Cooper ist enttäuscht, dass diese einer Kurzzeitbekanntschaft ihre Kinder anvertraut hat. Dr. Mike geht nicht mit Olives intoleranter Einstellung konform, beispielsweise als diese in der Grippeepidemie Myras freiwillig angebotene Hilfe ablehnt, da sie eine Prostituierte und somit ein minderwertiges Mitglied der Stadtgemeinde darstellt. Mit

der Zeit beginnt sich Olives Voreingenommenheit durch Dr. Mikes Einfluss zu verändern. Die beide bauen eine respektvolle Beziehung zueinander auf. Ihr Charakter scheidet nach der ersten Staffel aus und macht den Weg frei für eine neue Frauenfigur, Dorothy Jennings.

Dorothy Jennings ist die Schwester von Loren Brays verstorbener Frau Maude. Ihre Figur wird mit dem brisanten Thema der ehelichen Misshandlung von Frauen eingeführt. Dorothy flieht von ihrem gewalttätigen, alkoholabhängigen Mann Marcus zu Loren in die Stadt. Anfangs verkörpert sie die naive, gutgläubige Frau, die ihrem Mann vergeben will.

Dorothy: „It's gonna be alright. We talked all night long. He's gonna change.”
Dr. Quinn: „People don't change over night!”
Dorothy: “He gave me his promise.”
Dr. Quinn: “How do you know he will keep it?”
Dorothy: “Because he rode all the way here to get me. We have a lot of years together. I gotta give him a chance.”¹⁰⁶

Tage später kehrt sie erneut verletzt in die Stadt zurück. In Notwehr hat sie ihren Mann mit einer Bratpfanne, einem klassischen weiblichen Tatgegenstand aus dem zugeschriebenen weiblichen Aufgabenfeld, geschlagen und tödlich getroffen. Sie steht nun unter Mordverdacht, soll lebenslänglich ins Gefängnis kommen und wird nun von Dr. Quinn verteidigt.

Dr. Quinn: „What gives a man the right to strike a woman, when he pleases?”
Jake: “Only three reasons I can think of: she doesn't love you. She doesn't honour you. She doesn't obey you.”¹⁰⁷

Die Frau wird auf die klassische Rolle der Untergebenen und des persönlichen Eigentums des Mannes herabgesetzt. Weiters wird deutlich, dass Frauen, womöglich auch noch Mütter, von einem Ehemann gesellschaftlich und finanziell abhängig waren. Für die Figur der Dr. Quinn ist diese Abhängigkeit aufgrund ihrer übergeordneten Stellung, durch ihre berufliche Tätigkeit, innerhalb des Gesellschaftssystems unverständlich.

Dr. Quinn: „I don't understand one thing, why didn't you just take the children and leave him a long while ago?”

¹⁰⁶ Dr. Quinn. Season 2. Unter Mordverdacht. 00:14:26-00:14:39
¹⁰⁷ Ebd. 00:32:25 – 00:32:36

Dorothy: "What was I gonna do with no money on my own and three young children to take care of?"¹⁰⁸

Dorothy wird freigesprochen, nachdem Dr. Mike durch eine Autopsie beweisen kann, dass Marcus nicht an den Folgen des Schlages, sondern aufgrund seiner Alkoholsucht gestorben ist. Dorothy wird in die Gemeinschaft Colorado Springs aufgenommen, unterstützt, wie ihre Vorgänger-Figur Olive, Loren bei der Führung des Ladens und ergreift später den traditionell männlichen Beruf einer Journalistin. Ihre Vorgeschichte gibt Anlass für eine weitere wichtige Aufforderung an Colleen und die weiblichen Zuseher.

Colleen: „She didn't fall from a horse. Did she? ... Do you think she did something to make him mad?"

Dr. Quinn: "There is nothing that any women could ever do that justifies beating her. ... Don't you let any boy or man ever hit you!"

Colleen: "I won't! Never!"¹⁰⁹

Die Figur der Dorothy steht für die durchschnittliche Haltung der Stadtbewohner und somit auch für die durchschnittliche Einstellung der ZuseherInnen. Grundsätzlich steht sie auf Dr. Quinns Seite, hat sich jedoch mit dem klassischen Rollenbild Frau – Mann und der Ablehnung von Minderheiten abgefunden. Sie ist es, die Dr. Mike beizubringen versucht, dass die Frau den Mann umsorgen soll, oder dass eine Vermischung der Rassen nicht von Vorteil ist.

Dr. Quinn: „So Robert E. shouldn't have that house?"

Dorothy: "He's got a whole town for his race. Michaela, you can't teach old dogs' new tricks."

Dr. Quinn: "... The people in Washington are passing new laws."

Dorothy: "People in Washington don't live here. We do."

Dr. Quinn: "But I thought you like Robert E. and Grace?"

Dorothy: "It's not meant to be personal. Robert E. does good work at the library and we all adore Grace cooking."

Dr. Quinn: "So it's alright for them to serve you, but not to live next door, is that it?"

Dorothy: "... It's just that I think, that it's better people stick with their own kind. It's the only way we can have peace. When everybody stays separate, there won't be any trouble."

Dr. Quinn: "On what cost, Dorothy? On what cost do you keep everything separate? Not only do they lose their home, but Grace's Café is empty because of your editorial!"

Dorothy: "Grace's Café is empty because her husband fired a gun in a crowd. We all know how dangerous he has become."

Dr. Quinn: "I can't believe what I'm hearing!"

¹⁰⁸ Ebd. 00:25:47 – 00:25:57

¹⁰⁹ Ebd. 00:13:03 – 00:13:33

Dorothy: "Michaela, you're not from here and still you keep trying to change things. Will you ever start thinking, that perhaps some things shouldn't be changed?"¹¹⁰

Diese beiden starken Charaktere sind sich oft uneinig. Dorothy verbreitet über ihre Zeitung oft subjektive Aussagen, die zu Spannungen zwischen den Frauen führen. Dorothy würde gerne bereits überholte Gesetze und Regelungen beibehalten und befürwortet selten Veränderungen. Grundsätzlich stellt sie aber eine positiv gezeichnete Frauenfigur dar, die sich ebenfalls durch finanzielle, gesellschaftliche Unabhängigkeit auszeichnet.

Die nächste Frauenfigur, die durch Dr. Mikes Auftauchen in ihrem Charakter gestärkt wird, ist die Prostituierte Myra. Sie verliebt sich in den gutmütigen Horres und setzt sich nach langer „Gefangenschaft“ aus eigener Kraft über den Vertrag mit Hank, ihrem Zuhälter, hinweg. Ihre Verbindung zu Hank ist aber nicht von Hass gekennzeichnet, denn sie verdankt ihm die Möglichkeit auf ein besseres Leben, fernab von ihrem gewalttätigen Elternhaus. Die beiden kennen sich seit vielen Jahren, diese Vorgeschichte motiviert Myras freundschaftliche Zuneigung zu Hank. Dieser gibt Dr. Quinn die Schuld an Myras neugewonnenem Mut und ihrer neuen Stärke.

Hank: „You're the reason Myra left me. She was happy before your coming with your big ideas, full of your Boston ways. You turned Myra against me!”

Dr. Quinn: “Myra left, because she loves Horres. I'm sorry you can't be able to accept.”

Hank: “What do you know about love, Michaela? You have never been with a man!”¹¹¹

Es wird deutlich, dass Dr. Quinn die Frauenfiguren in ihrem Umfeld erheblich beeinflusst hat, da sie gezeigt hat, dass man sich in der frauenfeindlichen Gesellschaft behaupten kann.

Die Stadtbewohner erkennen selbst den Einfluss dieser modernen Frau. Beinahe jeder verdankt ihren außergewöhnlichen medizinischen Fähigkeiten sein Leben und oftmals rettet sie die Stadt vor Katastrophen.

Jake: „I've never seen a woman who has so many opinions, in my life.“

Hank: “... and who is sticking her nose into others peoples business.”

Myra: “Say what you like, but I think Dr. Mike is a gift for this town. I know she gets some kind of pushy sometimes and she get on your nerves, but she's done lots of gifts for this town.”

¹¹⁰ Dr. Quinn. Season 2. Ein ehrenwerter Geschäftsmann. 00:24:40 – 00:25:55

¹¹¹ Dr. Quinn. Season 2. Der Mann im Mond. 00:15:28 – 00:15:53

Jake: "I swear I never heard a woman talk so much!"
 Horres: "Well, that's because she's got a lot to say, not that I understand it all."
 Hank: "If she hadn't come here, things would be a lot different now."
 Horres: "You're right Hank. Things would be different. Myra wouldn't be here, she would have died."
 Myra: "I wouldn't be here, or Dorothy ...!"¹¹²

Ihre heroische Art und ihr Drang, sich überall einzumischen, um ihre Ideale durchzusetzen, stoßen öfters auf Ablehnung. „Dr. Mike is always at the center of disputes that concern the oppressed groups in her town, implicating their fate in the gender politics that define her function in the narrative.“¹¹³

- Die Minderheiten – afroamerikanische und indianische Mitbürger

Die Gleichstellung des Gleichberechtigungskampfes der Frau und dem der Minderheiten in der Serie wurde bereits erwähnt. Dr. Mike kämpft meist umgeben von Unterstützern, die ebenfalls einer Minderheit angehören.

Zu ihren Befürworter zählt Robert E., ein ehemaliger Sklave, der in der Stadt als Schmied tätig ist. Seine tragische Vorgeschichte wird nicht ausführlich erläutert. Man erfährt jedoch, dass seine Kinder und seine Frau getötet und er selbst, als Leibeigener, schwer misshandelt wurde. Robert E. verliebt sich in die einzige afroamerikanische Frau in der Stadt, Grace. Die beiden heiraten. Grace betreibt ein Café und ist von großer Wichtigkeit für die Stadt, da die Bewohner sich hauptsächlich von ihrem Essen ernähren. Graces Figur ist ein sehr stolzer Charakter, der mit seiner Vergangenheit abschließen möchte und einer besseren Zukunft entgegenseht. Die Dienste der beiden werden gerne in Anspruch genommen – dass der Rassismus unter den Stadtbewohnern jedoch vorhanden ist, kommt deutlich in der Folge „Ein ehrenwerter Geschäftsmann“ (Staffel 2) zu tragen, als Robert E. und Grace ein Haus im Zentrum der Stadt kaufen wollen. Der unsympathische Charakter Mr. Bancroft hetzt die Bewohner auf, gegen die beiden vorzugehen und bringt ihnen die Philosophie des Ku-Klux-Klans näher. Bei Nacht greifen alle Stadtbewohner unter seiner Leitung Robert E. an und verprügeln ihn. Als dieser weiterhin nicht vom Kauf zurücktritt, erniedrigen sie Grace, indem sie sie in ihrem Café überfallen, ihr die Haare kurz schneiden und die Einrichtungsgegenstände zerstören. Grace ist nach diesem Attentat bereit aufzugeben.

¹¹² Dr. Quinn. Season 2. Weihnachtsgeschichten. 00:27:00 – 00:28:10
¹¹³ Dow (1996) S. 176

Robert E.: „I wanna give you a home. I wanna carry you across the threshold I wanna have fires in our own fire place, pictures on our wall, friends to come to dinner, our children to feel save. I wanna walk up those stairs every night and see your smiling face. I want us to live there and love each other for the rest of our lifes.”

Grace: “It’s hard to do that, if you’re dead, Robert E.!”¹¹⁴

Dr. Quinn, Sully und die Kinder unterstützen ihre Freunde beim Kampf gegen die Ungerechtigkeiten von Seiten der anderen Bewohner. Sie alle sind entsetzt über die Ungerechtigkeiten, die Robert E. und Grace über sich ergehen lassen müssen um sich einen völlig legitimen Lebenstraum zu erfüllen.

Dr. Quinn: „You deserve this house as much as everyone else does. You shouldn’t have to pay for it like this!”

Robert E.: “Tell that to the people, who brought me over here on a slave ship, tell it the plantation owner, who beat me bloody whenever he wanted to.”¹¹⁵

Brian repräsentiert in dieser Episode die naive, kindliche Einstellung und die Verständnislosigkeit gegenüber dem Rassenhass. Seine kindliche Logik und Unvoreingenommenheit gibt Anlass, die eigene intolerante, oftmals durch die Gesellschaft angelernte, Meinung zu überdenken.

Brian: „Why have they become so mean to you?”

Robert E.: “Because my skin is a different colour.”

Brian: “That’s all?”

Robert E.: “That’s all!”

Brian: “Maybe we could talk to them? Tell them how wrong they’re being!”

Robert E.: “Nothing we could say is ever gonna change their minds!”¹¹⁶

Dr. Quinn: Some people aren’t very tolerant, about things that are different. They are afraid of what they don’t know.”

Brian: “But everybody knows Robert E.! He is just the same as us!”

Dr. Quinn: “Yes, he is Brian. He is just the same!”¹¹⁷

In dieser Folge wird deutlich, dass sich die Figurenkonstellation in Colorado Springs durch gegenseitiges Vergeben auszeichnet. Nach dieser extremen Anfeindung durch die weißen Stadtbewohner wäre die realistischere Handlungsweise eine lange Feindschaft, aufgrund der gewalttätigen, unfairen Vorkommnisse und der tätlichen

¹¹⁴ Dr. Quinn. Season 2. Ein ehrenwerter Geschäftsmann. 00:18:11 – 00:18:47

¹¹⁵ Ebd. 00:15:52 – 00:16:06

¹¹⁶ Ebd. 00:31:56 – 00:32:48

¹¹⁷ Ebd. 00:06:30 – 00:06:50

Angriffe. Da in der Serie das Figurenensemble unverändert bleibt, ist es wichtig, einen Moment der Entschuldigung und der Vergebung einzubauen, um in weiteren Episoden folgende freundschaftlichere Handlungen zu gewährleisten.

Eine weitere Minderheit, die Dr. Mikes und Sullys Unterstützung benötigt, sind die Cheyenne-Indianer. Unter ihnen spielt vor allem der Mediziner Cloud Dancing eine wesentliche Rolle. Er stellt das indianische Äquivalent zu Dr. Mike dar. Beide versorgen sich gegenseitig mit Ratschlägen und unterstützen sich mit Medikamenten aus der jeweils eigenen, anerkannten Medizin. Cloud Dancings Frau Snow Bird wird zu einer von Dr. Quinns besten Freundinnen, auch sie profitiert von ihrer Durchsetzungskraft und wird mutiger und stärker. Cloud Dancing ist Sullys bester Freund, steht ihm mit Rat und Tat zur Seite und ist ebenso wie dieser nicht eingeschüchtert von Dr. Mikes Stärke.

Cloud Dancing: „Men and women are not meant to be alone. Like mother earth and father sky. Everybody needs a partner, to become combined with. It's nature!”
Sully: „Dr. Mike is a strong nature!”¹¹⁸

Die offeneren Lebenseinstellungen und die Weisheiten der Indianer weisen oft auf die Schwächen der etablierten „weißen“ Einstellungen hin. Anfangs sorgt das Auftauchen von Dr. Quinn für Verwunderung, da ihre Außenseiter-Rolle und Unangepasstheit sofort erkannt wird.

Dr. Quinn: „What did you and Black Cattle say, when I rode up?”
Sully: “He wanna know who you are ... Told him you are a medicine woman from the East. He said among the whites only men make medicine. So you must be a crazy white woman!”¹¹⁹

Die Stellung der Frau ist in der Gemeinschaft der Indianer eine andere. Frauen werden dort beispielsweise im Gericht eingesetzt, da sie eine andere Sichtweise auf Dinge haben. Am Ende der dritten Staffel wird das Indianerdorf der befreundeten Cheyenne niedergemetzelt. Cloud Dancing ist der einzige Überlebende. Sully und Dr. Quinn brauchen lange, um diese grausamen Bluttat zu überwinden und zu verarbeiten.

¹¹⁸ Dr. Quinn. Season 2. Die große Dürre. 00:33:05 – 00:33:30

¹¹⁹ Dr. Quinn. Season 1. Pilotfilm. 00:26:50 – 00:27:07

Colorado Springs etabliert sich durch die starken Frauen innerhalb der Gesellschaft zu einer außergewöhnlichen Stadt. Die Fremden, die in beinahe jeder Episode neu in die Stadt kommen und für Aufregung sorgen, sind verwundert. Ankommende unabhängige, alleinstehende Frauen freuen sich über den offensichtlichen Wandel in der gesellschaftlichen Hierarchie und der veränderten Einstellung der männlichen Bewohner. So ist auch die alleinstehende Betreiberin eines Wanderzirkus verwundert und erfreut;

Queen of Heart: „It's quite rare for me to have the opportunity to meet other women of unorthodox occupations and here I have a doctor and a newspaper printer.“¹²⁰

- Boston – Dr. Michaela Quinns Familie

In einigen Episoden wird dem kleinbürgerlichen Bergdorf das fortgeschrittenere, zivilisiertere Boston gegenüber gestellt. Die Stellung der Frau in der Großstadt unterscheidet sich von der in Colorado Springs. Es ist unklar, ob sich Dr. Quinn auch in Boston ohne männlichen Praxispartner etablieren hätte können. Ihre medizinischen Fähigkeiten und die Anwendung indianischer Medizin werden von den männlichen Ärzten der Großstadt nicht ernst genommen. Dr. Mikes Mutter und ihre Schwestern sind entsetzt über ihre Entscheidung, im Westen zu leben und erkennen Veränderungen in der Art ihrer Tochter und Schwester.

Margery: „Ach, honestly, can you hear yourself?“
Dr. Quinn: “I don't expect you to care about things I do. I'm not asking anyone to.”
Margery: “the question is, do you care about yourself anymore? Just look at you! You getting so much sun, you let your hair fly loose, your hands have calluses!
Dr. Quinn: “It's my skin, my hair, my hands! Why are you so concerned?”
Margery: “Here you are, upsetting mother on her deathbed!”¹²¹

Dr. Mike passt mit ihrer neuen Lebensweise nicht mehr in das großstädtische Umfeld. Ihre Beziehung zu ihrer Mutter ist ebenfalls von Unverständnis geprägt. Sie stand ihrem Vater immer näher, da sie sich seiner Lebensweise und seiner Art zugehörig fühlte. Das konventionelle, traditionelle Leben ihrer Mutter hat sie nie bewundert. Elisabeth Quinn versteht Michaelas Entscheidung nicht, sich diesem Kampf um Anerkennung freiwillig auszusetzen. Sie würde ihre jüngste Tochter lieber

¹²⁰ Dr. Quinn. Season 2. Atlantis. 00:12:15 – 00:12:26

¹²¹ Dr. Quinn. Season 2. Sprache des Herzens. Teil 1. 00:26:09 – 00:26:33

verheiratet, mit eigenen Kindern und vor allem in ihrer Nähe sehen. Mrs. Quinn erkennt Dr. Mikes Pionierstatus im Westen nicht und auch nicht ihre wichtige Aufgabe.

Dr. Quinn: „Just like you told me they would never accept me in medical school?”
Mrs. Quinn: “Well, they didn’t, did they? You went to a ladies medical college!”
Dr. Quinn: “They taught me medicine!”
Mrs. Quinn: “But they didn’t teach the people how to accept a woman doctor!”
Dr. Quinn: “The people of Colorado Springs accept me!”
Mrs. Quinn: “A few desperate souls. What you should be doing is dancing in Boston, meeting young eligible men!”
Dr. Quinn: “... Why can’t you accept me for what I am?”
Mrs. Quinn: “What are you? You’re an unmarried woman; try to erase three children in a shack in the middle of nowhere, and offering your medical services to a bunch of back woods men who pay you in potatoes and in chicken!”¹²²

Nach und nach erntet Dr. Mike auch von ihrer Familie Respekt und Unterstützung. Ihre Mutter und ihre Schwestern müssen sich mit ihrer unbeugsamen Art abfinden.

7.1.5 Realistische Frauenbilder?

Dr. Mikes Person arbeitet sich in der Gesellschaft der Stadt bis an die Spitze. Sie scheitert zwar bei der Bürgermeisterwahl und verliert gegen ihren Konkurrenten Jake Slicker. Ihre Stimme gehört aber zu den fünf wichtigen Stimmen im Gemeinderat. Ihre kämpferische Art hat ihr somit ein hohes politisches Amt eingebracht. Es wird durch ihre Überzeugungsarbeit und den Aufruf an die Frauen, sich durchzusetzen, in Dialogen ein realistisches Bild der damaligen Situation der Frau gezeigt.

Dorothy: „So what do you all think about Michaela running for major?”
Woman 1: “I don’t trouble myself with politics.”
Woman 2: “Same here. I got no mind to vote. I think I’m well represented by my husband.”
Dr. Quinn: “So you let him make all your decisions? ... And he takes care of all of your business?”
Women 2: “Well, not exactly. I do keep all the books, he doesn’t read so well, and I do the correspondence with banks.”
Dr. Quinn: “So you take care of the business, but in his name?”
Women 2: “Never thought of it that way!”
Dr. Quinn: “... In the eyes of the law a married woman is like a child, who can’t sign contracts or own property ... and you have no say in things you ought to have a saying, such as choosing a teacher for your children ...!”¹²³

¹²² Dr. Quinn. Season 1. Einer muss nachgeben. 00:22:21 – 00:23:13

¹²³ Dr. Quinn. Season 2. Der Wahlkampf. 00:07:54 – 00:09:12

Es darf jedoch angezweifelt werden, ob Dr. Michaela Quinn sich gegen einen männlichen Arztkollegen hätte behaupten können. Ihre hohe Stellung und ihre Anerkennung in der Gemeinde resultiert auch aus der Monopol-Stellung ihrer ärztlichen Fähigkeiten. Verletzte haben nicht die Möglichkeit, zwischen einem weiblichen oder männlichen Arzt zu wählen.

Soldier: „We have soldiers who need attention. Is there a doctor?”
Dr. Quinn: “I’m a doctor!”
Soldier: “Thank you Madam, we had a man in mind.”
Dr. Quinn: “I’m the only doctor in town!”¹²⁴

Ihre Furchtlosigkeit hinsichtlich der Verteidigung ihrer Überzeugungen und Ideale lässt sie nicht davor zurückschrecken, sich mit den Soldaten der U.S. Army anzulegen. Sie stellt sich unbewaffnet zwischen Indianer und bewaffnete Soldaten und bringt sich öfters in Lebensgefahr. Im realen Wilden Westen wäre eine entsprechende Frauenfigur nicht so weit gekommen. Die Zeit des Wilden Westens ist generell von einer kollektiven Vorstellung geprägt, die der Realität dieser Zeit wenig entspricht. *Dr. Quinn – Medicine Woman* schreibt sich mit der heroischen Darstellung einer Figur, die sich in einer von männlichen Idealen besetzten Gesellschaft etablieren und beweisen muss, perfekt in das Genre der TV-Westernserien bzw. jeglicher szenischer Umsetzung des Wilden Westens ein.

„The drama offers alternative history that destabilizes assumptions about a mythical, harmonious past when consensus ruled. If struggles against racism, sexism, and classism have always existed, our struggles with these issues in the present become part of a historical trajectory; rather than a symptom of cultural fragmentation, they come a sign of cultural evolution.”

¹²⁴ Dr. Quinn. Season 2. Eine Frage des Gewissens. 00:01:16 – 00:01:43

7.2 Ally McBeal

“I don’t know what this word feminism even means. I mean, the girls I know they want you to get the door, they want you to pick up the tab, but ask them to rinse off a couple of dishes and it’s “Whoa, I am a feminist!””¹²⁵

Diese Aussage muss sich die Anwältin Ally McBeal von einer ihrer Verabredungen an den Kopf werfen lassen. Der Zuseher hört ebenfalls dieses Statement und beginnt nachzudenken ... Ist es tatsächlich so, dass Frauen das Schlagwort Feminismus als Ausrede gebrauchen um sich von den traditionellen Frauenaufgaben zu drücken, männerdominierte Arbeits- und Tätigkeitsbereiche zu erobern und sich gleichzeitig trotzdem noch von ihren männlichen Begleitern beschützt, verehrt und verwöhnt sehen wollen? Die Serie *Ally McBeal*, die von 1997 bis 2003 in fünf Staffeln produziert wurde wirft viele dieser Fragen auf, meist auf eine unkonventionelle, auch ehrliche und dadurch für viele Feministinnen unpassende Art. Es soll keine Gleichstellung der Frau propagiert werden, sondern eine Berufung der Frau auf ihre Andersartigkeit, die in dem beruflichen Umfeld keine Rolle spielen darf. Vordergründig können diese Serien als postfeministisch bezeichnet werden. Trotz Allys Micro-Röckchen, der Semi-Obsession auf ihr Sexualleben und ihr Aussehen werden ihre femininen Eigenheiten vor einem Hintergrund gezeichnet, der auf mehr als Frauenemanzipation und gleiche Rechte hindeutet. Im Gegenteil, das beanspruchte Recht wäre ein Recht auf Differenz und Weiblichkeit, das von ihrer beruflichen Professionalität unabhängig ist und diese nicht beeinträchtigt.¹²⁶

7.2.1 Einhaltung der Genrekonventionen?

Die Serie repräsentiert in der vorliegenden Arbeit das Genre des *courtroom dramas*, das eine Untergruppe des *legal dramas* darstellt. Diese Genrezuteilung ist jedoch nicht ausreichend. Zuallererst muss die Serie grundsätzlich in das Genre des *woman’s film* eingeordnet werden. „A woman’s film is a movie that places at the center of its universe a female who is trying to deal with emotional, social, and psychological problems that are specifically connected to the fact that she is a

¹²⁵ Ally McBeal. Season 2. I Know Him By Heart. 00:19:21 – 00:19:40

¹²⁶ Vgl. Hermes (2004) S. 152

woman.”¹²⁷ In den von Uwe Boll erarbeiteten Genrekriterien kann man *Ally McBeal* in die Kategorie der Justizserien und den dazugehörigen Anwaltsserien einordnen. Die Hauptpersonen sind allesamt Mitarbeiter der Anwaltskanzlei *Cage & Fish*, oder zumindest im Justizbereich tätig. Laut Uwe Boll spielt die Handlung in dieser Art von Serien oft auch außerhalb des Gerichtssaales, der Anwalt wird auch in seinem privaten Umfeld gezeigt. Das ist in dieser Serie eher weniger der Fall. Einzig die Hauptfigur Ally McBeal und ihre beste Freundin und Mitbewohnerin Renée Raddick werden oft in ihrer Wohnung gezeigt. Dieser private Ort dient den beiden als intimer Rückzugsort, der den Schauplatz für eine Art Pyjamaparty der beiden Frauen bildet. Die Einführung dieses Ortes ist meiner Meinung nach damit zu begründen, dass Renée nicht in der Anwaltskanzlei *Cage & Fish* tätig ist, demzufolge nicht auf der Unisex-Toilette verkehrt und ein Ort gefunden werden musste, an dem Renée und Ally ihre Anliegen besprechen und sich austauschen können. Die weiteren Protagonisten werden äußerst selten in ihrem privaten Wohnbereich gezeigt. Als private Rückzugsorte und Schauplätze innerer Krisen und Höhepunkten dient in *Ally McBeal* einerseits das Büro, des jeweiligen Charakters und andererseits die Unisex-Toilette, in der die Figuren aufeinandertreffen und zwischenmenschliche Beziehungen erleben, verhandeln und ausbauen. Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das Seriengeschehen auf insgesamt fünf Schauplätze konzentriert. Die Handlung spielt abwechselnd in den Büroräumen der Kanzlei, in der Unisex-Toilette der Kanzlei, in der Bar im Erdgeschoss der Kanzlei, im Gerichtssaal und bei Ally und Renée zuhause. Da sich das Privatleben der Figuren dementsprechend also ebenfalls in der Kanzlei abspielt recherchieren die Charaktere nicht, Uwe Bolls Kriterien entsprechend, mit Hilfe von Bekannten und Freunden aus dem privaten Umfeld um den Fall zu lösen – das private Umfeld in *Ally McBeal* entspricht dem beruflichen. Die Serie entspricht aber hinsichtlich der Außergewöhnlichkeit der Fälle Bolls Genrebezeichnung. Sehr oft werden Fälle von sexueller Belästigung verhandelt um das Thema der Frauendarstellung in der Gesellschaft aufzuzeigen und zu behandeln. Die Handlung erreicht in *Ally McBeal* nicht unbedingt vor Gericht in Form eines Schlussplädoyers den Höhepunkt, die Vermischung des privaten und beruflichen Umfelds sorgt oft für eine Verschiebung des Höhepunktes einer Episode in das Privatleben der Figur. Wie bereits erwähnt weist die Serie auch Elemente der Komödienserie auf, da die agierenden Hauptpersonen eigenartige Menschen sind,

¹²⁷ Basinger, Jeanine: *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. London: Chatto 1993. S. 20

die durch ihr komisches Verhalten alltägliche Situationen in ein Chaos abkippen lassen und so für Lachattacken beim Zuseher sorgen. Es ist also offensichtlich, dass eine grundsätzliche Einteilung in Bolls Kategorien möglich ist, das einzigartige Genre der Serie dadurch aber nicht gänzlich erfasst wird. Um *Ally McBeal* adäquat beschreiben zu können, wurde der Begriff *dramedy* eingeführt. Gemeint ist damit eine Kreuzung aus den TV-Genres *drama series* und *comedy series*. „Als *drama* gelten im Allgemeinen einstündige Serien, die eine große thematische Bandbreite abdecken – die aber in jedem Fall einen halbwegs ernsten und realistischen Unterton aufweisen. *Comedy* dagegen umfasst – bezogen auf Serien – vor allem die halbstündigen *sitcoms*, die in erster Linie aus der Aneinanderreihung mehr oder weniger gelungener Gags bestehen.“¹²⁸ *Ally McBeal* passt allerdings in keine der beiden Kategorien, da die Serie zum einen eine konsistente *drama*-Handlung aufweist und sich nicht nur von Gag zu Gag handelt, zum anderen entspricht sie mit einer reinen Episodenlänge von 45 Minuten nicht der *drama*-typischen einstündigen Sendedauer. Des Weiteren sind es gerade die komischen Elemente, die die Serie zu etwas Besonderem machen und von anderen Serien unterscheiden. „*Ally McBeal* funktioniert durch vergleichsweise intellektuellen Humor – hier regiert nicht der Slapstick, sondern (im besten Fall) hintergründiger, satirischer und manchmal tragischer Humor in der Tradition Woody Allens.“¹²⁹ Wie auch Anne Klien feststellt, wimmelt es in der Kanzlei *Cage & Fish* nur so von Stadtneurotikern. Alle Figuren weisen deutlich parodistische Elemente auf, jedoch wird kein Charakter völlig lächerlich gemacht. Die Ernsthaftigkeit bleibt auch in der Charakterzeichnung hintergründig bewahrt. Als weitere Besonderheit, die der Serie auch eine von Kritikern eingeführte weitere Zuteilung in das „Genre“ *musial* (Wortspiel aus Serie und Musical) brachte, ist die besondere Bedeutung der Musik. Die amerikanische Sängerin Vonda Shepard spielt eine zentrale Rolle für die Serienhandlung und zwar nicht durch ihre tatsächlichen Auftritte als Sängerin in der Bar, sondern durch die Anpassung ihrer Songtexte und Melodien an Allys Gefühlslage und emotionale Stimmung. Der Produzent David E. Kelley spielt aber noch darüber hinaus mit dem Stilelement Musik. Beispielsweise ist der Soulsänger Barry White der Sänger von John Cages persönlichen Lebens-Hymne und sein „Anheizer“ wenn es um Liebe, Sex und einen Push seines verminderten Selbstvertrauens geht. Ohne ihn ist John

¹²⁸ Klien, Anne: Kult Switching. Betrachtertheoretische Erklärungen der unterschiedlichen Rezeption der TV-Serie „Ally McBeal“ in Deutschland und den USA. Münster: Utz 2001. S. 43

¹²⁹ Ebd. S. 43

nicht fähig mit einer Frau zu schlafen, da sein persönlich zu diesem Lied kreierter Tanz ihn erst in die richtige sexuelle Stimmung bringt. Ally McBeal hat ihren eigenen *themesong* in „Tell him“ (gesungen von Vonda Shepard) gefunden und Billys Persönlichkeitsveränderung in der dritten Staffel wird mit dem Song „There is a New Man in Town“ begleitet. Die Figur der Ling Woo hat zwar keine persönliche Motivationshymne, sie wird jedoch durch das Thema der „Wicked Witch of the West“ aus dem Kindermusical „The Wizard of Oz“ untermalt um den Zuseher vor ihrem Charakter zu warnen. Auch andere musikalische Effekte werden eingesetzt, so auch mit John Cages Glockenläuten, das ihm signalisiert, dass er zu seinem Auftritt vor Gericht bereit ist. Heidelinde Neuburger hat unter anderem diesen speziellen Einsatz der Musik als Bestätigung ihrer Theorie herangezogen, dass Ally McBeal Charakteristika des Melodrams in sich trägt. In ihrer Diplomarbeit „Spuren des Melodramatischen in Ally McBeal“ aus 2003 hat sie herausgefunden, dass es sich bei der Serie um ein Melodram handelt, dass es eine masochistische Hauptfigur beschäftigt und dass das Rezipieren masochistisch ist. Sie findet einige Spezifika des Melodrams in der Serie: die Liebesgeschichte, die weit in der Vergangenheit ihren Ursprung hat, die Moral, die sie behindert, das Begehren der Protagonistin und die Fantasie, durch die sie es artikuliert, die Instanz Vater, die sie zu überwinden hat, die Handlung geschildert aus der Perspektive der Heldin. Der Held ist nicht sonderlich interessant, er ist eher eine farblose und willige Projektionsfläche für die Wünsche der Heldin. Die Narration verläuft genauso wenig gradlinig wie in jedem anderen Melodram. Es geht nicht um den schnellsten Weg zum Happy End, sondern darum, die Wunsch-Fantasien so lang, oft und schön wie möglich auszudehnen und so das Begehren des Begehren Willens zu leben.¹³⁰ Die Serie vereint Eigenheiten mehrerer Genres und ist damit derart innovativ, dass eigens neue Begriffe erfunden wurden, um die Serie und ihre Besonderheiten zu beschreiben und einordnen zu können. Ob eine Einhaltung der Genrekonventionen gegeben ist, lässt sich daher nicht eindeutig festlegen, da auch mit der Frauendarstellung neue Maßstäbe gesetzt wurden.

¹³⁰

Vgl. Neuburger, Heidelinde: Spuren des Melodramatischen in Ally McBeal. Wien: Dipl.-Arb. 2003. S. 129

7.2.2 Inhaltsbeschreibung

Ally McBeal ist eine 27jährige Anwältin, die gerade ihren Job verloren hat, weil sie von ihrem Vorgesetzten sexuell belästigt wurde und sich das nicht gefallen lassen wollte. Bereits in der ersten Folge wird das Thema der sexuellen Belästigung eingeführt und das Recht der Frau auf eine sexy Kleidung eingefordert, die nicht mit einer sexuellen Belästigung einhergehen muss/darf/soll. Auf der Straße trifft sie ihren ehemaligen Studienkollegen Richard Fish, der ihr prompt einen neuen Job als Anwältin in seiner neu gegründeten Kanzlei *Cage & Fish* anbietet. Als „Willkommensgeschenk“ seinerseits verklagt er erfolgreich Ally's ehemaligen Vorgesetzten. In der Kanzlei trifft sie auf Billy Thomas ihre einstige große Liebe seit dem Kindesalter. Billy ist inzwischen verheiratet mit der blonden, klugen, schönen und leider auch liebenswerten Georgia, die bereits nach ein paar Folgen ebenfalls als Anwältin in der Kanzlei arbeitet. Die Liebe zwischen Billy und Ally ist noch nicht gänzlich erloschen und so bestehen die zwischenmenschlichen Beziehungen, vor allem in der ersten Staffel, aus einem Hin und Her von Ally und Billy, bei dem man auch als Zuseher nicht weiß, welchen Ausgang der Dreiecksbeziehung man sich wünscht, da mit der sympathisch gezeichneten Figur der Georgia kein klassischer, vom Zuseher gern gesehener Verlierercharakter erschaffen wurde. Ein wichtiges Detail aus Allys Vergangenheit ist, dass sie hauptsächlich wegen Billy mit dem Jurastudium begonnen hat, da sie ihm auf die Universität gefolgt ist. Weiters erfährt man, dass ihr Vater ebenfalls Anwalt war und sie ihn schon als Kind voller Bewunderung bei Gericht beobachtet hat. Wie in der Serie *Dr. Quinn – Medicine Woman* ist auch hier das männliche Vorbild des Vaters in einem männerdominierten Beruf ausschlaggebend für die Berufswahl der Frauen und es wird ebenso die Liebe zu einem Mann als treibende Kraft für die beruflichen Entscheidungen der Frau gezeigt. Man hat den Eindruck als wäre eine Frau nicht fähig sich für einen Traumberuf zu entscheiden, ohne vorher eine männliche Vorbildfigur darin agieren zu sehen.

Seit ihrer Langzeit-Beziehung zu Billy hatte Ally keine nennenswerte, ernsthafte Beziehung mehr. Sie lernt durchschnittlich in jeder zweiten Folge einen neuen Mann kennen, der meist aufgrund einer eigenartigen Charakterschwäche oder Handlungsweise (beispielsweise die Unfähigkeit zu Essen ohne sich Salatsauce ins

Gesicht zu schmieren) als passender Mr. Right abgelehnt wird. In späteren Folgen gibt es auch Kandidaten, die in die engere Wahl kommen und eine Zeit an Allys Seite verbringen dürfen. Die Gründe für das Scheitern der Beziehungen wirken teilweise sehr konstruiert und beinhalten oft einen Umzug oder einen anderwärtigen Selbstfindungstripp, da das Hin und Her mit Billy und das nicht enden wollende Begehren der beiden nicht zu einem Abschluss gebracht werden soll. Erst Billys Tod am Ende der dritten Staffel beendet diesen Handlungsbogen und läutet damit eine neue Ära in der Serie ein, die bei den ZuseherInnen keinen allzu großen Anklang fand. Generell werden die ersten beiden Staffeln als die innovativsten und besten gesehen, während es ab der dritten Staffel bergab geht. Das Frauen- und Männerbild wurde in Staffel 1 und 2 kritisch hinterfragt, während die dritte Staffel sich weitaus weniger kritisch mit Frauenthemen oder gar feministischen Anliegen auseinandersetzt. Die Darstellung der Frauenfiguren wird immer stereotyper und klischeehafter, speziell die des Charakters der Elaine Vassel, die nur mehr auf den Typus der Sexbombe reduziert wird.

7.2.3 Zielpublikum

„Mit *Ally McBeal* ist es Fox geglückt, die Fernsehserie zur Generation zu produzieren. *Ally* trifft den Zeitgeist und bringt das Lebensgefühl der zwischen 1965 – 1975 geborenen ... Generation Ich ...gewissermaßen auf den Punkt. Wie auch immer die Generation benannt und exakt altersmäßig eingegrenzt wird – einig sind sich alle Beschreibungen bei der Benennung folgender Charakteristika: Die Generation Ich ist in erster Linie mit Spaßhaben und mit Geld- bzw. Karrieremachen beschäftigt, daneben mit psychologischer Nabelschau. Bei all dem verliert ein Mitglied der Generation Ich nie die Relevanz seines persönlichen Images aus den Augen. Auf den Rest der Welt schaut es mit desinteressiertem, allenfalls ironisch-sarkastischem Blick – manchmal gelingt ihm der immerhin auch auf sich selbst.“¹³¹ Die Serie trifft somit genau den Zeitgeist und David E. Kelley hat mit *Ally McBeal* die Trends aufgesogen und sich an ihnen orientiert. Einige der politischen Anspielungen sind jedoch fast nur für das amerikanische Publikum verständlich. Im Laufe der zweiten Staffel beispielsweise sieht man die Figur des Richard Fish öfters mit einer dicken

¹³¹ Kein (2001) S. 47

Zigarre. In den USA galt das Rauchen an sich, bereits in den 1990er Jahren, als Provokation und ist in der Öffentlichkeit fast überall verboten. Fiktive Fernsehproduktionen waren damals im Allgemeinen frei von Szenen mit Rauchern. Wesentlicher Aspekt ist aber in diesem Fall die Bedeutung der Zigarre als Männlichkeitsattribut. Die vordergründigen Anspielungen der verschiedenen Geschlechter, Minderheiten und die Probleme der oftmals zwiespältigen Aufzeigung der juristischen Fälle der sexuellen Diskriminierung sind durchaus international verständlich. Die Serie ist allerdings in erster Linie für den amerikanischen Markt produziert und auf das kulturelle Hintergrundwissen des amerikanischen Publikums zugeschnitten worden. Dadurch sind viele der provokativen Anspielungen für das deutsche Publikum unter Umständen unverständlich oder uninteressant. Anne Kein kommt zu dem Schluss, dass die Serie jedoch so vielschichtig und offen konzipiert worden ist, dass es den deutschen Zusehern möglich war, bei der Rezeption der Serie eine andere Gewinnung der Schwerpunkte zu vollziehen als das amerikanische Publikum. Die inhaltliche Wahrnehmung fokussierte sich dabei auf die offenbar interkulturell problemlos mögliche gefühlsmäßige Identifikation mit Situationen und Personen. Hinsichtlich der formalen Ebene und zur Absicherung des Verständnisses der Kultmerkmale wurde vor allem auf die Cartooneffekte der Serie gesetzt. Die sich wiederholenden Motive sorgen dadurch für das nötige Insider-Gefühl, auch wenn die Übersetzung des in Amerika inzwischen kultgewordenen „bygones“ eines Richard Fishs mit „Schwamm drüber“ an Bedeutung verliert.¹³² Die Rezeption der Serie in Amerika wurde gerade wegen der vielen aktuellen politischen Anspielungen und des darin gezeigten Geschlechtermiteinanders von einigen Diskussionen begleitet. Die Serie hinterfragt, teilweise parodistisch überzeichnet gesellschaftliche Regeln und Tabus beider Geschlechter.

Georgia: “Did you really expect that to be persuasive? ... She is a woman, therefore disabled?”

Richard: Georgia, give me your shoe! ... May I just hold it for a second? I promise it's no fetish. Why would a grown person walk around on something like this? These are hugely uncomfortable, they make it easier to fall, plus they cause back problems. But hey – call it fashion. What kind of person would spend two years painting her face? Pluck out her eyebrow hairs and implant silicon into her chest? There is a name for this kind of person: Woman. She does all this things because men like it. Don't talk to me about equality; don't tell me you're not disabled!”¹³³

¹³² Vgl. Ebd. S. 52-53

¹³³ Ally McBeal. Season 1. The Playing Field. 00:26:02 – 00:26:52

Gerade die Darstellung des Frauenbildes und der Unterschiede der Geschlechter sorgte für Zündstoff, und das nicht nur in Amerika. „Insgeheim wurde *Ally McBeal* gern als „ernsthafte gesellschaftlicher Kommentar“ und als „einfühlsame Darstellung alltäglicher Probleme“ gelesen, während andere die Erwartung hatten, diese Art von Realismus zu finden und der Sendung sein Fehlen vorwarfen: „seichte gesellschaftliche Aussage“, „armselige Beschreibung von Karrierefrauen“. ¹³⁴ Viele hätten Ally McBeal gerne als Vorbild gesehen, als Frau, die mit den Geschlechterkonventionen bricht und sich nicht in die Kategorie Hausfrau oder Karrierefrau einordnen lässt, sondern beides ideal verbindet. Die Figur selbst ist sich jedoch selbst nicht im Klaren, wie sie diese beiden Bereiche verbinden soll und wie sie es schaffen soll, in beiden Lebensbereichen erfolgreich zu sein. Ihre oftmals klischeehaften Wünsche einer Frau werden angeprangert und sorgen für Unverständnis bzw. angeblich für einen Rückschritt in der Frauenbewegung. Ally will alles und sich nicht entscheiden müssen zwischen Karriere, Liebe und Familie. Als ZuseherIn hat man den Eindruck, dass sie für die große Liebe und das perfekte Familienglück sofort auf ihre Karriere verzichten würde und die Arbeit manchmal nur ein Zeitvertreib ist, bis sie den richtigen Mann gefunden hat. Die andere Seite von Ally McBeal ist die toughe Karrierefrau, die möglicherweise schwach wirkt, sich in der Männerwelt und vor Gericht jedoch behaupten kann. Die Arbeit als Anwältin ist also doch eine Leidenschaft auf die sie nicht verzichten will. Weiters scheut sich Ally nicht davor zuzugeben, dass sie auf der Suche nach Mr. Right ist und steht so für die Intention der Serie, die Geschlechterkonventionen nicht anzuprangern, sondern stolz auf das Frausein und die Unterschiede zwischen Mann und Frau zu sein und dafür einzustehen.

Ally: „... You want a little logic from me Renee? Here is some: We put in 12 hour days working on our professional life, we agree that the personal life is more important, but we don't really work on that. I am going to apply myself, I'm gonna apply a work ethic into my private life. ... This isn't about wanting a man either, this is about me wanting a partner, okay? A partner to go through life. And since it happened that I am heterosexual that limits the field to men, if I want to have sex and I do. I like sex and if that makes me weak, then I wanna be weak. I want a partner. I want sex. I wanna have it all. I want a house with furniture. I wanna have a baby. I want to get fat. I want to wear maternity dresses. I want to stick my legs up in stirrups, I want to spit the little thing out between my legs and then have him suck on my breasts. I want Daddy standing there the whole time putting the camcorder. That's what I want!“ ¹³⁵

¹³⁴ Hermes (2004) S. 159

¹³⁵ Ally McBeal. Season 2. The Green Monster. 00:06:22 – 00:07:37

In der Serie kommen, zumindest in den ersten drei Staffeln, kaum Kinder vor. Man hat jedoch als ZuseherIn den Eindruck, dass sich Allys Kinderwunsch an ihren ungewöhnlichen Arbeitsplatz leichter mit ihrer Arbeit verbinden lassen würde, als möglicherweise in der Realität. Man stellt sich vor, dass sie das Baby mit zur Arbeit bringen könnte und es dort von seinen schrulligen „Onkeln“ und „Tanten“ versorgt werden würde.

Für heftige Diskussionen sorgte neben Allys Charakterschwächen weiters das Aussehen von der Hauptfigur Ally McBeal. Oftmals wurde der Darstellerin der Figur der Ally, Calista Flockheart vorgeworfen an Anorexie zu leiden. „Ally ist ein „Stereotyp“, „sie lässt Frauen neurotisch aussehen“, sie ist eine „dumme Anorektikerin, die sich wie eine Prostituierte anzieht.“¹³⁶ David E. Kelley spielt in einzelnen Episoden der Serie mit Themen, die die ZuseherInnen zu Diskussionen anheizten und verarbeitet deren Ansichten in Form von Meinungen und Aussagen anderer Charaktere. So auch in der Folge „Love Unlimited“ in der Ally von Laura Dipson, der Executive Vize President for Women Progress in der Kategorie „Working Woman“ nominiert wird.

Dipson: „I have some splendid news. You have been nominated as this year's role model for professionals. ... Working Woman! You're a role model. We publish this in the next Working Woman magazine.”

Ally: “I don't wanna be a role model!”

Dipson: “You really have no choice. ... You'll love it. We do need to adjust the way you dress, and I'd like to fatten you up. We do not want young girls glamorising that thin thing. ... My sources tell me that you feel an emotional void without a man? We really have to loose that, women look up to you.”

Ally: “I don't want them looking at me at all!”

Dipson: “Don't be prissy. You're a role model and you do what we tell you to do. Now start with dropping that skinny, winy, emotional slut thing and be exactly what we want you to be. Can you do that, pinhead?”¹³⁷

Es wird offensichtlich mit den negativen Meinungen und Äußerungen der Rezipienten gespielt und dadurch aufgezeigt, dass die Figuren nicht als Rollenvorbilder agieren wollen und keine idealen Geschlechterrollen vorführen. Allys Kleidungsstil wird ebenfalls angeprangert. Eine Frau, die in der telemedialen Öffentlichkeit einen ernstzunehmenden Charakter verkörpert und auf Missstände der Gleichberechtigung von Frauen und Männern hinweisen möchte, soll sich nicht in derart kurzen

¹³⁶ Hermes (2004) S. 159

¹³⁷ Ally Mc Beal. Season 2. Love Unlimited. 00:16:42 – 00:17:30

Miniröcken präsentieren. Der Rock sorgt für das Vorurteil von weniger Glaubwürdigkeit und Kompetenz vor Gericht.

Client: „Send in the lawyer!“

Ally: “I am the lawyer!”

Client: “Dressed like that? Look at her skirt! Tell you boss I want pants! And throw in a penis. Men make the best lawyers. Am I a chauvinist? ... No real lawyer wears a short skirt like that! I want pants!”¹³⁸

Der Klient bekommt keinen männlichen Anwalt zur Seite gestellt und gewinnt seinen Fall trotzdem. Ally setzt somit ein Zeichen, dass Frauen intelligent und kompetent sein können, während sie Bein zeigen. Auch in einer weiteren Folge, als ein Richter ihr verbieten will in zu kurzen Röcken vor Gericht zu erscheinen kämpft sie für ihr Recht auf sexy Kleidung. Doch nicht nur die Darstellung der Frauen wird aufgegriffen und diskutiert, auch die männlichen Figuren werden für ihre Einstellungen und Handlungen kritisiert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das Zielpublikum aus Männern und Frauen zusammensetzt, die sich gerade in einer ähnlichen Lebensphase befinden wie die in der Serie agierenden Figuren. Die intendierte Identifikation mit den Charakteren ist nur dann gegeben. Die nationalen und internationalen Unterschiede in der Verständlichkeit politischer Anspielungen spielen dann bei starker persönlicher Identifikation eine geringere Rolle. Die Figuren laden zu Diskussionen und zum Überdenken der eigenen Einstellung, vor allem das Geschlechterverhältnis betreffend, ein. Das passiert vor allem aufgrund der unkonventionellen Darstellung der Charaktere und der dann doch wieder gänzlich traditionellen und klischeehaften Ansichten einiger Figuren.

¹³⁸

Ally McBeal. Season 1. Once in a Lifetime. 00:05:28 – 00:05:55

7.2.4 Starke Frauen – starke Männer?

Figurenanalyse und Frauendarstellung

- Ally McBeal

Ally: “You know, I had a plan, Georgia! My whole life, I had a plan. When I was 28, I was gonna be taking my little maternity leave, but I’d still be on the partnership track. I would be home at night, cuddled up with my husband, reading “What to Expect When Nursing and Trying Cases”, big home life, big professional life and instead I am going to bed with an inflatable doll and have clients who suck toes. This was not the plan ...and you with your new haircut! Thanks for letting me unload. Bye!”

Georgia: “What makes your problems bigger than everybody else’s?”

Ally: “They are mine.”¹³⁹

Ally McBeal ist die Hauptfigur und wie auch schon bei *Dr. Quinn – Medicine Woman*, wird das sofort durch den gleichnamigen Titel der Serie erkennbar. Sie ist eine 27jährige Anwältin, immer schick und sexy, jedoch nie geschmacklos bzw. ordinär gekleidet, mit dezentem Make-up und einem rundum gepflegten, sehr attraktiven, mitunter leicht süßlich und lieblich wirkenden Aussehen. Vor Gericht tritt sie in ihren kurzen Miniröcken auf, fordert, wie bereits erwähnt, auch öfter ihr Recht ein diese tragen zu dürfen und führt dadurch das Vorurteil, dass sexy Frauen unintelligenter als angepasst gekleidete, bzw. „hässliche“ Frauen sind ad absurdum.

Renée: „You know the men at the courthouse, clerks, lawyers and some judges; they talk about your short skirts.

Ally: “They do?”

Renée: „Isn’t that why you wear them?”

Ally: “No! I want them to talk about my legs! They do, don’t they?”

Renée: „Oh, yeah!”¹⁴⁰

Ally repräsentiert keine ideale Frauenfigur. Sie ist eitel, möchte der Männerwelt gefallen und ist verzweifelt darum bemüht ihren Traummann zu finden. Ihr Aussehen würde schon dem klassischen Idealbild einer gutaussehenden, arbeitenden Karrierefrau entsprechen, ihre Neurosen und Eigenheiten passen jedoch nicht wirklich dazu. Der Charakter der Ally McBeal ist extrem gefühlsbetont, emotional und sensibel und scheut sich auch nicht das zu zeigen. Sie wirkt viel gefühlsbetonter als

¹³⁹ Ally McBeal. Season 1. Happy Birthday, Baby. 00:15:09 – 00:16:00

¹⁴⁰ Ally McBeal. Season 2. They Eat Horses, Don’t They?. 00:14:00 – 00:14:22

ihre Arbeitskollegen und Freunde. Ally ist verletzlich, sie kennt ihre Schwächen und scheut sich nicht davor diese offen zu zeigen. Ihr Charakter wird dadurch zum angreifbarsten der Serie, was mitunter auch der Grund für ihre zahlreichen Fans unter den ZuseherInnen ist. Ihre Figur gewinnt und verliert, es ist von Folge zu Folge unterschiedlich, und als Zuseher nimmt man gespannt und mitfühlend teil an ihrer persönlichen Achterbahnfahrt durchs Leben. Allys Charakter ist sehr übertrieben gezeichnet, kein Zuseher und keine Zuseherin sind verrückter, einsamer und verschrobener als Ally, sie toppt alle, hält jedoch den Rezipienten oftmals einen Spiegel vor und bietet trotz aller Übertriebenheit noch genug Identifikationspotential. „Sie liebt, sie empfindet, sie leidet und sie trauert in einer Intensität die seinesgleichen sucht, sie ist so menschlich, dass sie schon wieder übermenschlich ist, und ihre Normalität nimmt oft irrealer Züge an.“¹⁴¹ Sie ist die emotionale, sensible, liebenswerte Hysterikerin mit der man gerne befreundet wäre, mit der man jedoch nicht tauschen möchte. Allys Figur selbst ist jedoch sehr stolz auf ihre Eigenheiten, ihre ausgeprägte Fantasiewelt und ihre Ticks und Spleens. Sie kultiviert sie und widmet sich ihnen mit Leidenschaft. Selbst als sich ihre Fantasien zu wahren Halluzinationen steigern, entschließt sie sich gegen eine medikamentöse Therapie und akzeptiert ihre Andersartigkeit.¹⁴² Durch ihre Fantasien und den peinlichen Situationen, in die sie dadurch oft gerät, verliert die Serie viel an Realismus und beruft sich damit gänzlich auf das Genre der *comedy*. Würde man in der Realität im Gerichtssaal plötzlich tanzen und singen würde das wohl mehr als unverständnisvolle, fragende Blicke nach sich ziehen. In ein paar wenigen Folgen werden Allys hysterische Ausbrüche und übertriebene Reaktionen, auch ihren Mitmenschen gegenüber angeprangert. Sie sollte sich dann unterwürfig dafür verantworten, steht jedoch wieder frech für ihre Eigenheiten ein.¹⁴³ „Als Zuseherin (und über geraume Zeit hinweg als Fan) habe ich Allys Neurosen und seltsames Verhalten (während ich zugleich die visuellen Tricks und Animationen genoss, die die ProduzentInnen einsetzten um ihnen Ausdruck zu verleihen) als ihren feministischen Anspruch auf das Recht interpretiert, irritierend und unausstehlich zu sein. Dies ist ein Recht, das lange Zeit von Männern beansprucht wurde und es ist längst an der

¹⁴¹ Kwieciński, Agnieszka-Hanna: Die Frauenbewegung ist tot, es lebe die Frauenbewegung! Weibliche Identitätskonstruktion am Beispiel der TV-Serien „Ally McBeal“ und „Sex and the City“ sowie des Films „Bridget Jones“. Eine Analyse anhand der Medienprodukte, printmedialer Berichterstattung im deutsch- und polnischsprachigen Raum sowie von Fanfiction-Content im Internet. Wien: Dipl.-Arb. 2004. S. 18

¹⁴² Ally McBeal. Season 3. Seeing Green

¹⁴³ Ally McBeal. Season 1. One Hundred Tears Away

Zeit, dass es auch Frauen zugestanden wird. Ich nehme jedoch an, dass Allys Trick der Irritation all jene vor den Kopf gestoßen hat, die den Eindruck hatten, in diesen Repräsentationen erfolgreicher Frauen würde der Feminismus an sich verhandelt.“¹⁴⁴ Allys Figur repräsentiert eben nicht die klassische Feministin, sondern steht auch ein für ihre geschlechtsspezifischen Wünsche und ihre Sehnsucht nach einem Mann und einer Familie. Sie macht sich dadurch erneut unabhängig von gängigen Rollenbildern und hebt sich gekonnt von dem klischeehaften, jedoch gesellschaftlich verbreitetem Bild der kämpferischen, „männerverachtenden“ Feministin ab und ihr Charakter zeigt dadurch mehr Stärke. Ally versucht den wahnsinnigen Spagat zwischen alten Werten und noch älteren Träumen von der romantischen Liebe, der klassischen Familie, ihren Karriereambitionen und der teilweise ernüchternden Realität, in der sie lebt.

Ein vorherrschendes Thema in der Serie ist die Suche nach Liebe und die Einsamkeit einer Singleperson. Frauen und Männer sind gleichermaßen von diesem Streben nach der Erfüllung und Glück durch und mit einem Partner getrieben. Es wird hier kaum eine Unterscheidung bei den Wünschen der Geschlechter gemacht. Ally lernt, wie bereits erwähnt, durchschnittlich in jeder zweiten Folge einen Mann kennen und führt drei ernsthafte Beziehungen in den ersten drei Staffeln. Männer werden hier nach strengen Kriterien und Prinzipien ausgewählt und wenn sie dem einen oder anderen nicht entsprechen, in Allys Fantasie in die Mülltonne gekippt. Oftmals erscheint der Mann, wenn er nicht dem Bild des Traummannes entspricht als austauschbares Testprodukt, das bei nicht bestehen der Prüfung weggeworfen und umgehend ersetzt wird. Allys (nicht als zukünftiger Ehemann ernst zunehmende) männliche Bekanntschaften werden oft als Freaks dargestellt und auf ihr Aussehen reduziert. Der Traummann muss rundum perfekt sein und muss sowohl charakterlich als auch vom Aussehen her den Kriterien der erfolgreichen Single-Frau entsprechen, sonst landet er als Wegwerf-Produkt im Müllcontainer. Die schöne Karrierefrau gibt sich nicht nur mit ansprechenden inneren Werten zufrieden. Werden von den Männern Frauen als Objekte und Accessoires verstanden, verhält es sich bei den in der Serie agierenden Frauenfiguren nicht entscheidend anders. Ally vertritt oft eine sehr oberflächliche Meinung gegenüber Männern. In ihre Jugendliebe Billy kann Ally ihre Wünsche eines perfekten Mannes hineinprojizieren, denn dadurch dass er vergeben ist, ist er unerreichbar und ihr gewünschtes Bild von ihm muss sich nicht in

¹⁴⁴ Hermes (2004) S. 152-153

der Realität bewahrheiten können. Außerdem bietet sein, in den ersten beiden Staffeln eher „langweiliger“ Charakter kaum Ecken und Kanten, die abstoßend auf sie wirken könnten.

Ally scheut sich auch nicht davor zu zeigen, dass sie nicht nur eine Sehnsucht nach der wahren Liebe, sondern auch nach leidenschaftlichem Sex hat. Oftmals projiziert sie auch die in der Gesellschaft verankerten Ansichten, dass Frauen keinen Spaß an Sex ohne Liebe haben können in sich selbst und ist über ihren reinen sexuellen Trieb erschüttert. In der Folge „Cro-Magnon“, der ersten Staffel fühlt sie sich sexuell zu einem Aktmodell in einem Modellierkurs hingezogen, weil dieser sehr gut bestückt ist. Weiters fantasiert sie über Sex mit einem 16jährigen Mandanten und bittet ihren Kollegen/Vorgesetzten John Cage um ein Date. Es ist nicht verwunderlich, dass in dieser Folge, in der Ally stark von ihren sexuellen Gefühlen und Wünschen geleitet wird, zum ersten Mal das tanzende Baby in Erscheinung tritt. Es symbolisiert ihren inneren Drang nach Mutterschaft und einer eigenen Familie und vor allem steht es für die Angst davor, nicht rechtzeitig den richtigen Partner für dieses Vorhaben kennenzulernen. Es ist praktisch die „fleischgewordene“, tanzende Umsetzung des tickenden Zeigers der biologischen Uhr, der treffend musikalisch untermalt ist und sie auch mit dem Text des Liedes im Hintergrund auf sein Motiv hinweist. „I can't stop this feeling deep inside of me ...“. Allys Mitbewohnerin Renée erkennt noch vor Ally die Bedeutung dieser Halluzination.

Ally: Tick, tick, what?

Renée: „Biological clock, it makes sense. You're fantasizing over a kid in his sexual prime; you're dating John Cage who is husband material, all the while sculpting a giant (penis. C.M.).“

Ally: “Renée! And what is that about? Isn't it disgusting that I'm curious about a guy because he ...”

Renée: “Do you know how many men have been interested in my lofty goals?”

Ally: “It's not the same! ... We're women. We have double standards to live up to!”¹⁴⁵

Das tanzende Baby war beim Publikum sehr umstritten. Joke Hermes findet in ihrer Forschung folgende Erklärung dafür: „Im Fall von ALLY MCBEAL waren Kommentare zur Ästhetik hauptsächlich auf das tanzende Baby bezogen – als sichtbare Manifestation einer von Allys Neurosen, in diesem Fall ihrer Angst alt zu sein, um mangels Möglichkeit, einen passenden männlichen Partner zu finden, ein Kind zu haben. Die früheren Fantasy-Sequenzen wurden für okay und für innovativ

¹⁴⁵ Ally McBeal. Season 1. Cro-Magnon. 00:16:33 – 00:17:05

gehalten, aber das Baby ging zu weit. Ob es aus ästhetischen Gründen abgelehnt wurde oder aus ideologischen Gründen, da es nahelegte, Mutterschaft sei für Frauen das Ein und Alles (oder aus beiden), lässt sich diesem Material nicht entnehmen.“¹⁴⁶ Das ästhetisch nicht ansprechende Aussehen der Animation ist jedoch für seine Aufgabe sehr passend und gehört zu der unangenehmen, Angst machenden Botschaft dazu. Es soll gerade dadurch den Kern der wichtigen Aussage hart und nicht verniedlicht verdeutlichen.

Allys Figur ist gekennzeichnet durch das ständige Streben nach etwas, sei es Liebe, einen Sieg vor Gericht, Erfolg oder das persönliche Glück mit sich allein sein zu können. Von den anderen Charakteren wird sie oftmals als „glücklich unglücklich“ beschrieben und ebenso zweifelt man an ihrer Fähigkeit bedingungslos zu lieben und sich bedingungslos lieben zu lassen.

Billy: „Love is waisted on you. You'll always be unhappy. That's why I left!“¹⁴⁷

Die erfolgreiche Frau in der modernen Gesellschaft hat viele Möglichkeiten sich selbst zu verwirklichen und ein erfülltes Leben zu führen, wird jedoch von all diesen Chancen auch erdrückt und zu einer immer währenden Suche nach „Mehr“ gezwungen – damit wird ein rastloses Frauenbild gezeigt.

John: „Men lie to get women into bed, women lie to get men into matrimony, that's simple facts of life ... I believe that women feel pressure to get married before he biological clock expels and if they haven't found that special sole mate they compromise.“

Ally: “I would never do that!”

John: “You're less afraid of being alone than most.”

Ally: “What are you talking about; I'm terrified of ending up alone.”

John: “Ally that is your biggest fantasy of all. The truth is you're probably happier being alone. ... As sad as it is, you want something you don't have, it's worse to have something you don't want. If you do get married, he'll end up being something you don't want. ... Because what you do want, he isn't out there. ... And secretly I think you know that. That's why you developed this ability to look at a judge and see Al Green; to look at a cloud and see cotton candy. Unconsciously you know the only world that won't disappoint you is the one you make up.”

Ally: “That isn't true! I do all those things, 'cause I'm nuts! So what you're saying isn't true. I will find somebody someday. I'm crazy, that's why I see things that aren't there. I love this world!”

John: „Fine, then perhaps one day you'll choose to live in it with the rest of us.“¹⁴⁸

- John Cage

¹⁴⁶ Hermes (2004) S. 163

¹⁴⁷ Ally McBeal. Season 2. Sideshow. 00:39:24 – 00:39:30

¹⁴⁸ Ally McBeal. Season 2. Love's Illusions. 00:09:09 – 00:10:39

„Wie nahe John Cage dem tatsächlichen Wahnsinn ist, weiß niemand, er selbst am wenigsten, und meistens findet er sich bei dieser Gradwanderung Hand in Hand mit Ally wieder.“¹⁴⁹ John Cage ist der Senior-Partner und Mitgründer der Anwaltskanzlei *Cage & Fish* und entwickelt sich im Lauf der ersten Staffel zu Allys bestem Freund. Er ist der, der sie am besten versteht, da er selbst auch ein „komischer, kleiner Mann“ ist, voller Eigenheiten, Spleens und Ticks. Kein anderer Charakter hat so viele seltsame Angewohnheiten wie er. Vor Gericht gilt er beinahe als unschlagbar, da seine Taktik darin besteht quietschende Schuhe, knackende Metallfrösche u. ä. einzusetzen, um seine Gegner zu verwirren. Weiters ist er mit einigem an technischen Spielereien ausgestattet, wie beispielsweise einer automatisch ferngesteuerten Klospülung. Er betreibt isometrische Turnübungen in der Unisex-Toilette, liebt Frösche, entwickelt seine Schlussplädoyers barfuss, kann seine Nase auf Kommando quietschen lassen (wird jedoch auch manchmal in unpassenden Momenten davon überrascht), macht eine Lächel-Therapie und sein sexuelles Können ist abhängig von Barry White. John ist der intelligenteste und wortgewandteste der Anwälte, wohl auch deshalb weil er schon früh lernen musste körperliche Unzulänglichkeiten und emotionale Unsicherheiten durch Intelligenz auszugleichen. Als verspottetes Kind sieht er sich als erfolgreichen Mann in der Zukunft, der aufgrund seines Geldes und seines Erfolges die Frauen anzieht. Diese Sichtweise verkörpert gleichzeitig die Klischees, dass erfolgreiche, reiche Männer nicht gut aussehen müssen um die schönsten Frauen zu bekommen, da Frauen ohnehin nur auf Geld und einen mächtigen Mann aus sind.

Ansonsten repräsentiert seine Figur kein typisches Männerbild. Er steht ebenfalls offen zu seinen Emotionen und seiner Verletzlichkeit, lässt seinen Gefühlen freien Lauf und wird dadurch angreifbar. Sein Wunsch nach Liebe, Ehe und einer Familie geht wie bei Ally soweit, dass potentielle Kandidaten abgelehnt werden, wenn sie sich nicht perfekt in das Bild der Wunschvorstellung fügen. John Cage ist auf keinen Fall ein klischeehafter Macho, er gehört in die Kategorie der sensiblen und einfühlsamen Frauenverstehers. In den ersten drei Staffeln wird sein Liebesleben von der Beziehung zu der Anwältin Nelle Porter dominiert, nachdem er gleich in der zweiten Folge der ersten Staffel mit einer Anklage, aufgrund seines Aufsuchens einer

¹⁴⁹ Kwieciński (2004) S. 21

Prostituierten eingeführt wird.¹⁵⁰ John verkörpert zwar nicht den frauen- bzw. emanzipationsfeindlichen Mann, er wünscht sich jedoch trotzdem die klassische Familie, in der die Frau adrett gekleidet, ihren berufstätigen Mann mit einer selbst zubereiteten Mahlzeit erwartet. Nelle entspricht eigentlich nur rein äußerlich seinem Idealbild einer Frau, da sie ein eher gefühlskalter und sehr egoistischer Charakter ist. Während der Beziehung der beiden zeigt sie jedoch auch ihre verletzbare Seite. Von den tradierten Rollenbildern her, mit den dazugehörigen Eigenschaften, repräsentiert Nelle den klassisch-männlichen und John den klassisch-weiblichen Part in der Beziehung.

- Richard Fish

Richard: Where does it say women aren't sexual objects? I mean of course they are; and here is the flash: they like it! That's why they are out there getting their breasts done, their tummies tacked, their faces lifted; so we'll keep looking at them sexually. Of course men are supposed to be the providers. Women are those who get pregnant. They can't work, all fat and distended. They stay home with the kids and men bring home money. It's not just God's way. It's the way women want it. How many ladies do you know, who say: Honey, after I give birth I want you to quit the job and stay home with the kids, so I can keep going to the office. Are you nuts? What's with this "Let's all be the same?" We are not the same! That's why god made different sexes, so we'd be different. It's natural for men to enjoy those differences. You're not gonna change that with meetings. Ultimately a man will be ruled by his wants; a woman will be ruled by theirs; and what we want is sex and what they want is money. If God made the penis revocable, he'd be asking for yours back right now! But the problem is you've already given it away. What you need to do is go home today and say: Honey, give me back my penis!"¹⁵¹

Dieses lange aber aussagekräftige und deshalb wichtige Zitat der Figur des Richard Fish zeigt seinen Charakter sehr gut. Er ist der männliche Protagonist, der den Frauenfiguren in der Serie und damit auch den Zuseherinnen unverblümt die Wahrheit aufzeigt und sie darauf aufmerksam macht, dass die beiden Geschlechter nicht gleich sind und nie gleich sein werden. Er erinnert seine erfolgreichen weiblichen Angestellten daran, dass sie nicht jeden Morgen Lippenstift und Rouge auftragen um ihren Intellekt aufzufrischen und Schönheitsoperationen vor allem durchführen lassen um der Männerwelt zu gefallen. In der Serie ist es sehr auffällig, dass das angesprochene Frauenbild oft nur die attraktiven, gutaussehenden Frauen beinhaltet. Die „hässlichen“ unattraktiven Frauen werden von vornherein als

¹⁵⁰ Ally McBeal. Season 1. Compromising Positions

¹⁵¹ Ally McBeal. Season 3. Seeing Green. 00:24:16 – 00:25:44

„männerfeindliche“ Emanze oder Lesbe abgestempelt. Beispielsweise wird der Figur Margaret Camaro, der „besten Anwältin für die Rechte der Frauen“ aufgrund ihrer burschikosen Art, ihrem strengen Aussehen mit kurz geschnittenem Haar und wenig Make-up, sofort der Spitzname „Bulldogge“ verliehen – weil sie nicht dem klassischen weiblichen Schönheitsideal entspricht.¹⁵² Richard Fish macht keinen Hehl aus seiner Borniertheit und seinem Hang zu Vorurteilen. Seine bitteren Wahrheiten bringt er schonungslos in seinen Fishismen zum Ausdruck, die mit einem „bygones“ (in deutscher Übersetzung „Schwamm drüber“) aus den Köpfen seiner Zuseher „weggewischt“ und vergessen werden sollen. Sie bleiben jedoch haften und führen zu manchen fragenden Gedanken, ob er nicht völlig richtig mit seinen Aussagen liegt.

Richard ist der zweite Seniorpartner und eigentliche Gründer der Anwaltskanzlei *Cage & Fish*. Er schämt sich nicht zuzugeben, dass er vor allem darauf aus ist viel Geld zu verdienen und Spaß zu haben. Er ist einer der wenigen Charaktere, der nicht verzweifelt darauf aus ist die große Liebe zu finden. Beziehungen geht er nur zu Frauen ein, mit denen eine Ehe in Zukunft unwahrscheinlich ist. Als seine um einige Jahre ältere Freundin, die Richterin Whipper Cone die langjährige Beziehung vertiefen will, trennt er sich von ihr und beginnt eine Romanze mit der oberflächlichen Ling Woo. Die beiden bilden die perfekte Symbiose von auf den ersten Blick gefühlskalten Einzelgängern, die geldgierig und erfolgshungrig sind, und deren einziger Grund für die Partnerschaft die Angst vor dem Alleinsein ist, auch wenn sie das nie so direkt zugeben würden. Richard Fish steht zu seiner Männlichkeit und zu seiner Freude schöne Frauen zu beobachten, er macht auch keinen Hehl daraus, dass er in seiner Kanzlei nur schöne Frauen beschäftigt – im Gegenteil. Er wirbt bei seinen Mandanten mit seinen schönen weiblichen Angestellten und setzt die intelligenten Karrierefrauen auf nett anzusehende Objekte herab, die mitunter auch dadurch ihre Fälle gewinnen. Frauen sind bei Richard Fish weiters ein Symbol der Macht, des Erfolgs und des Einkommens, denn nur die erfolgreichen und gut verdienenden Männer haben die attraktivsten Frauen an ihrer Seite. Doch auch unter Richards chauvinistischer, harter Schale steckt ein weicher Kern. Die Freundschaften zu all seinen Angestellten, männlich oder weiblich sind ihm sehr wichtig und er möchte ihnen einen Arbeitsplatz voller Vergnügen und Spaß bieten. Sein wichtigstes Lebensziel, neben dem Ziel viel Geld zu verdienen, ist es, nie ein „Erwachsener“ zu

¹⁵² Vgl. Swietlinski, Jutta: Wenn Ally Frauen küsst ... Lesben in US-Fernsehserien. Königstein: Helmer 2003. S. 112

werden, der die Freude am Leben verliert. Deshalb ist er sehr froh, über die ungewöhnlichen Fälle, die in seiner Kanzlei bearbeitet werden. Richard ist stolz auf die außergewöhnliche Arbeitsatmosphäre bei *Cage & Fish* und freut sich eine sogenannte „working family“ geboren zu haben. Auch nach Billys Tod gegen Ende der dritten Staffel zeigt, dass Richard durchaus zu Gefühlen fähig ist. Er fällt Ally weinend um den Hals und lässt seinen Gefühlen freien Lauf.¹⁵³

Sein Charakter ist trotz seiner vorurteilsbehafteten, rücksichtslosen und zynischen Fishismen ein Sympathieträger. Das durch seine Figur transportierte Männerbild zeigt auch der sexuellen Triebkraft hilflos verfallene, bemitleidenswerte Geschöpfe, die von einer sexy Frau um den Verstand gebracht werden.

Richard: Once a man hits puberty, he knows he'll forever be part idiot. It's debilitating; it hurts! These strip clubs, you go to see other guys and you see you're not alone. It's full of idiots. We feel better. ... It's liberating!¹⁵⁴

Er steht Frauen die Macht zu Männer zu kontrollieren und erklärt sie in erotischen Situationen eindeutig zum „stärkeren“ und mächtigeren Geschlecht. Wieder bezieht sich die Macht, die Frauen ausüben können jedoch nur auf ihr Äußeres, dass attraktiv sein soll/muss um einen Mann sexuell erregen zu können. Somit kommt das von seiner Figur transportierte Frauenbild nicht über die Ansicht hinweg, dass Frauen Sexualobjekte sind, besonders die schönen, gutaussehenden.

- Billy Thomas

Die Figur des Billy Thomas erfährt die wohl umstrittenste und extremste Wandlung. Ist er in den ersten beiden Staffeln noch der Spielball, in der Dreiecksbeziehung zwischen ihm, Ally und seiner Ehefrau Georgia, wandelt er sich im Lauf der dritten Staffel zu einem „Chauvinisten-Schwein“ der übelsten Sorte. Anfangs verkörpert er einen langweiligen, durchschnittlichen Anwalt in seinen Dreißigern, der hauptsächlich dazu dient Allys Gefühlsleben durcheinander zu bringen und eine Projektionsfläche ihrer Wünsche und Ansprüche an einen Traummann darstellt. In der dritten Staffel enttarnt ihn Allys Mitbewohnerin Renée als Chauvinisten, der nicht möchte, dass sich seine Ehefrau aufreizend kleidet und sie wirft ihm vor, sich von Ally getrennt zu haben, weil er wusste, dass sie nie die Frau sein wird, die zuhause bleibt und auf ihre

¹⁵³ Ally McBeal. Season 3. I Will Survive

¹⁵⁴ Ally McBeal. Season 2. Just Looking. 00:36:52 – 00:37:48

Karriere verzichtet. Billy färbt sich darauf hin die Haare blond und propagiert den männlichen Machismus als Ideologie männlicher Selbstachtung die wiederbelebt werden muss. Er tritt einer Selbsthilfegruppe der Chauvinisten bei und anstatt seine veränderte Einstellung zu überdenken steht er offen dafür ein und will sich vor allem nicht dafür entschuldigen müssen.

Billy: I'm here because as much as I'm for women's rights, when it comes to my own wife; I don't want her dressing in sexy clothes. I don't want her to become a partner at work. I really don't want her to work at all. I'd like her to stay home. I'd like to come home at the end of the day and find a nice meal on the table. I'd like her to be there waiting, maybe with a pair of slippers; maybe she rubs my feet a little; fixes me a drink. I want her day just to be beginning for real, because I am home ... I need to feel more ... worshipped!¹⁵⁵

Billys Charakter sehnt sich offensichtlich in die Vergangenheit zurück, als der Mann in der Gesellschaft und vor allem im Familienleben noch deutlich höher gestellt war als die Frau. Seine Ehefrau Georgia erkennt ihren Mann nicht wieder und verlangt, nachdem er ihr seine Wünsche das weitere Zusammenleben betreffend, mitgeteilt hat, die Scheidung. Georgia fügt sich somit nicht in das Bild der Barbie-Puppe, die ihm zu diensten ist und verlässt ihn. Es wird deutlich gezeigt, dass sich Frauen in der heutigen Gesellschaft eine derartige chauvinistische, klischeehafte, altmodische Behandlung nicht mehr gefallen lassen müssen. Georgia schneidet sich die Haare noch kürzer, wirkt dadurch maskuliner, kündigt in der Kanzlei und beginnt ein neues Leben als Single-Frau. Die heutige unabhängige Karrierefrau muss sich nicht mehr von einem Mann abhängig machen (lassen).

Billy: ... I think I have to face the fact that I consider you a possession of mine in a way. I feel it should be my right to control you ... I don't believe in equal parenting. I believe men should be involved but I believe there should be father figures and there should be mother figures; and if we have kids I expect you to give up work. ... and while I don't think of you only as a sexual object, I think of you as someone who should fulfil my sexual needs and if you put on hundred pounds I'd have a big problem with it too.

Georgia: I never saw this in you!

Billy: I didn't see it in me either, but it's there and I'm beginning to think Richard's right – I shouldn't apologize for it.¹⁵⁶

Nicht nur Georgia und Billy selbst sind von dieser Veränderung in Billys Weltsicht überrascht, auch die ZuseherInnen waren über diese Einstellung verwundert. Dieser

¹⁵⁵ Ally McBeal. Season 3. Seeing Green. 00:13:56 – 00:15:00

¹⁵⁶ Ebd. 00:29:35 – 00:30:58

neue Charakterzug wirkt unmotiviert und zeitweise lächerlich überspitzt. Das dadurch vermittelte Frauenbild versetzt Frauen zurück in die 1950er Jahre, als der ihnen zugeschriebene Platz zuhause bei der Familie war. Weiters werden Frauen wieder zu Objekten degradiert. Das gipfelt darin, dass sich Billy ein Zuhälterverhalten zulegt und von einer Gruppe schwarzer, latexbegleiteter Frauen (den „Billy-Girls“) zu Meetings mit Mandanten begleiten lässt und die Frauen als Accessoires um sich schart, mit der Begründung: „It’s a look!“.

Billy: I do my best work operating on heightened sense of acuity. Mine is best derived from sexual energy. Pretty women make me a better lawyer. A fact I won’t apologize for. I like the way they look, the way they smell. The testosterone they generate make me a bigger ass.¹⁵⁷

Die Frauen, die zu diesem Look gehören, sprechen nicht und werden auf der Tonebene jedes Mal wenn die „Karawane“ stehenbleibt, mit einer Maschine, die zum Stillstand kommt, verglichen. Es wird ihnen auf jeder Ebene das menschliche genommen, sie funktionieren nur als Objekt und aufputzende Begleitung. Im Laufe der dritten Staffel wird bei Billy ein tödlicher Gehirntumor diagnostiziert, der u. a. Halluzinationen und Fantasien auslöst. Man ist als ZuseherIn im Unklaren, ob seine charakterliche Veränderung ebenfalls ein Symptom der Krankheit ist. Es wird dadurch vermittelt, dass solch ein altmodisches Geschlechter-Rollenbild nur einem „kranken Gehirn“ entspringen kann. Sein Tod führt endgültig zum Ende der Dreiecksbeziehung zwischen ihm, Ally und Georgia und man erfährt, dass Ally all die Jahre seine wahre Liebe gewesen ist. Dieses Ende seiner Figur ist äußerst melodramatisch und passt perfekt in das Genre des Melodrams, dessen Genrekonventionen in der Serie, wie bereits erwähnt, mitunter erfüllt werden.

- Renée Raddick

Die Mitbewohnerin und beste Freundin von Ally McBeal lebt ihre Weiblichkeit voll aus und setzt ihre erotische Wirkung auf Männer bewusst ein. Sie arbeitet als Staatsanwältin und wird als der wohl feministischste Charakter eingeführt. Renée ist zwar ebenso einsam wie Ally, lässt es sich jedoch nicht anmerken, da sie ihre Emotionen zurückhält und nur selten ihre sensible Seite zeigt. Als tougher, unabhängiger, sexy Frauentyp weiß sie um ihre Wirkung auf Männer und genießt sich

¹⁵⁷ Ally McBeal. Season 3. Out in the Cold. 00:17:22 – 00:17:52

nicht für ihre Rundungen. Man erfährt, dass sie als junges Mädchen als erste ihres Jahrgangs Brüste bekam und schnell herausfand, dass diese „Weiblichkeit“ ihr Hilfestellung, nette Taten und Aufmerksamkeit ihrer männlichen Mitschüler brachte. In den ersten zwei Staffeln ist sie die feministische Instanz, die Frauen dazu aufruft ihre Sexualität offen zu zeigen, dazu zu stehen und Intelligenz zu demonstrieren, in dem man seine erotische Ausstrahlung als Machtinstrument benutzt. In der dritten Staffel gründet sie zusammen mit der Richterin Whipper Cone eine eigene Kanzlei. Bei dem „Casting“ ihres zukünftigen männlichen Mitarbeiters, der sich bis auf die Unterhose ausziehen und einen durchtrainierten, sexy Körper haben muss, gleitet das ganze zu sehr in Oberflächlichkeiten ab. Diese Szene sollte suggerieren, dass nicht nur Männer Frauen als Objekte behandeln dürfen und auch Frauen Männer rein nach optischen Kriterien beurteilen und einstellen können. Es wirkt aber, als würden sich eher Frauen auf das Niveau eines durch seine sexuelle Erregung „abgelenkten“ Mannes herabsetzen (das in der Serie sehr oft deutlich gezeigt wird). Sie erklären dieses spezielle Auswahlverfahren so, dass sie beide vor Gericht ihre Sexualität einsetzen um zu gewinnen und der männliche Mitarbeiter seine erotische Ausstrahlung vor Gericht dazu einsetzen soll, weibliche Gegner und Richter zu überzeugen. Von gewünschter Intelligenz oder fachspezifischer Kompetenz ist keine Rede mehr.

- Elaine Vassel

Die Figur der Elaine Vassel verkörpert das typische Klischee der blonden, nicht intellektuellen Sekretärin. Sie ist das personifizierte Sexobjekt, sieht sich gerne selbst als solches, zeigt sich gerne aufreizend und weiblich, ist leicht zu haben, steht zu ihrer Sexualität und ist stolz auf ihre erotische Ausstrahlung. Elaine ist gerne Sekretärin und hat keinerlei Aufstiegsambitionen. Ihr Charakter reiht sich nahtlos in die Reihe verschrobener, seltsamer, überspitzt gezeichneter Protagonisten ein, beispielsweise wenn sie die Welt mit Erfindungen eines Gesichts-BHs, Kondomen mit persönlichen Schriftzug oder einer Ehemann-Geräusche-CD bereichert. Sie hat zwar keine Karriereambitionen ist aber dennoch eifersüchtig auf das doch sehr aufregende Leben der Anwältinnen. Ihre Minderwertigkeitskomplexe kompensiert sie mit ihrer neugierigen Art, denn wenn sie Gerüchte verbreitet fühlt sie sich der Gruppe der AnwältInnen zugehörig. Am glücklichsten ist Elaine Vassel auf der Bühne der

Bar, in der täglich nach Büroschluss gefeiert wird. Sie singt und tanzt und zeigt ihr wahres Talent. All das kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch ihr Charakter sehr einsam ist. Ihre Figur bekommt im Laufe der einzelnen Episoden mehr Tiefe und lässt den Zuseher hinter die oberflächliche, fröhliche Fassade blicken. One-Night-Stands können bei ihr nicht die Sehnsucht nach wahrer Liebe stillen und wieder zeigt ihre Figur, dass eine Frau nur zu zweit in einer Beziehung zu einem Mann uneingeschränkt glücklich sein kann. Elaine ist es, die oft Richards Fishermen bestätigt und den männlichen Charakteren mitteilt, dass eine Frau „genommen“ und erobert werden möchte. Ihre Rolle als sexueller „Anheizer“ des Seniorpartners John Cage kann nicht ernstzunehmend gesehen werden, da ein solches Verhalten zwischen Vorgesetztem und Sekretärin fast schon gesetzeswidrig, auf jeden Fall aber vollkommen unangebracht wäre. Zusammenfassend kann man sagen, dass das hier repräsentierte Frauenbild nicht zu ernst genommen werden darf, da ihr Charakter vordergründig darauf ausgelegt ist komische Situationen herbeizuführen.

- Ling Woo

Ling: ... That's the very essence of a woman. Sex is a weapon; we all use it. We tease, we tantalize; we do it everyday. God gave us the advantage by giving men the dumb stick. ... Women are exploited by high heels; by the idea that we have to put on make up to go to work. ... Billions are spent convincing the world that cellulite is evil. Is that to empower women? What world do you live in?¹⁵⁸

Die Rolle der Ling Woo sollte anfangs bloß einige Gastauftritte haben, wurde jedoch aufgrund der großen Beliebtheit zum fixen Bestandteil der Serie. Zu Beginn der zweiten Staffel beschäftigt sie die AnwältInnen mit ungewöhnlichen Fällen, die meist das Thema der sexuellen Belästigung behandeln. Das interessante an Lings Figur ist, dass sie einerseits zu ihrem sexy Körper, ihrer Sinnlichkeit und ihrer Weiblichkeit steht, andererseits jedoch nicht darauf reduziert werden möchte. Oftmals hält sie Männern den Spiegel vor, in dem sie demonstriert wie einfach Männer durch ein erotisches Auftreten einer Frau beeinflussbar werden. Sie kontrolliert die Männer anhand ihres „dumb sticks“ und demonstriert dadurch die Macht, die Frauen durch eine sexuelle Ausstrahlung erlangen können. Lings Figur ist sehr direkt und sagt ehrlich ihre Meinung. Oft werden von ihr unattraktivere und weniger erfolgreiche

¹⁵⁸ Ally McBeal. Season 2. Just Looking. 00:21:22 – 00:24:20

Frauen diskriminiert. Man hat den Eindruck, dass nur schöne, karriereorientierte Frauen Anerkennung, Freundschaft und Aufmerksamkeit des eigenen und auch des anderen Geschlechts verdienen. Eine Einstellung, die auch unter den Zuseherinnen für Empörung sorgte, da sich nicht jede dieser Gruppe zugehörig fühlte. Die Beziehung zu Richard Fish zeichnet sich durch eine Oberflächlichkeit aus, da keiner den anderen sein wahres, verletzliches, einsames Ich sehen lässt. So kommt es nur selten zu Momenten in denen Lings harte Fassade bröckelt und man sehen kann, dass sie eigentlich ein sehr netter Mensch ist. Sie mietet einen Zeppelin um Allys Glauben an Gott zu erneuern¹⁵⁹, tanzt im Altersheim mit den Heimbewohnern¹⁶⁰, jedoch zeigt sie ihre Tränen und ihre guten Taten nur äußerst ungern in der Öffentlichkeit. Ling Woo verkörpert die exotische Traumfrau, die ungewöhnliche erotische Spiele kennt und diese zu ihrem Vorteil einsetzt. Obwohl sie kühl auftritt und viele männliche Attribute in ihrer Persönlichkeit vereint ist sie ausgesprochen weiblich und sinnlich. Manchmal kommen sogar traditionelle Werte zum Vorschein, die sie stets zu ihrem Vorteil interpretiert.

- Nelle Porter

Durch ihre äußere Erscheinung verkörpert die Figur der Nelle Porter den Traum vieler Männer. Sie ist hat blonde, lange Locken, ist groß und schlank und hat ein ebenmäßiges Gesicht. Hinter diesem Aussehen verbirgt sich aber vielleicht der radikalste und am meisten emanzipierte Frauencharakter der Serie, denn Nelle möchte Karriere machen. Sie strebt die Partnerschaft in der Kanzlei *Cage & Fish* an. Skrupellos ordnet sie diesem Berufswunsch Beziehungen, Mutterschaft und Freundschaften unter und scheut auch nicht davor ihr Ziel durch Intrigen zu erreichen. Nelle wirkt androgyn und kleidet sich in maskulin wirkender Kleidung. Wäre sie nicht so wunderschön, würde man sie, um mit den Worten dieser Serie zu sprechen, als „männerhassende Emanze“ schimpfen oder ihr lesbische Neigungen unterstellen. Ihre Weiblichkeit und Sinnlichkeit setzt sie nur für die Erreichung ihrer persönlichen und beruflichen Wünsche ein. Sie spielt dann gekonnt mit dem Klischee der blonden, naiven, sanften Frau um Männer zu verwirren und ihre Ziele durchzusetzen. Weiters weist ihr Charakter keine frauensolidarische Einstellung auf, sie betrachtet ihre Kolleginnen eher als Konkurrentinnen und „komische Typen“,

¹⁵⁹

Ally McBeal. Season 2. Angels and Blimps

¹⁶⁰

Ally McBeal. Season 3. In Search of the Pygmies

denen sie keinerlei Loyalität entgegenbringt. Die Frauen in der Kanzlei sind sich einig, dass sie Nelle Porter hassen, sei es einerseits aus Eifersucht auf ihr perfektes Äußeres und ihre zielstrebige Art, andererseits aus Entsetzen über Nelles Gefühlskälte und Bosheit. Während der zweiten Staffel gehen der Seniorpartner John Cage und Nelle eine Beziehung ein. In wenigen Momenten dieses Handlungsstrangs zeigt Nelle auch ihre verletzbare Seite, die offensichtlich schon durch eine romantische Beziehung zu einem Mann zum Vorschein kommen kann. Alles in allem repräsentiert Nelle Porter die erfolgsorientierte Frau in der Arbeitswelt, die für ihre Gleichstellung kämpft, dafür aber auch auf tradierte weibliche Aufgabenfelder, wie Mutterschaft verzichtet.

Nelle: Women wanna have it all today. And having it all means a career plus a family. But when you look at the men who rise to the top of their fields, most of them have sacrificed on the family side; but women? We can't do that! That's just unthinkable. We have to be there for the children. If a woman puts in 14-16 hour days while she has kids, well, she is a bad mother. That's why the witness simply concludes that the 14-hour day is a de facto discrimination against women. But where the gender bias really lies is in the automatic assumption that every woman wants to be a mother. There is the bigotry!"¹⁶¹

7.2.5 Realistische Frauenbilder?

Die Frauen, die bei *Cage & Fish* arbeiten, verkörpern jeweils ein Extrem und können unter diesem Gesichtspunkt getrennt voneinander festgemacht werden. Man kann jedoch all diese unterschiedlichen Frauenfiguren auch in ihrer Gesamtheit betrachten. Die Summe ihrer Eigenschaften und ihrer Identitäten ergibt unter Umständen das Bild einer modernen Frau, die alle die Widersprüche, die sich durch so einen Zusammenschluss ergeben mögen, in sich verkörpert.¹⁶² Das Individuum Frau ist in der heutigen Gesellschaft durch eine Zerrissenheit gekennzeichnet, die vor allem daraus resultiert, dass sich auch den Frauen eine Unendlichkeit an Möglichkeiten bietet. Frauen können sich für eine Karriere entscheiden und sich von einer Familiengründung verabschieden, sie können eine Familie gründen, werden dann aber bei ihrem beruflichen Leben Abstriche machen müssen. Es lässt sich feststellen, dass es weit weniger schwer ist sich für Karriere oder Familie zu entscheiden, die Schwierigkeit besteht darin die beiden Lebensbereiche miteinander

¹⁶¹ Ally McBeal. Season 2. Let's Dance. 00:29:22 – 00:31:12

¹⁶² Vgl. Kwiecieński (2004) S. 82

zu verbinden. Es wird zunehmend schwieriger, Frau zu sein, denn die Widersprüche der verschiedenen Identitätsentwürfe, die zusammengeführt werden wollen, werden immer auffallender. Die neurotische Romantikerin Ally McBeal träumt von der idealen Verknüpfung ihres Berufs- und Privatlebens weiß jedoch selbst nicht wie sie dieses Ziel erreichen soll. Ally und ihre Mitstreiterinnen kämpfen keinen Kampf für die Emanzipation oder die Gleichstellung der Frau, sie kämpfen für ein glückliches, freies und selbstbestimmtes Leben.

- Renée: Being unmarried isn't a stigma to men – eligible bachelor, old maid. Society drills into us that women be married, smart people have careers, women have babies and mothers stay at home. Society condemns working mothers that don't stay at home. What chance do we have when society keeps on drilling us?
- Ally: We could change it! There are more women than men. If they wanted, they could change it. I plan to change it. I just want to get married first.¹⁶³

Oft müssen sie einsehen, dass sie sich selbst auf ein Sexualobjekt reduzieren und Selbstbestätigung daraus ziehen Männern zu gefallen.

Frauen werden in der Serie oft auf Objekte reduziert, die weiblichen Charaktere sind aber mitunter intelligent genug diese Sichtweise der Männer für ihren eigenen Vorteil zu nutzen und demonstrieren dadurch Macht.

Die häufig in der Kanzlei behandelten juristischen Fälle der sexuellen Belästigung zeigen ebenfalls ein widersprüchliches Bild der Frau.

- Billy: ... Why is it not matter what happened, women always feel harassed? It's you guys who make yourselves out to be the weaker sex! And by the way, men don't get there breasts done, or obsess over their butt size. Men don't try on ten different outfits before going out at night and men don't care if their tummies look flat. You wanna condemn the people fixating on women's bodies! Condemn the women!¹⁶⁴

Einerseits weisen die vielen sexuellen Belästigungsklagen darauf hin, dass ein Umdenken hin zu einer 100%igen Gleichstellung der Frau noch nicht gegeben ist und Frauen bereit sind dafür zu kämpfen und ihre Rechte einzufordern, andererseits bedeutet ein ständiger Kampf und ein ununterbrochenes Hinweisen auf die Notwendigkeit eines Kampfes eine Versteifung des Blickes auf ein schwaches, hilfsbedürftiges Wesen der Frau.

¹⁶³ Ally McBeal. Season 1. Silver Bells. 00:22:42 – 00:23:45

¹⁶⁴ Ally McBeal. Season 2. Only the Lonely. 00:02:32 – 00:03:06

Die in der Serie repräsentierten Frauenbilder haben durchaus realistische Züge und werfen Fragen auf, deren Antworten auch für die Frauen in der realen Gesellschaft interessant wären. Es werden unterschiedlichste Themen aus weiblicher Sicht gezeigt und verschiedenste Standpunkte ausgesprochen. Die ZuseherInnen finden sowohl traditionell orientierte, als auch feministische Ansätze wieder, diese sind aber nicht zwingend an einen entsprechenden Typus Frau gebunden. Ally McBeal bricht somit auf subtile Art und Weise die traditionellen Rollenbilder und vor allem das traditionelle Bild der Frau auf. Die Präsentation der sich stark voneinander unterscheidenden Meinungen und Ansichten der agierenden Figuren wirft Fragen auf, deren Lösung von der Serie jedoch nicht beansprucht wird.

7.3 The Sopranos

„*The Sopranos* rules. In fact, it could be the best TV series ever made.“¹⁶⁵

Die amerikanische Fernsehserie *The Sopranos* wurde von 1999-2007 in sechs Staffeln ausgestrahlt. Für viele begeisterte Zuseher hat diese Serie Anspruch und Qualität ins Fernsehprogramm zurückgebracht, gerne wird die Serie als „quality tv“ bezeichnet. Jede Episode umfasst ca. 60 Minuten und wurde ohne Werbeunterbrechung ausgestrahlt, dadurch bekommt der Rezipient noch stärker den Eindruck einen einstündigen, qualitativ hochwertigen Kurzfilm zu sehen. Maurice Yacowar gibt sich in seinem Buch „*The Sopranos on the Couch*“ als großer Fan der Serie zu erkennen „For openers: it’s brilliantly written, performed, and filmed. Each episode has the polish of an excellent feature film – with a tighter yet more complex, resonant script than most. ... The show is also relentlessly entertaining. The characters are engrossing, the plot twists astonishing but coherent, and the dialogue mined with ironies and poetic resonance quite beyond what we are used to hearing on the boob tube or even on the commercial cinema screen these days. Unique for a television series, details connect not just across the hour but across a season and beyond. ... The viewer has to dig for links and meanings beyond what’s spelled out on the surface and is often left with mysteries. That makes this show more like European cinema than America cinema – and a complete departure for American television. At the same time, *The Sopranos* provocatively raises major questions about how and why we live.“¹⁶⁶

Die Serie ist eine klassische Fortsetzungsserie, sie kann als “Megamovie” betrachtet werden und entspricht durchaus der “neuen” Generation von Fernsehserien, die laut Sascha Seiler für eine “nahtlose, ununterbrochene” Rezeption mit Hilfe der erhältlichen DVD-Boxen geschaffen ist. Die Kontinuität ist gegeben und von großer Bedeutung, da die bedeutendsten Spannungsbögen, Fragen aufwerfen, deren Antworten möglicherweise erst in der letzten Episode gegeben werden (wenn überhaupt).

¹⁶⁵ Yacowar, Maurice: *The Sopranos on the Couch. Analyzing Television’s Greatest Series*. Continuum: New York 2002. S.9

¹⁶⁶ Ebd. S. 12-13

Der Titel der Fernsehserie zeigt einerseits an, dass die Familie Soprano im Mittelpunkt der Handlung steht. Maurice Yacowar findet jedoch noch eine weitere Bedeutung des Seriennamens. „Perhaps the series’ basic pun is the title. Sopranos „sing“ – which is also the argot for ratting to the cops/Feds. ...Over the whole series hangs the threat of someone “singing” to the fuzz. More broadly, *The Sopranos* “sing” to the television audience about the secret lives, loves, and business ways of Gangland USA.”¹⁶⁷

7.3.1 Einhaltung der Genrekonventionen?

Wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit erwähnt lässt sich diese Fernsehserie dem Genre der “Gangsterserie” zurechnen. Uwe Bolls Definition trifft auf *The Sopranos* zu: Toni, der Gangsterboss steht im Mittelpunkt der Handlung. Er hat illegale Pläne und versucht sie durchzusetzen. Aufstieg und Fall Tonis, Auseinandersetzungen unter Gangstern oder mit der Polizei und dem FBI stehen im Vordergrund. Das Leben und Sterben in einer Verbrecherorganisation, in diesem Fall der Mafia bildet die Handlung. Boll merkt jedoch an, dass es wenige reine Gangsterserien gibt, da ein Gangster wenig zur Identifikationsfigur taugt. In diesem Punkt muss man Boll einerseits widersprechen, bei genauerer Betrachtung der Serie fällt jedoch auf, dass sich auch *The Sopranos* nicht als reine Gangsterserie beschreiben lässt und auch deshalb mehr zur Identifikation taugt, da Aspekte der Familienserie und der Dramey hinzugefügt werden. Dadurch, dass die Figur des Tony Soprano von hoher Ambivalenz dominiert ist, laden einige seiner Charakterzüge durchaus zur Identifikation ein.

Das Genre der Gangsterserie kann als „Gangsterfilm in Fortsetzung“ gesehen werden, da einige Hauptcharakteristika dieser Gattung übernommen werden. John McCarty sieht den Gangster als klassischen amerikanischen Filmcharakter. Für ihn ist der Gangsterfilm, zusammen mit dem Western eines des ältesten Genres. In vielen Punkten stimmen diese beiden Gattungen überein. Der Umgang mit Waffen und der gewalttätige Kampf um Macht stehen bei beiden Genres im Vordergrund. Doch während im typischen Western der starke, ruhige „Gute“ im Mittelpunkt steht, agiert im Gangsterfilm der „Böse“ als Hauptfigur. Der Gangsterfilm verlegt den

¹⁶⁷ Ebd. S. 168

Schauplatz der Handlung in die Großstadt und passt die Grundzüge des Westerns an die aktuelle Zeit und die vorherrschenden kulturellen Begebenheiten an.¹⁶⁸

Doch *The Sopranos* erfüllt eben nicht nur die Kriterien eines Gangsterfilms oder einer Gangsterserie. Das Genre der Serie muss eindeutig als Genrehybrid gesehen werden, da es Elemente verschiedener Genres vereint und sich aus einem bereits vorhandenen Repertoire bedient. „From the American gangster film of the 1930s it drew the dynamic of gunfire, sexy music, and clubs, and the theme/value of individualism rampant against urban conformism. The hero climbs from the gutter to the top – and is brought down. The more Tony Soprano succeeds, the more riveting our wait for his doom. From the postwar American film noir, the series drew the awareness (not to mention the plot devices) of psychoanalysis. This wild, selfish Id escapes from the shadows of repression. From postmodernism it drew its confidence that an audience will delight in irony, look for how this art draws from other art, and exult in transcending borders and conventions. So these gangsters deliberately style themselves after their favourite gangster films – especially Francis Ford Coppola’s *Godfather* trilogy.”¹⁶⁹ Das Wichtigste um eine Identifikation mit den Hauptfiguren zu gewährleisten ist die Vermischung des Gangsterlebens mit dem Familienleben. Wichtige Aspekte der klassischen Familienserie werden miteinbezogen. Ähnlich wie bei *Dr. Quinn – Medicine Woman* stehen in den Nebenhandlungen Aktionen der Kinder im Vordergrund. Der Zuseher kann den einzelnen Familienmitgliedern über all die Jahre bei ihrer Entwicklung zusehen und sie als eigene Familienmitglieder ansehen. Der Produzent David Chase erschuf eine Serie, über einen Mafiosi, der Schwierigkeiten mit seiner Mutter hat und sich in Psychotherapie begeben muss, die sich grundsätzlich an *The Godfather* orientierte. „He put the two ideas together and out came *The Sopranos*, a dysfunctional take on traditional „family values“ TV fare like *The Waltons*, with characters like „Big Pussy“ replacing those named „John Boy“ and people getting whacked instead of bidding each other „good night“. Call it the Corleones meet Ozzie and Harriet.”¹⁷⁰

Der Humor kommt in der Serie ebenfalls nicht zu kurz. „Humor lurks everywhere in the midst of murder, mayhem, corruption, and dirty dealing. For example, Tony and his associates actually exhibit a good level of intelligence, but their lack of university

¹⁶⁸ Vgl. McCarty, John: *Bullets over Hollywood. The American Gangster Picture from the Silents to “The Sopranos”*. Oxford: Da Capo Press 2004 S. 1-2

¹⁶⁹ Ebd. S. 16

¹⁷⁰ Ebd. S. 245

polish opens them up to a number of linguistic mistakes and malapropisms that the scriptwriters obviously delight in inventing.”¹⁷¹ Oftmals agieren die Figuren cartoonartig und überzogen. Vor allem die Mob-Mitglieder wie Christopher Moltisanti, Pauli „Walnuts“ Galtierie, Silvio Dante und „Big Pussy“ Bompensiero nehmen oftmals komödiantische Züge an. Die Sprache in der Serie ist derb und dominiert von Schimpfwörtern. Dadurch bekommen die Dialoge einen zusätzlichen realistischen Charakter. Als übergeordneten Genrebegriff schlage ich den Begriff der „Dramedy“ vor, der bereits bei der Analyse der Serie *Ally McBeal* definiert wurde. Durch die Vermischung komödiantischer, ironischer, lustiger Dialoge und Situationen mit der tragischen Existenz aller agierenden Figuren passt diese Bezeichnung als Oberbegriff sehr gut. „The Sopranos, more often than not, appears to be divided between encouraging its audience in the impulse to laugh aloud and the equally seductive impulse to burst into scornful invective. Perhaps one of the distinctive features of The Sopranos is its ability to combine effectively the need for laughter and the need for invective.”¹⁷²

Betrachtet man die Darstellung der Frauenfiguren stellt man auch hier fest, dass die verschiedenen weiblichen Charaktere konventionalisierte Grundzüge aus unterschiedlichen Genres verkörpern. Tonys Schwester, Janice lässt sich mit ihren skurrilen Eigenheiten, ihrem überzeichneten, übertriebenem Verhalten und ihren bissigen, teilweise durchaus intelligenten, witzigen Aussagen dem Genre der Screwball-Comedy zuordnen. Ihre Figur bewegt sich oftmals an der Grenze zur Farce. In dieser Unterform der klassischen Hollywood-Komödie steht meist der Krieg der Geschlechter im Mittelpunkt. Auch Janice Figur kämpft für die Rechte der Frau, während jedoch in der Screwball-Comedy die Frauenfiguren über den Mann triumphiert, unterliegt Janice ihrem Wunsch nach einem Mann, der sie finanziell versorgt und auch beschützt.

Tonys Ehefrau Carmela passt gut in das Genre des Melodrams. In ihrer Handlungslinie stehen die Konflikte mit ihrem Ehemann, das Hadern mit ihrer Existenz als Mutter und Hausfrau im Mittelpunkt. Verzweifelt versucht sie die Affären ihres Mannes zu akzeptieren ohne die Verletzung dadurch zuzulassen. Wie im Melodram kämpft ihre Figur um existenzielles und emotionales Glück. Die Gattung

¹⁷¹ Bondanella, Peter: *Hollywood Italians. Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. New York: Continuum 2004 S. 304-305

¹⁷² Barreca, Regina: *Why I Like the Women in The Sopranos Even Though I'm Not Supposed To*. In: *A Sitdown With The Sopranos. Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series*. Hg. v. Regina Barreca. New York: Palgrave 2002 S. 35

des Melodrams wurde auf eine weibliche Zielgruppe zugeschnitten und in diesem Sinne spricht auch Carmelas Entwicklung in ihrer Handlungslinie die weiblichen Zuseherinnen an. Auch der technische Einsatz der Filmmittel lässt Rückschlüsse auf eine Entlehnung dieser aus dem melodramatischen Genre zu, da oft Carmelas Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird und weiters sehr häufig ihre Gefühle durch Musik zum Ausdruck gebracht werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich diese Serie aus dem Besten bereits bestehender Genres und Untergenres bedient. Dadurch entsteht eine neuartige, einzigartige, qualitativ hochwertige Unterhaltung, die ein breitgefächertes, anspruchsvolles Publikum anspricht und so zu einem großen Erfolg wurde.

7.3.2 Inhaltsbeschreibung

Die Serie zeigt das Leben mehrerer italienisch-amerikanischer Familien in New Jersey. Tonys Onkel Corrado „Junior“ Soprano und sein bereits verstorbener Vater „Johnny Boy“ Soprano machten Karriere in der Mafia. Die Hauptfigur Tony Soprano entschloss sich nach einem Semester am College ebenfalls diesen kriminellen Weg einzuschlagen. Tony ist verheiratet mit Carmela und hat zwei Kinder – Meadow und Anthony Jr. „A.J.“ Die Liebe zu seiner Familie hält ihn nicht davon ab Affären zu haben und anderen Frauen nachzusteigen. Anders als sein Onkel „Junior“ hat Tony das „Talent“ als Gangster und wird Ende der ersten Staffel zum Boss aller New Jersey Crews. Die Tatsache, dass Tony „Junior“ bereits „unterbuttert“ als dieser noch Boss ist, führt zu intensiven Spannungen und findet ihren Höhepunkt in einem von Tonys Mutter Livia und Onkel „Junior“ geplanten Auftragsmord an Tony. Livia ist eine weitere Frauenfigur, die seinen Charakter sehr stark beeinflusst. Ihre manipulierende Bösartigkeit ist der Grundstein seiner psychischen Probleme. Dies findet er in den psychotherapeutischen Sitzungen mit der Psychiaterin Dr. Jennifer Melfi heraus. Tony hat zwei Schwestern Janice und Linda. Janice trägt ebenso dazu bei, dass Tonys Figur regelmäßig ausrastet. Die wichtigsten Mitglieder von Tonys Crew sind Paulie „Walnuts“ Galtieri, Silvio Dante, „Big Pussy“ Bompensiero und Tonys Neffe Christopher Moltisanti. Eine weitere italienisch-amerikanische Familie, die sich privat und geschäftlich immer wieder mit der Familie Soprano verknüpft, ist die Familie der Apriles. Jackie Aprile war der Boss der New Jersey Crews und stirbt in der ersten

Staffel an Krebs. Jackies Bruder Richie kommt nach seiner Haft zurück um zu sehen, dass nicht er an die Stelle seines verstorbenen Bruders rücken wird, sondern Tony diesen Platz bereits okkupiert hat. Aus Eifersucht kreierte er weitere Konflikte und findet dann mit einer Beziehung zu Janice eine geeignete Möglichkeit Tony auszuwischen und mit der Familie Soprano enger verbunden zu sein. Richies Jähzornigkeit und ein gewalttätiger Ausbruch gegen Janice führen letztendlich zu seinem Tod, da Janice ihn aus Notwehr erschießt. Jackie Apriles Sohn, Jackie Jr. und Meadow Soprano führen in der dritten Staffel eine Beziehung. Jackie Jr. wird gegen Ende dieser Staffel von dem neuen Freund seiner Mutter Ralph Cifaretto umgebracht. Die Verknüpfungen dieser Familie, seien sie privater oder geschäftlicher Natur führen zu allerlei Verwicklungen, Morden, Intrigen und Auseinandersetzungen.

Man erkennt, dass die Handlung sehr viel komplizierter ist, als die der zuvor analysierten Serien. Das liegt zum Einen an der Konzeption der Serie als „Megamovie“, da kaum Handlungsstränge innerhalb einer Episode zum Abschluss gebracht werden. Der Zuschauer muss das „Ganze“ sehen um den Inhalt vollständig begreifen zu können. Im Mittelpunkt dieser vielen komplizierten Handlungsstränge steht die Hauptfigur Tony, die versucht sich seiner eigenen Identität klar zu werden. Ist er ein liebevoller Ehemann und Vater? Ist er ein Betrüger, der seine Ehefrau ständig hintergeht? Ist er ein verletzlicher Mann, der an der lieblosen Beziehung zu seiner herrschsüchtigen, psychisch kranken Mutter leidet? Ist er ein karriereorientierter, geschäftstüchtiger, gefürchteter Boss der Unterwelt? Ist er ein liebender, loyaler Freund? Ist er ein psychisch Kranker, der professionelle Hilfe braucht? Seine Figur ist äußerst vielschichtig, viele seiner Probleme entstehen aus den Handlungen der anderen Charaktere und die Folgen, die deren Entscheidungen auf sein Leben haben. So ist es auch unschwer zu erkennen, dass seine männliche Machofigur sehr stark von den weiblichen Charakteren beeinflusst und geformt wird. Der Zuseher sieht Tony zu wie er sich bemüht alle Bereiche seines Lebens unter Kontrolle zu halten und versucht sie voneinander zu trennen – ohne Erfolg. „The man struggles to do his best, to meet his responsibilities to his family and to the Family, to keep his home and business wheels oiled and spinning and rewarding. He may not have our code but he has his. Tony is the best man of the worst men. He reminds us that whatever enemies we have, however threatening, if our antagonist is a human we have more in common than we have to fear. Indeed, what we may most fear is

that disturbing part of ourselves that we project on an enemy. In restoring humanity to its villains lies perhaps the greatest spin of the shows dramatic irony and its greatest service to the viewer, both in self-knowledge and compassion.”¹⁷³

7.3.3 Zielpublikum

Das Publikum, das von dieser Serie angesprochen wird, ist nicht vergleichbar mit dem Publikum einer klassischen Soap Opera, da es mehr Ansprüche an die TV-Unterhaltung hat. Diese Fernsehserie ist für ZuseherInnen ab dem 20. Lebensjahr konzipiert und wird dementsprechend auch am häufigsten von den 20-40jährigen rezipiert. Trotz den Anleihen aus der klassischen Familienserie ist sie für Kinder aufgrund der enormen Brutalität nicht geeignet. Die Storylines der Kinder dienen in diesem Fall nicht dazu minderjähriges Publikum durch mögliche Identifikation als Zuseher zu binden, sondern dazu einen weiteren Aspekt zu Tonys Leben hinzuzufügen, der u. a. für die Widersprüchlichkeit seines Charakters verantwortlich ist. Weiters wird durch die Familie und die Möglichkeit die Kinder heranwachsen zu sehen die Serie auch für Erwachsene interessanter, da die „eingebildete“ Möglichkeit besteht die „Serienkinder“ als eigene Kinder zu adoptieren.

Der enorme Erfolg der Serie kam für die Produzenten völlig unerwartet. „The show certainly captured a large, avid, and discriminating audience – which must be one criterion. In American pop culture the series was probably the most addictive program ... Quickly the HBO series attracted 3.7 million viewers on Sunday nights, 10 millions on its four weekly airings; that topped the cable audience ratings. Its Season Two opener scored the highest cable show rating in history ... That the HBO audience of 25 million is only a quarter of the network’s audience makes the show’s numbers and influence even more remarkable.”¹⁷⁴

In Amerika war der Erfolg dieser Fernsehserie enorm. Das faszinierende ist, dass es anders als bei den vorangegangenen Serienbeispielen starke geographische Unterschiede bei der Rezeption und vor allem beim Erfolg dieser Serie gibt. Während sich in Amerika Restaurants gezwungen sahen jeden Sonntagabend ein „Soprano-Menü“ anzubieten, um Gäste anzulocken, die ansonsten zuhause geblieben wären um fernzusehen, wurde beispielsweise in Österreich die Serie im Spätprogramm

¹⁷³ Yacowar (2002) S. 174
¹⁷⁴ Ebd. S. 9

ausgestrahlt. Natürlich ist es klar, dass eine so späte Ausstrahlung nicht die Voraussetzungen für einen so enormen Erfolg bietet. Im deutschsprachigen Raum wurde und wird die Serie als eine Art Geheimtipp für Cineasten und Fans der anspruchsvollen TV-Unterhaltung gesehen. In den USA und in Canada wurde sie zum populären Massenerfolg. So entstand parallel zur Serie eine Vermarktung aller möglichen Fanartikel. „The Internet flogged a cornucopia of *Sopranos* merchandise, from Satriable’s Pork Shop and Beansie’s Pizza T-shirts to the classic elegance of the Bada Bing Babe ashtray, shot glass, beer stein, tumbler, and enough different coffee cups to give new meaning to the term „mug’s game“.“¹⁷⁵

Weiters werden *Sopranos*-Bus Touren angeboten, die Fans der Serie an Originalschauplätze kutschieren. Ebenso wurde ein *Sopranos*-Kochbuch auf den Markt gebracht, damit man die typisch italienischen bzw. sizilianischen Spezialitäten zuhause nachkochen kann. Die Serie gleicht in ihrer Vermarktung den nicht minder erfolgreichen Serien *Ally McBeal* und *Sex and the City*, die jedoch eine international größere Fangemeinschaft vorweisen können.

Abgesehen von der späten Ausstrahlung der Serie ist ein weiterer möglicher Grund für die wenige Beliebtheit der Serie im deutschsprachigen Raum, dass das Thema „Mafia“ in diesem Raum nicht von dermaßen hoher Aktualität ist. So zeichnet sich der nächtliche Ausstrahlungszeitpunkt dafür verantwortlich, dass die Vielschichtigkeit der Serie, die eben nicht ausschließlich das „Mafiathema“ behandelt, nicht von dem Zuseher erkannt werden konnte.

Alles in allem spielt die Serie ein intelligentes Spiel mit den Zusehern und seinen sozialen, kulturell verankerten, ethischen Werten. „Thus, if the show keeps spectators wondering about where the narrative is going, it also keeps them guessing about the judgements they should offer on the activities of the often ethically dubious characters that inhabit the show’s fictional world. ... The *Sopranos* makes the viewer take up contradictory moral positions. ... The show plays into stereotypes to play on them, to make us feel what it is like to adopt moral positions we wouldn’t normally welcome outside the fictional universe of the series.“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ebd. S. 10

¹⁷⁶ Polan, Dana: *The Sopranos*. Durham: Duke University Press 2009 S. 120-121

7.3.4 Starke Frauen – starke Männer?

Figurenanalyse und Frauendarstellung

- Tony Soprano

„Tony Soprano, his wife Carmela, daughter Meadow, and son Tony Jr. are an otherwise average suburban family, coping with the same mundane pressures all families have about school, teenage dating, gaining too much weight, caring for older parents, and so on. It’s just that Tony Sr. has the added pressure of being the don of New Jersey (whose front is „Waste Management Consultant“), and his wife and kids must deal with the ramifications of that.“¹⁷⁷

Eine Analyse der Hauptfigur Tony Soprano ist aufgrund der starken Widersprüchlichkeit seines Charakters äußerst schwierig. Den Autoren ist es gelungen eine Figur zu kreieren, die ohne Verschönerung und Abschwächung seiner brutalen Seiten trotzdem ein Sympathieträger ist. Man schwankt als Zuseher zwischen Abscheu, Unverständnis und Verständnis ihm und seinen Taten gegenüber. Anders als in vielen oberflächlich angelegten Soap Operas, die nicht mit der einzigartigen Möglichkeit des Serienformats, nämlich der Entwicklung der Charaktere über einen langen Zeitraum hinweg, spielen, sind in dieser Serie alle Figuren durch eine ständigen Veränderung und Vertiefung gekennzeichnet. Auch Tonys Charakter bietet immer wieder neue Ansichten und man dringt als Zuseher immer weiter in die Abgründe seiner Seele vor und findet dort auch so manche Erklärung für seine Handlungsweisen. Dadurch werden brutale Taten motiviert und möglicherweise etwas abgeschwächt. In den psychologischen Sitzungen mit Dr. Jennifer Melfi ist eine Handlungslinie geschaffen worden, die es den Autoren erleichtert die Vorgeschichte und Emotionen der Hauptfigur dem Publikum zu erläutern. Das interessante ist, das man meist fast gleichzeitig mit Tony selbst von Dr. Melfi eine Erklärung für seinen aktuellen Gemütszustand angeboten bekommt. Tonys Figur lässt sich in „Tony privat“ und „Tony geschäftlich“ trennen und das ist auch die Trennung, die er durchführen möchte, es gelingt ihm jedoch nicht immer ausreichend. Um seine besorgte Ehefrau von seinen Sitzungen und eventuellen

¹⁷⁷ McCarty (2004) S. 246

psychologischen „Durchbrüchen“ nicht auszuschließen bittet er sie ihn in einigen Sitzungen zu begleiten.

- Dr. Melfi: Anthony attacks, how do they make you feel?
Carmela: Well, concerned, of course. Helpless, little frustrated maybe.
Dr. Melfi: With your inability to help him?
Carmela: To tell the truth, I was referring to your inability to help him.
Tony: She has helped me! What are you talking about?
Carmela: You've been coming here for three years now and you still pass out on a regular basis...
Dr. Melfi: Do you think that there is anything in the present family dynamic that could serve as a trigger? Something in your dialoguing perhaps? ... I don't really know you that well. We're trying to get to root causes.
Tony: Maybe you do things that have some effect on me? ... What? People effect each others life!
Carmela: Oh, I get it! Is this how it works? You can't get answers out of him, so you start looking for someone to point the finger at?... You know what Tony? Maybe you should explore your own behaviour. Maybe you pass out on a regular because you're guilty of something. Maybe the fact that you stick your dick in anything with a pulse, maybe that is the root cause!
Tony: Very nice. That's very nice! I told you months ago I broke it off, with that russian person. Right?
Carmela: It's incredible. It's like people who smoke their whole life and then they sue the cigarette companies when they get cancer. ... Silence, anger, then you pass out and you blame the rest of the fucking world!
Tony: Yeah, I love you too!
Dr. Melfi: You're both very angry.
Tony: Yeah, you must have been the top of your class!¹⁷⁸

Schuldgefühle sind ein wichtiger Auslöser für Tonys Panikattacken. Mit dem größer werden seiner Macht steigen auch seine Schuldgefühle. Er trauert beispielsweise um seinen langjährigen Freund „Big Pussy“, den er umbringen musste, da er mit dem FBI zusammenarbeitete. Oftmals muss er mit seinen Handlungen dem „Maifa-Ehrenkodex“ folgen, obwohl er als „Mensch“ ganz anders handeln würde. Viele seiner Taten lassen ihn nicht los und bringen ihn schließlich dazu unter dem psychischen, emotionalen Druck zusammenzubrechen. Seine vielen Affären sind ein Anzeichen seiner Suche nach Bestätigung. Die lieblose, kaltherzige Beziehung zu seiner Mutter lässt ihn unaufhörlichen nach weiblicher Geborgenheit und Zuneigung suchen. Während ihn die Affäre zu der jungen Russin Irina gegen Ende hin nur noch fertig macht, baut ihn die Beziehung zu Gloria auf und lässt ihn kurzzeitig auf Wolke Sieben schweben. Alle außerehelichen Affären scheitern, da er sich zu Frauen hingezogen fühlt, die in ihrer selbst zerstörerischen Art seiner Mutter Livia ähneln. Es ist immer der „schwierige“ Typ Frau, der ihn anzieht. Während Carmela oftmals

¹⁷⁸ The Sopranos. Season 3. Another Toothpick. 00:02:26-00:04:40

sexuell frustriert ist, lebt Tony seine sexuellen Triebe mit diesen Kurzzeit-Begleiterinnen aus. Sein Verhalten lässt sich durch den psychotherapeutisch anerkannten Begriff „Madonna/Hure Komplex“ erklären: „Betrachtet man nun den Madonna/Hure - Komplex aus primärtherapeutischer Perspektive macht es eher Sinn, die zur Mutter gewordenen Ehefrau als Auslöser für die unbewusste Erinnerung des Gatten an das von seiner Mutter unbefriedigt gelassene Bedürfnis nach Liebe zu sehen. Als Kind hatte dieser nämlich keineswegs eine zu enge Mutterbindung sondern war vielmehr auf Distanz gehalten worden. War seine Partnerwahl schon von den Eigenschaften der eigenen Mutter geprägt, kommt dann, nachdem er eine solche gefunden hat, in ihm diese frühkindliche Dynamik zum Tragen, die erwartet, jetzt endlich die Liebe zu bekommen, die ihm als Kind gefehlt hat.“¹⁷⁹ Er sieht Carmela als die Mutter seiner Kinder, die er zwar liebt, der er jedoch seine sexuellen Triebe nicht zumuten kann. In den seltenen Sexszenen zwischen Tony und Carmela ist ersichtlich, dass der sexuelle Akt ruhiger, „braver“ aber auch intimer und vertrauensvoller abläuft, als mit den außerehelichen Affären. Carmela selbst glaubt zweitweise, dass ihr Ehemann sich vor ihr ekelt.

Carmela: You've changed Tony. And I resent it. I resent it because it would destroy my little self esteem I have left. Sometimes I think you skeeve me!
Tony: I skeeve you? What are you talking about? You're the mother of my children how to fuck could I skeeve you?
Carmela: There you see what I'm talking about? There: "You're the mother of my children!" I feel like I'm just someone you chose to procreate with.¹⁸⁰

- Carmela Soprano

Tonys Ehefrau Carmela verkörpert oberflächlich gesehen die stereotypische Mafiahausfrau. Sie kocht für ihre Lieben, hält das Haus (mit Hilfe einer Putzfrau) in Ordnung, geht einkaufen und ist immer für ihren Mann und ihre Kinder da. Doch anders als die klassischen Frauentypen in anderen Gangsterfilmen entwickelt sich Carmela weiter und kämpft immer öfter für ihre Bedürfnisse. Zum einen ist diese langzeitliche Entwicklung in der Figur wieder nur gegeben, da es das Fernsehserienformat zulässt. Möglicherweise hätten sich die Frauen in ähnlichen Gangsterfilmen auch zu Feministinnen entwickelt, hätten sie mehr Zeit zur Entfaltung und Erweiterung ihrer Ansichten gehabt. Als vorläufiger Höhepunkt ihrer

¹⁷⁹

<http://primal-page.com/d-madonn.htm>

¹⁸⁰

The Sopranos. Season 1. Pax Soprana. 00:17:45-00:18:11

Emanzipation kann am Ende der zweiten Staffel ihre unabhängige Reise nach Rom gesehen werden. Um zufrieden weiterleben zu können muss sie aus ihrem starren, routinierten Dasein ausbrechen und ihren Mann und ihre Kinder kurzzeitig hinter sich lassen.

Carmela: After Meadows graduation, me and Rosalie Aprile are going to Rome for three weeks.
Tony: Excuse me?
Carmela: We're gonna stay at the Hassler Shop and try see the Holy Father.
Tony: What are people gonna say, you take off for three weeks?
Carmela: You'll have to chauffeur AJ around to his dentist and what not. And you've gotta find a tennis clinic for Meadow to join, because if I have to do it, I just might commit suicide.¹⁸¹

Carmela denkt oft an Scheidung, es hindert sie jedoch ihr unerschütterlicher Glaube an diese Ehe und vor allem ihre strenge religiöse Einstellung daran Tony zu verlassen. Sie sieht auch ein, dass sie nicht unschuldig ist an der verfahrenen Beziehung zu ihrem Ehemann.

Carmela: What's killing me is that this is a self inflicted wound. I pushed for it. I could deal with the gommars. I know I was better than them. As stupid as it sounds I viewed them as a form of masturbation for him. I couldn't give him what he needed all the time. You're a man father, you know that thirst. I was too busy with the house and the kids to quench it. But this psychiatrist, she is not just a goomar. For the first time I feel like he is really cheating and I'm the one who's thirsty."

Sie fühlt sich von den zahlreichen Affären ihres Mannes hintergangen und sieht in seiner Beziehung zu Dr. Jennifer Melfi eine noch größere Bedrohung, da sie erkennt, dass er sich dieser Frau anvertraut und öffnet. Trotzdem lässt sie beides zu ohne ihm von ihren Gefühlen zu erzählen oder ihre Stärke und Macht als Ehefrau und Mutter seiner Kinder auszuspielen. Carmela besucht selbst in der dritten Staffel einen Psychiater um sich nicht-kirchlichen Beistand zu holen. Doch mit dessen Ansichten ist sie nicht zufrieden, bzw. findet sie immer eine Möglichkeit ihren Mann und ihre Existenz an seiner Seite zu verteidigen.

Carmela: He is a good man, a good father.
Psychiater: You told me, he is a depressed criminal, prone to anger, serially unfaithful. Is that your definition of a "good man"?
Carmela: I thought psychiatrists weren't supposed to be judgemental.

¹⁸¹ The Sopranos. Season 2. The Knight in White Satin Amor. 00:55:32-00:55:09

Psychiater: You must trust your initial impulse and consider leaving him. You'll never be able to feel good about yourself. You'll never be able to quell the feelings of guilt and shame that you talked about, as long as you're his accomplice. ...

Carmela: All I do is make sure he's got clean clothes in his closet and dinner on his table. ... So you think I need to define my boundaries more...?

Psychiater: Take only the children, what's left of them and go.

Carmela: My priest said that I should try and work with him, help him to be a better man. ... I will have to find an apartment, arrange for child support...¹⁸²

Carmela hat Angst davor Tony zu verlassen, alleine und finanziell unabhängig zu sein. Während man diese Angst einer Frau und Mutter in den Zeiten von *Dr. Quinn – Medicine Woman* noch verstehen kann, zeigt Carmelas Furcht vor einem selbstbestimmten Leben hier eine zeituntypische Abhängigkeit, die sehr stark von der unerschütterlichen Liebe herrührt. Sie liebt ihren Mann und ihr finanziell abgesichertes Leben und die Zuseher fragen sich, ob sie jemals die Stärke und Kraft aufbringen und ihren Ehemann verlassen wird.

Ihr einziger und kirchlicher Vertrauter ist Father Phil. Er weiß über ihre Sorgen und Nöte Bescheid. Diese Beziehung ist aber auch von einer starken sexuellen Anziehung gekennzeichnet, deren Unterdrückung zu Spannungen führt. Trotzdem öffnet sich Carmela diesem religiösen Beistand und lässt ihn in ihre Seele blicken. Ihre Beziehung zu Father Phil ist das Äquivalent zu Tonys Beziehung mit Dr. Jennifer Melfi. Beide Beziehungen zeichnen sich durch tiefgründige Gespräche und vollkommene Offenheit aus, sind aber auch von einer erotischen Anziehung geprägt, die eine spannungsgeladene Atmosphäre erschafft und damit eine 100%ige Vertrautheit behindert. Tonys psychotherapeutische Sitzungen und Carmelas Beichtgespräche dienen dazu, dass der Zuseher sich besser in das Gefühlsleben der Figuren einfühlen kann. Weiters können beide, Tony und Carmela in ihre „Zuhörer“ sexuelle Fantasien projizieren, die niemals eintreffen können/dürfen.

Man hat den Eindruck, dass Tonys kriminelle Machenschaften Carmelas Figur nur am Rande betreffen. Nie werden Taten ihres Ehemannes hinterfragt oder gar kritisiert. Seine ständige Abrufbarkeit wird toleriert, genauso wie gelegentliche Besuche und Hausdurchsuchungen des FBIs. Doch bei einem weiteren Gespräch mit Father Phil erfährt man, dass sie sich sehr wohl über die grausamen Taten ihres Mannes bewusst ist und auch weiß, dass sie sich für dieses kriminelle aber auch materiell erfüllte Leben entschieden hat.

¹⁸² The Sopranos. Season 3. Second Opinion. 00:48:17-00:51:29

Carmela: Forgive me father, for I have sinned. It has been four weeks since my last confession. What am I talking about? That's a lie. I haven't truly confessed in 20 years. I have forsaken what is right for what is lazy. Allowing what I know is evil in my house. Allowing my children, oh my God, my sweet children, to be part of it, because I wanted things for them. Wanted a better life, good schools. I wanted this house. I wanted money in my hands, money to buy anything I ever wanted. I'm so ashamed. My husband. I think he has committed horrible acts. I think he has, well you know all about him Father Phil. I've said nothing. I've done nothing about it. I got a bad feeling. It's just a matter of time before god compensates me with outrage for my sins!¹⁸³

Doch Carmela kann auch anders und ist sich ihrer Macht außerhalb ihrer "Familie" bewusst. Beispielsweise setzt sie sich für ein College-Empfehlungsschreiben für Meadow ein, indem sie Ricotta-Kuchen und eine handfeste Drohung dazu verwendet ihr Ziel zu erreichen. Ohne sofort Angst haben zu müssen verhaftet oder von einer anderen Crew ermordet zu werden, kann sie ihre „böse Seite“ zeigen und ihre Verbindungen zur Mafia zu ihrem eigenen Vorteil in der Öffentlichkeit einsetzen.

Betrifft es die Kinder so sind sich Tony und Carmela meist einig. Vor ihren Kindern verkörpern sie eine Instanz. Erst als Tony A.J. auf eine Militärakademie schicken will, stellt sich Carmela schützend vor ihn und versucht ihrem Mann begreifbar zu machen, dass das ein Fehler wäre. Sie hält die Familie am Laufen, würde sie sich entschließen ihren depressiven Verstimmungen freien Lauf zu lassen würde das von allen geschätzte routinierte familiäre Zusammenleben zusammenbrechen. Für sie kommt es nicht in Frage sich gehen zu lassen, tagelang im Bademantel herumzulaufen und im Bett zu liegen, wie es ihr Ehemann tut. Sie muss dafür sorgen, dass sich das „Familienrad“ dreht und hat damit eine größere innerfamiliäre Verantwortung als das vermeintliche Familienoberhaupt, der Patriarch Tony selbst.

Carmelas Beziehung zu Tonys Mutter Livia kann nicht als die klassische Ehefrau-Schwiegermutter-Beziehung gesehen werden. Als Mutter versteht Carmela die Macht, die Livia auf ihren Sohn ausübt und versucht ihn zu schützen. Der durchtriebene, böse Charakter Livias ist jedoch dermaßen uneinsichtig und durch eindringliche Gespräche nicht zu erreichen oder von Vorhaben abzubringen.

¹⁸³ The Sopranos. Season 1. College. 00:30:56-00:32:39

- Livia Soprano

Tony: You are a real stone player, aren't you? You threatened to smother his children! You know everybody thought Dad was the ruthless one, but I gotta hand it to you. If you'd been born after those feminists, you would have been the real gangster.¹⁸⁴

Dieses Zitat wirft Tony seiner Mutter Livia an den Kopf als er erfährt, dass sie seinem Vater gedroht hat die Kinder zu ersticken, als er vorschlug nach Nevada zu ziehen, um ein Leben abseits der Mafia zu beginnen. Aus purem Egoismus droht sie ihm damit und verwehrt ihm somit einen Neuanfang in ein ruhigeres, sicheres Leben. Livia Soprano ist der "Bösewicht" in der ersten Staffel der *Sopranos*, sie ist durchtriebener, gemeiner, kaltherziger als all die männlichen Crew-Mitglieder. Livia ist eine starke Frau und repräsentiert auf unkonventionelle Weise eine feministische Einstellung. Anders als die weiblichen Figuren in *Ally McBeal* beispielsweise, die ihre sexuelle erotische Ausstrahlung einsetzen um Vorteile zu bekommen, setzt Livia auf ihre mütterliche Macht und somit auf eine den Frauen vorbehaltene Stärke um ihren Willen durchzusetzen. „Livia is the mother of nightmares, the pitiful, dependent, unloving woman who demands but never offers pity, support or love. Her rejection of every feminine (compassionate, unselfish, non-manipulative) or positive (intelligent, sophisticated, thoughtful, caring) possible action or answer is indicative of Livia's uncontrolled and uncontrollable presence in *The Sopranos*. It is indicative of the danger Livia represents to the very system that try to silence her. Violent, destructive, and murderous, Livia crosses a cultural and social demarcation beyond which she will find herself excluded. The familys perimeter is emotionally policed by the forces of Carmela and Livia. Within its core is the figure of Tony – a man belonging to both, and to neither of them.”¹⁸⁵ Livia verkörpert nicht die klassische "Mafiamutter", die als ruhiger, liebender Pol die Familie friedlich beisammen hält. Obwohl sie von ihren drei Kindern verehrt und sehr geliebt wird, haben diese Angst davor das zu zeigen, da Liebe von Livia als Schwäche angesehen wird. Livia beteuert immer wieder, dass sie ihr Leben für ihre Kinder geopfert hat und verlangt jetzt im Alter, dass man sich um sie kümmert. Jegliche Ablehnung ihrer Forderungen endet in einem Monolog getränkt in Selbstmitleid, der nicht ungehört bleiben soll.

¹⁸⁴ The Sopranos. Season 1. Down Neck. 00:44:55-00:45:17

¹⁸⁵ Barreca, Regina: Why I Like the Women in The Sopranos Even Though I'm Not Supposed To. In: A Sitdown With The Sopranos. Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series. Hg. v. Regina Barreca. New York: Palgrave 2002 S. 35-36

Livias Charakter lädt nicht zur Identifikation ein, er dient vor allem dazu, dass man sich in Tonys Charakter stärker einfühlen kann, indem es für den Zuseher nachvollziehbar wird von welchem Psychoterror seine Kindheit geprägt war. Weiters ist sie oftmals der Grund für Tonys Panikattacken und zeigt eine verletzte Seite dieser vermeintlich starken männlichen Figur auf. Doch Livias Figur ist trotzdem kein rein erfundener, cartoonartig überzeichneter von David Chase erschaffener Charakter. Chase wird von einigen Kritikern eine flache zu überspitzte Zeichnung dieser Frauenfigur vorgeworfen. Regina Barreca widerlegt das jedoch, indem sie in ihrem Aufsatz „Why I Like the Women of The Sopranos ...“ einwirft, selbst solche Frauen gekannt zu haben. „I knew Livia; she was one of those aunts I described earlier. (She was the aunt who, when I asked her for the definition of “vendetta” - ... - she paused briefly, then explained matter-of-factly, “Vendetta is Italian for “Are you seeing other woman?”).“¹⁸⁶ Doch auch wenn einige Zuseher mit einem familiären italienischen Background solch eine Person persönlich kennen, stellt sie wohl für die meisten Zuseher, die sich glücklich schätzen können keine solche Person in der Verwandtschaft zu haben, doch einen Charakter an der Schwelle von realitätsnaher Darstellung und extrem überspitzter Charakterisierung dar.

Livia ist entsetzt als ihr Sohn Tony sie in ein Altersheim steckt. Während er sich vorrangig um ihre Sicherheit und eine angemessene Versorgung seiner Mutter sorgt, fühlt sie sich eiskalt abgeschoben und ausgeschlossen. Das sie jedoch sehr wohl in alle Machenschaften involviert ist, sei es innerfamiliäre oder kriminelle, beweist sie als sie mit ihrem Schwager „Junior“ Tonys Ermordung plant. Sie ist es auch, die von A.J. erfährt, dass Tony einen Psychiater aufsucht und entsetzt alle davon in Kenntnis setzt. Diese psychische Schwäche ihres Sohnes benützt sie als Vorwand um „Junior“ und dessen Crew-Mitglieder weiszumachen Tony hätte den Tod verdient. In Wirklichkeit geht es ihr in erster Linie darum sich an ihm zu rächen, dass er sie ins Altersheim abgeschoben hat. Unter Livias Bösartigkeit leiden alle, unter anderem auch Carmelas Eltern. Man erkennt eine Veränderung in Carmelas Figur, als sie in der dritten Staffel auf Livias Begräbnis endlich ausspricht was die meisten unter ihnen von dieser Frau denken.

Carmela: This is such a crock of shit... I'm sitting here thinking I should protect my children from the truth about her grandmother on the one hand. On the other, I'm saying to myself "What kind of example am I setting?"

¹⁸⁶ Ebd. S. 36

Evading and smiling passing out cheese puffs, over a woman that we all know who was terribly dysfunctional. Who spread no cheer at all.

Carmelas Mother: Carmela! Be quiet!

Carmela: This is my house!...

Carmelas Father: Let her talk! Goddamnit!

Carmelas Mother: Sit down!

Carmelas Father: No, I'll speak if I want, who are you? Minister of Propaganda? We suffered for years under the yoke of that woman. She estranged us from our own daughter. I don't know how many goddamned Christmases. I don't wanna even begin to count.

Carmela: This is a woman who didn't want a funeral. You all, her children, you ignored her wishes. Only after she is dead, by the way. She didn't want a funeral. She didn't want remembrance of any kind. Why? She didn't think anybody would come! She wouldn't write down her memories for her grandchildren because she figured, nobody loved her enough to read them. She knew there was a problem."¹⁸⁷

Livia verkörpert die nervtötende ältere Verwandtschaft, die wohl jeder der Zuseher kennt, jedoch schon in einer besonders ausgeprägten an die Ansprüche des TV-Unterhaltungsprogramms angepassten Form.

- Die Kinder – Meadow, Anthony Junior „A.J.“

Meadow: Dad? Are you in the Mafia? ... Sometimes I wish you were like other dads. But then, like Mr. Scangalero, for example, an advertising executive for big tobacco or lawyers? Ugh! So many dads are full of shit.

Tony: And I'm not?

Meadow: You finally told the truth about this.

Tony: Look Med, part of my income comes from legitimate businesses. The stock market...

Meadow: Look, Dad, please. Don't start mealy mouthing.¹⁸⁸

Meadow und A.J. repräsentieren die neue Generation. Während Meadow zu Beginn der Serie bereits weiß, wie ihr Vater das Geld verdient, erfährt es A.J. erst im Laufe der ersten Staffel von seiner Schwester. Meadow steht für die neue Generation von Frauen. Sie ist sehr intelligent, fleißig und wird Karriere machen. Anders als erwartet wird sie von ihrem Vater Tony darin unterstützt, er möchte sie gerne in einem erfolgreichen Beruf sehen und wünscht sich für sie eine Bildung und eine Karriere wie die einer Dr. Jennifer Melfi. Tonys Figur weicht hier von der klassischen patriarchalen Einstellung ab und will mehr für seine Tochter als nur Ehe und Kinder. Carmela unterstützt ihre Tochter ebenso und will, dass Meadow nicht ein Leben wie sie führen wird. Auch Carmela hätte gerne eine bessere und längere Ausbildung

¹⁸⁷ The Sopranos. Season 3. Proshai, Livushka. 00:49:11-00:50:55

¹⁸⁸ The Sopranos. Season 1. College. 00:05:00-00:05:35

genossen. Carmelas Mutterliebe ist rein, sie ist nicht neidisch auf die Möglichkeiten, die sich ihrer Tochter heutzutage bieten. Auch Meadows Charakter hat moralische Entgleisungen und macht alterstypische Fehler. Sie schleicht sich aus dem Haus, konsumiert Drogen und trifft sich heimlich mit Burschen, zu denen ihr Vater den Umgang verboten hat. Bei der Wahl ihres Partners hat Meadow keine Entscheidungsfreiheit, denn in diesem Punkt übt sich Tony als Familienoberhaupt und verbietet „unpassende“ Kandidaten. Meadow ist eine starke Frauenfigur, in ihrer Beziehung zu Jackie Aprile jr. lässt sie sich zu anfangs auch von ihm betrügen und möchte zu ihm halten anstatt ihn zu verlassen. Ihr emanzipierter kämpferischer Charakter setzt sich jedoch durch und sie verlässt ihn.

A.J.s Figur ist gänzlich konträr angelegt. Er wird schwach dargestellt. In der Schule wird er aufgrund seiner fülligen Statur gehänselt und gerät oft in Schwierigkeiten, wenn er sich dem Gruppenzwang hingibt und dumme Streiche spielt etc. A.J. kann nur schwer damit umgehen, dass sein Vater in der Mafia ist. Es verstört ihn, dass seine Mitschüler und ihre Familien Angst vor seiner Familie haben. Nur langsam sieht er die Vorteile, die sich durch diese furchteinflößende Verwandtschaft ergeben. Anthony Jr. ist seinem Vater sehr ähnlich, auch er ist psychisch instabil. Bei ihm wird das Aufmerksamkeitsdefizit-Syndrom festgestellt. Tony möchte seinen Sohn vor einer kriminellen Laufbahn bewahren und ist zu ihm strenger als zu seiner Tochter Meadow. Es wäre ihm auch für ihn am Liebsten, wenn Anthony Jr. eine College-Ausbildung abschließen würde um ein karriereorientiertes und vor allem sicheres Leben außerhalb der Mafia zu führen. Tony erkennt seinen nicht immer nur positiven Einfluss auf den Jungen und beschließt ihn aufgrund von Verhaltensauffälligkeiten auf eine Militärakademie zu schicken. Unter diesem großen Druck bricht A.J. zusammen und erleidet eine Panikattacke. Tony erkennt die Ähnlichkeit zwischen sich und seinem Jungen und macht sich Vorwürfe, dass er diese „schlechten“ Gene weitergegeben hat. Er muss einsehen, dass nur A.J. allein sich vor einer „Karriere“ in der Mafia abwenden kann, indem er selbst die Stärke aufbringt einen anderen Weg einzuschlagen.

Die Nebenhandlungsstränge der Kinder dienen dazu Tonys privates Familienleben zu vervollständigen und stellen einen weiteren, kräfteaubenden Verantwortungsbereich für ihn dar.

- Janice „Parvati“ Soprano

Tonys Schwester Janice verkörpert einen weiteren extremen Frauencharakter. Janice ist auf der Suche nach sich selbst und probiert sich in vielen verschiedenen Rollen aus. Als sie in der zweiten Staffel den Figurenreigen erweitert, nennt sie sich Parvati und praktiziert den Buddhismus. Doch umgeben von den „Familien“ ihres Bruders ändert sie ihren Namen bald zurück und versucht sich als typische Mafiahausfrau in ihrer Beziehung zu Richie Aprile. Ihre vielen Identitätswechsel werden immer durch einen neuen Liebhaber in ihrem Leben motiviert und sie passt sich vermeintlich perfekt an die Bedürfnisse des neuen Mannes an ihrer Seite an. Vermeintlich perfekt nur, denn als Richie, wie es in einer klassischen Beziehung zu einem Mafiamitglied immer mal wieder vorkommt, die Hand gegen sie erhebt, reagiert sie panisch und erschießt ihn. „This was another scene provoking a gender-specific response: the next day’s conversation around the water-cooler heard many men saying that Janice was nuts and had drastically overreacted and equally as many women saying they hadn’t watched such a satisfying response to domestic violence since *Thelma and Louise*.“¹⁸⁹ Janice ist vordergründig eine starke Frau, innerlich jedoch immer auf der Suche nach Liebe und Geborgenheit. Sie fühlt sich von der Macht ihres Bruders und ihrer „Familie“ angezogen und nutzt gerne ihre verwandtschaftliche Beziehung zur Mafia aus. „She resembles her brother Tony insofar as she appreciates the strength and force of money, the relative power of weapons, the importance of allies and allegiances.“¹⁹⁰ Ihre Figur litt ebenso wie die ihres Bruders unter der lieblosen, kalten Beziehung zu ihrer Mutter Livia. Weiters musste sie schon früh feststellen, dass der leichte Weg vieler hübscher privilegierter Mädchen nicht der ihre sein wird und kam zu dem Entschluss zu kämpfen. Janice kämpft allerdings auf ihre Art und nicht immer mit fairen Mitteln. Ihre Einstellung lässt sich als „Möchtegern-Feministisch“ beschreiben, denn während sie Carmela kritisiert, dass diese ihre Intelligenz unbenutzt gelassen und ihre Möglichkeiten aufgegeben hat um an der Seite Tonys zu stehen, kann auch Janice keine beeindruckende berufliche Laufbahn vorweisen. Ihr „möchtegern-feministischer“ Charakter ist faul und verlässt sich darauf einen männlichen Ernährer und „Sponsor“ zu finden. Sie nutzt ihre Möglichkeiten als unabhängige Frau in der heutigen Zeit nicht aus und möchte sich lieber als das finanziell abgesicherte Anhängsel eines Mannes sehen. Von den

¹⁸⁹ Barreca (2002) S. 44

¹⁹⁰ Ebd. S. 44

anderen Frauencharakteren in der Serie wird sie jedoch oberflächlich gesehen als Feministin eingestuft. Dies lässt sich dadurch erklären, dass Janice nie um eine feministische Parole verlegen ist.

Janice: I mean this O.C. pricks, especially, with their goomers and their prostitutes. Emotional cripples. And they expect their wives to live like the nuns of Mt. Carmel College.
Carmela: It's not that simple!
Janice: Of course not. Madonna/whore is the full equation, I believe, clothes and appliances and houses.
Carmela: You are talking about me, about us!
Janice: No! I don't know! That a woman of your intelligence is content to ask so little from life and from herself...
Carmela: Marriage is a holy sacrament. ... Family is a sacred institution.¹⁹¹

Anders als Carmela hat Janice nie Verantwortung übernommen. Sie hat einen Sohn, den sie bei seinem Vater zurückgelassen hat und lebt in den Tag hinein. In ihrer Beziehung zu Richie Aprile möchte sie jedoch das oft kritisierte Leben von Carmela führen, das von finanzieller Abgesichertheit, Sesshaftigkeit und daraus resultierender Abhängigkeit geprägt ist. Zu ihrer Mutter Livia hat sie kein besonders gutes Verhältnis. In Rückblicken erfährt man, dass Janice von klein auf eher „Vaters Liebling“ war. Sie versucht mit ihrer vordergründig freundlichen, fürsorglichen Art das Vertrauen ihrer Mutter zu gewinnen und so an das Erbe zu gelangen. Das wäre wieder eine Möglichkeit an Geld zu kommen ohne sich dafür anstrengen zu müssen. Auch Regina Barreca stellt fest, dass Janice ihrer Mutter Livia in vielen Punkten ähnlich ist. „Janice resembles Livia in that she is neurotic, caustic, manipulative, and irresponsible, bent on attributing to others the failures and problems of her own life and blind to her own part in the creation of these problems.“¹⁹²

- Dr. Jennifer Melfi

Dr. Melfi: Elliot, it's like that thing with watching a train wreck. I'm afraid and repulsed by what he might tell me. But somehow I can't stop myself from wanting to hear it.¹⁹³

Dr. Jennifer Melfi ist Tony Sopranos Psychiaterin. Allein die Tatsache, dass Tony eine weibliche Psychiaterin aufsucht, ist ein Paradoxon, das den Zuseher bei der

¹⁹¹ The Sopranos. Commendatòri. 00:26:20-00:28:16

¹⁹² Barreca (2002) S. 44

¹⁹³ The Sopranos. House Arrest. 00:17:30-00:17:44

Stange hält, da es klar ist, dass in dieser Beziehung interessante Spannungen entstehen. Tony verheimlicht seine Besuche bei Dr. Melfi lange Zeit vor seinen beiden „Familien“ und als es letztendlich ans Licht kommt reagieren beide Seiten am meisten entsetzt über den Umstand, dass er zu einer „Frau Doktor“ geht. „It’s as if the „shrink“ part and the „woman“ part cancel each other.“¹⁹⁴ Auch Jennifer selbst hadert oft damit diese beiden Seiten ihrer Persönlichkeit zu vereinen bzw. exakt voneinander zu trennen. Sie fühlt sich zu ihrem Patienten Tony Soprano sexuell angezogen. Er fasziniert sie mit seinem gefährlichen Leben und seiner kriminellen Macht, ebenso wie mit seiner Verletzlichkeit und Einfühlsamkeit, die in ihm steckt. Jennifer wehrt sich dagegen von Tony als menschliches Wesen und vor allem als Frau gesehen zu werden. So ist es ihr beispielsweise peinlich, als er sie während einer therapeutischen Sitzung zum Lachen bringt. Im Laufe der Zeit werden die Grenzen zwischen professioneller Arzt-Patient-Beziehung aufgebrochen und eine enge Vertrautheit und spezielle Art von Freundschaft entsteht zwischen den beiden. Tony fühlt sich von ihrer unterkühlten Art angeheizt.

Tony: You play it down. Now it’s obvious you got a killer body under there. Don’t get me wrong. Not only do you play it down, but you’re gentle, not loud, sweet-sounding, like a mandolin.¹⁹⁵

Er bittet seine russische Geliebte Irina darum sich „business-like“ zu kleiden um der Vorstellung mit Dr. Melfi zu schlafen etwas näher zu kommen. Tony hat sexuelle Träume von seiner Therapeutin und gesteht ihr sogar seine Liebe. Er fühlt sich bei ihr geborgen und kann ihr Seiten von sich zeigen, die er vor seinen anderen Mitmenschen versteckt. Der Umstand, dass sein Psychiater eine Frau ist, ist für Tonys Figur von Vorteil. Nach anfänglicher Scheu und der Überwindung der Angst sich einer Frau emotional zu „öffnen“, fällt es ihm doch leichter vor ihr als vor einem anderen Mann Gefühle zu zeigen und zu weinen. Für Tony ist Dr. Melfi ein Rätsel, er möchte ihr nicht nur in den Sitzungen nahe sein, er hat des Weiteren den Wunsch ganz genau über ihr Privatleben Bescheid zu wissen und lässt sie ausspionieren. „She is an enigma to Tony, a page so blank he can fill her with her own thoughts.“¹⁹⁶ Für die Zuseher ist das Privatleben Jennifers kein Geheimnis. Wir wissen über ihre Schwächen und eigenen Fehler Bescheid. Sie selbst sieht einen Psychiater, einen

¹⁹⁴ Barecca (2002) S. 40

¹⁹⁵ The Sopranos. Season 1. Pax Soprana. 00:26:31-00:27:06

¹⁹⁶ Barreca (2002) S. 41

männlichen Psychiater wohlgermerkt und vertraut diesem ihre Probleme mit „dem Patienten“ an. Im Laufe der ersten drei Staffeln entwickelt Jennifer eine Alkoholsucht. Besonders vor ihren Sitzungen mit Tony holt sie sich vom Alkohol die Kraft ihre professionelle Seite zu zeigen und ihre weibliche, schwache, emotionale Seite und die Angst vor möglichen gefährlichen Informationen, zu unterdrücken. Dr. Melfi verkörpert eine starke, intelligente, sehr gut ausgebildete, finanziell abgesicherte Frauenfigur, die ein selbstbestimmtes Leben führt. Sie ist geschieden und Mutter eines Sohnes. Sie ist eine exzellente Psychiaterin, die es schafft diesen schwierigen Patienten Tony Soprano aus der Reserve zu locken und gemeinsam mit ihm sein Innerstes zu ergründen. „Dr. Melfi, although intimidated by Tony and aware of his violent nature, nevertheless continues to make Tony work hard for his therapeutic payola. She tosses tough question after tough question at him and refuses, ..., to permit his humor to deflect the seriousness of their work together.“¹⁹⁷

In der dritten Staffel wird Dr. Jennifer Melfi in der Parkgarage ihres Arbeitsplatzes vergewaltigt. (Season 3. Employee of the Month) Das ist die brutalste Szene, bis dahin, die nichts mit dem organisierten Verbrechen zu tun hat. „Ugly, repulsive, painful, and reprehensible, the violence of the rape was garishly underscored by revulsion and disgust, not arousal or desire.“¹⁹⁸ Die Szene hat die Zuseher schockiert und für Aufsehen gesorgt. Der Grund dafür ist, dass diese Brutalität einer „Zivilperson“ passiert und nicht jemandem, der in Geschäfte der Mafia involviert ist. Während der Vergewaltigung wird Dr. Melfi sehr verletztlich, sie schreit, sie weint und fleht um Gnade. Auch danach, im Spital oder verletzt bei sich zuhause wirkt sie extrem hilflos und verschreckt. „Dr. Melfi’s rape is shot to emphasize her pain and – in the last view – her exposure and helplessness. The legs so elegantly crossed in her sessions with Tony here tighten in pain and shame. She is outraged when the rapist is freed on a technicality – then again when she finds him Employee of the Month.“¹⁹⁹ Sie muss nun der „Versuchung“ widerstehen ihren gefährlichen Patienten Tony auf den Täter anzusetzen und die ZuseherInnen sind ebenso hin und hergerissen, ob sie sich wünschen, dass Jennifer ihrem Drang nach Rache nachgibt, oder ob sie sie weiterhin als intakte moralische Instanz betrachten wollen. Jennifer entschließt sich zu schweigen. In dieser Episode erfährt man mehr über ihre Beziehung zu ihrem Exmann Richard. Dieser und ihr Sohn fühlen sich vom

¹⁹⁷ Barreca (2002) S. 42

¹⁹⁸ Ebd. S. 43

¹⁹⁹ Yacowar (2002) S. 136

Justizsystem enttäuscht und würden gerne Selbstjustiz üben, um Rache an dem Täter zu nehmen. Die kriminelle „Handlungsfreiheit“ der Mafia bekommt für die Serienfiguren und für die ZuseherInnen dadurch etwas Positives. Dr. Jennifer Melfis Figur ist entscheidend um eine Verbindung zu schaffen zwischen Mafiamitglied und Zivilperson. Die ZuseherInnen erfahren wie es aussehen könnte, wenn sie Kontakt zu einem Mafiamitglied haben würden. Ihre Frauenfigur ist vordergründig stark, hat jedoch auch eine verletzbare, schwache Seite. Ähnlich den weiblichen Charakteren in den Serien *Ally McBeal* und *Dr. Quinn – Medicine Woman* versucht diese Frauenfigur ebenso ihre klischeehaften, weiblichen Eigenschaften von ihrem Arbeitsplatz fernzuhalten. Nur selten dürfen Sensibilität, Verletzlichkeit und Emotionalität in der Arbeitswelt „aufblitzen“ um eine Professionalität zu gewährleisten und um einem Vergleich zu männlichen Kollegen standhalten zu können.

- Adriana und die anderen „Mafiafrauen“

Adriana ist die Freundin des Crewmitglieds Christopher Moltisanti. Chris ist der Neffe von Tony, Adriana ist mit der Familie Aprile verwandt. Die beiden verkörpern die moderne Beziehung und sie haben den Wunsch sich von der klassischen „Mafia-Ehe“ zu unterscheiden. Adriana ist zielstrebig, nicht sehr gebildet und naiv. Sie kleidet sich gerne sexy und untypischerweise gefällt das ihrem Freund und späterem Verlobten Christopher. Die beiden unterstützen sich gegenseitig bei der Zielerreichung ihrer beruflichen Wünsche, wohl auch mit dem Wissen, dass sowohl ihre Karriere als Musikproduzentin und seine Karriere als Drehbuchautor unerreichbar sind. Anders als der stereotypische „Mafiamann“ hat Chris nichts dagegen, dass seine zukünftige Frau arbeitet. Die beiden betrachten Carmela und die anderen Ehefrauen der Crewmitglieder kritisch.

Chris: Why don't you just forget about working and be with me?

Adriana: Oh yeah, and be one of those wives like Carmela Soprano, breast-feeding a bunch of rug rats and then spend the rest of the life at the gym, just you and your stretchmarks!

Chris: You're right. My cousin's always had a brain, but what did she use it for!

Adriana: With a husband who can't even tell you where the money comes from!²⁰⁰

²⁰⁰ The Sopranos. Season 1. A Hit Is a Hit. 00:05:37-00:06:00

Sie unterschätzen ihre weiblichen Bekannten und leugnen, was sie sehr wohl wissen: Nachdem Adriana Kinder bekommen hat, wartet auf sie das „Mafiahausfrauenleben“, das sie nie führen wollte. Adriana ist trotz ihrer beruflichen Ambitionen kein starker Frauencharakter. Sie ist von Chris abhängig und liebt ihn und das erfolgreiche kriminelle finanziell ansprechende Leben zu sehr um ihn zu verlassen. Ihre Naivität ist der Grund, warum sie nach jedem gewalttätigen Streit wieder zu ihm zurück kommt. Das macht sie schon jetzt zu der Frau, die ein Leben lang in einer „Beziehungschterbahn“ gefangen sein wird ohne den Mut auszubrechen.

Die nur in Nebenhandlungen gezeigten Ehefrauen der Mafiamitglieder repräsentieren keine starken Frauen. Sie haben sich an den finanziellen Luxus gewöhnt, schätzen ihre Ehemänner als „gute Väter“ und möchten auch ihre Kinder nicht aus einem Leben mit finanzieller Absicherung reißen. Gewalt gegen ihre Ehefrauen wird als etwas völlig Normales und Verständliches angesehen.

Richie: I'm from the old school. You want to raise your hands, you give her your last name. Then it's not of my fucking business. Until then, keep your hands in your pocket.²⁰¹

Nachdem Angie Bompensiero die Kraft aufbringt und sich von ihrem Ehemann „Big Pussy“ Bompensiero scheiden lassen will ist sie die Heldin der anderen Frauen, die aber auch unverstanden bleibt und deren „Schritt“ kritisch beäugt wird. Die weiblichen Figuren lassen sich als „starke Mutterfiguren“ beschreiben, die lieber in einer lieblosen, oft auch gewalttätigen Beziehung gefangen sind, als ihren Kindern finanzielle Vorteile vorzuenthalten.

²⁰¹ The Sopranos. Season 2. Toodle-Fucking-oo. 00:12:58-00:13:10

7.3.5 Realistische Frauenbilder?

Das hier verkörperte Frauenbild passt perfekt in die Zeit der 1950er Jahre. War es dort an der Tagesordnung, dass Frauen ihren Kindern zu Liebe in gewalttätigen, unglücklichen Beziehungen verharrten, ist es heutzutage doch so, dass mit einem guten Scheidungsanwalt eine angemessene finanzielle Absicherung garantiert ist. Das dargestellte Patriarchat mit dem männlichen Ernährer als Familienoberhaupt herrscht in einigen Kulturen und auch vielen privaten Haushalten noch vor, ist jedoch veraltet. Wie kann eine Fernsehserie, die dermaßen rückschrittliche Frauenfiguren präsentiert, zeitgleich mit einer Serie wie *Sex and the City* auf Erfolgskurs gehen und dermaßen viele ZuseherInnen in ihren Bann ziehen? Dafür verantwortlich ist zum Einen die zeitlich mögliche Figurenentwicklung der Charaktere und zum anderen die unglaubliche „Tiefe“ der einzelnen Frauenfiguren, die David Chase und die Drehbuchautoren dieser Serie erschaffen haben. Die Figuren handeln nicht in dem erwarteten „Rahmen“, sie agieren außerhalb ihrer zugeordneten Möglichkeiten und überraschen die ZuseherInnen mit unerwarteten Handlungen und plötzlich erweiterten Ansichten. „... the women in Sopranoland are types who do not run to type. While they occupy familiar narrative positions around the male characters, and while they look exactly as you think they would, they do not act, talk, feel, or believe the way we anticipate. Not one of the women in *The Sopranos* is a role model. They are not meant to be, but neither are they merely background figures arranged for decoration or convenience. ... These are everyday women from New Jersey. From everywhere. They are women who struggle with what it means to be both smart and independent yet desperately longing for love and acceptance. They want to succeed but not to be too successful. They want control over their own lives – so long as they can keep one foot in the world they know as they venture into the unknown. They crave security and yet despise the thought that their safety depends on the favors of someone else.”²⁰² Wie bei den zuvor analysierten TV-Serien scheitern sie daran, all ihre Wünsche zu erfüllen und schaffen es nicht dem von ihnen angestrebten Frauenideal zu entsprechen. Dadurch wirken die dargestellten Charaktere realistisch und faszinieren die ZuseherInnen. Man fühlt und kämpft mit ihnen, um ihrem Idealbild näher zu kommen. Doch es werden auch Frauenfiguren gezeigt, die nicht zu den

²⁰² Barreca (2002) S. 36-37

Hauptpersonen gehören und ein gänzlich anderes Frauenleben darstellen. Die Stripperinnen im Bada-Bing, die Prostituierten und die „goomars“ der Crewmitglieder zeigen oberflächlich ein Frauenleben, auf das nicht näher eingegangen wird. Von den männlichen Figuren völlig entmündigt und auf den Körper reduziert, führen diese Frauen ein Leben abseits des Kampfes um mögliche Gleichberechtigung. Sie werden von ihren männlichen Vorgesetzten, Liebhabern oder Freunden geschlagen, erniedrigt und bekommen keine eigene Stimme. Für viele Frauen sieht die Realität so aus.

Alles in allem lässt sich sagen, dass die Frauenfiguren in *The Sopranos* vielschichtiger angelegt sind als ihre männlichen Serienkollegen. Abgesehen von der Figur des Tony Sopranos agieren die männlichen Figuren zwar nicht rein eindimensional und vorhersehbar, aber doch in einem vorgeschriebenen Rahmen, der kaum Platz für Wendungen und Charakterentwicklung bietet. Die weiblichen Figuren bieten mehr Platz für Zuseherprojektionen und schöpfen die Möglichkeit der scheinbar zeitlich unbegrenzten Entwicklung des seriellen Formats voll aus. „And of course we know, even if the guys don't, just how dangerous they are. The women in *The Sopranos* are, without a doubt, at least as deadly as the males – in some cases literally, in other cases, metaphorically. Livia, Carmela, Dr. Melfi, and Janice are more dangerous than Junior, Tony, Christopher, and Paulie because the women commandeer power while seeming to wield none. The evidence of their powers of destruction is more easily disguised. In other words, while the women might have to stoop to conquer, they do eventually and efficiently conquer their enemies. They are victorious at almost every level. You don't want to get on their bad side.”²⁰³

²⁰³

Ebd. S. 37

8. Ausblick

Frauen können vieles sein, sie sind allerdings niemals einschichtig und niemals einfach zu kategorisieren. Die analysierten Serien lassen sich somit, im Hinblick auf die darin dargestellten Frauencharaktere, nicht eindeutig in ein bestimmtes Genre einordnen. Durch die extreme Vielschichtigkeit der Frauenfiguren öffnen sich die Grenzen und bieten den Produzenten Möglichkeiten für neue Serienformate.

Um eine Frauenfigur in ihrer vollen Bandbreite zu erfassen und darstellen zu können, muss man auf das serielle Format zurückgreifen. Nur über eine längere zeitliche Entwicklung gelingt es in die Tiefe eines einzelnen Charakters derart einzudringen und dessen Weiterentwicklung begreifbar aufzuarbeiten. Durch diese Möglichkeit einer stetigen Vertiefung eines einzelnen Charakters ist eine spannende und mitreißende Rezeption gegeben und Serien erfreuen sich so einer andauernden Beliebtheit.

Natürlich kann man auch männliche Figuren anhand der längeren Erzählmöglichkeit des seriellen Formats besser entwickeln. Die hier angesprochenen Serien bringen jedoch gerade durch die Betrachtung der Frauenfiguren und der „Frau im 21. Jahrhundert“ interessante Anschauungen zu Tage, betreffend des Spagats zwischen Karriere und Mutterschaft, Familienleben und Beziehung, Lebenswünsche und realistisch mögliche Zielerreichung. Um eine zeitlich längere Analyse männlicher Serienfiguren zu rechtfertigen werden diesen meist psychische Krankheiten, Spleens, Ticks und Probleme in der Vergangenheit zugeschrieben, so dass es gilt diese zu erkunden, immer tiefer in die Psyche des Charakters abzutauchen und mehr über die Wurzeln seiner Probleme zu erfahren. Frauencharaktere bieten bereits ohne krankheitsbedingte Störungen oder zurückliegende, unaufgearbeitete Probleme eine Bandbreite an möglichen Zwiespälten und Konflikten, vorgegeben durch die komplexe Rolle der Frau in der Gesellschaft.

Die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen lassen sich auch nach einer ausführlichen Analyse nicht eindeutig beantworten. Gleichberechtigte Frauencharaktere werden nicht von vornherein präsentiert, es wird ein Kampf um Gleichberechtigung und dauernde kleine Annäherungen an eine tatsächliche Gleichstellung von Mann und Frau gezeigt. Konzentriert man sich auf die männlichen

Figuren als Analyseobjekt, lässt sich jedoch durchaus feststellen, dass auch die Männer nicht immer mit ihren eingeschriebenen, von der Gesellschaft vorgegebenen Rollen zufrieden sind und sich oft auch mit ihrem Status, beispielsweise als Familienoberhaupt, oder als Singlemann nicht identifizieren können. Die Gleichstellung ist in der Unzufriedenheit mit tradierten Rollenbildern also sehr wohl gegeben, doch ist das nicht die gewünschte Art.

Die Serienheldinnen sollten sehr wohl als Vorbilder im realen Leben gesehen werden, denn verstärkte Anstrengung und "Aufstehen" für seine Rechte ist nie eine schlechte Möglichkeit um seine Ziele zu erreichen. Dass eine Frau nach all den Jahren noch immer nicht komplett einem Mann gleichgestellt ist, lässt sich nicht leugnen und auch die kämpferischen Heldinnen von TV-Serien können an der Realität nichts ändern, eine Untersuchung der realen Genderpolitik ist jedoch nicht das Thema dieser Arbeit. Der von den Figuren oft erreichte Durchbruch und die Unterwanderung mancher Ungerechtigkeiten geht leider über das Format Fernsehen nicht hinaus, bzw. muss über den Rezipienten in die reale Welt eingeführt werden.

Eine im 19. Jahrhundert lebende Dr. Michaela Quinn musste in anderen Bereichen um Anerkennung ihrer Fähigkeiten kämpfen, als eine Carmella Soprano, die vor allem ihren Ehemann und auch ihre Kinder von ihren Talenten abseits vom Herd überzeugen muss. Während die eine Kollegen und Patienten überzeugen muss, agiert die andere innerhalb ihres familiären Umfelds. Eine Ally McBeal, erfolgreiche Anwältin versagt im Privatleben und wünscht sich nichts mehr als Ehefrau und Mutter zu werden und trotzdem ihren Beruf erfolgreich auszuüben. Dass eine Frau so viele Bereiche hat, in denen es zu Kämpfen mit sich selbst und anderen kommen kann, resultiert aus den vielen Angeboten, in denen eine Frau im Leben Erfüllung finden kann. Als Hausfrau, Mutter, Karrierefrau, Ehefrau. Das Alles können einengende Rollenbilder sein, wenn "frau" jedoch ihre Fähigkeiten voll ausschöpft und erarbeitet sind die Möglichkeiten Befriedigung im Dasein zu finden weitaus höher als im oftmals begrenzteren Rollenbild des Mannes.

QUELLEN

Literatur

Altman, Rick: Film/Genre. London: British Film Institute. 1999 – Theaterwissenschaft

Altman, Rick: A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: Film Genre Reader III. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press 2003

Barreca, Regina: A Sitdown With The Sopranos. Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series. New York: Palgrave 2002

Basinger, Jeanine: A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960. London: Chatto 1993

Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. Aachen: Alano 1994 – Publizistik

Bondanella, Peter: Hollywood Italians. Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos. New York: Continuum 2004

Braidt, Andrea B.: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren 2008 – Romanistik

Douglas, Pamela: TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen. Frankfurt: Zweitausendeins 2008 – Theaterwissenschaft

Dow, Bonnie J.: Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970. Philadelphia: Penn 1996 – Publizistik – wichtig für Dr. Quinn

Gledhill, Christine: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Hg. v. Monika Bernold u. a. Marburg: Schüren 2004 – Theaterwissenschaft

Günther, Silke: Serienheldinnen multimedial. Content-Universen zu nordamerikanischen Fernsehserien. Frankfurt: Lang 2007 – Germanistik – wichtig für Ally McBeal

Hermes, Joke: Ein Publikum, das sich selbst vertextet: Post-feministisches Fernsehen, seine Fans, seine KritikerInnen und das Internet. In: Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Hg. v. Monika Bernhold u. a. Marburg: Schüren 2004

Höpel, Anja Kristina: Realismus in Fortsetzungsserien: Konzept und Verwirklichung. Eine Untersuchung ausgewählter Folgen der „Lindenstraße“. Marburg: Tectum 2005 – Theaterwissenschaft

Kitses, Jim: Authorship and Genre. Notes on the Western. In: Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Hg. v. Thomas Schatz. London: Routledge 2004 – Hauptbibliothek

Klien, Anne: Kult Switching. Betrachtertheoretische Erklärungen der unterschiedlichen Rezeption der TV-Serie „Ally McBeal“ in Deutschland und den USA. Münster: Utz 2001 - Hauptbibliothek

Kwiecinski, Agnieszka-Hanna: Die Frauenbewegung ist tot, es lebe die Frauenbewegung! Weibliche Identitätskonstruktion am Beispiel der TV-Serien „Ally McBeal“ und „Sex and the City“ sowie des Films „Bridget Jones“. Eine Analyse anhand der Medienprodukte, printmedialer Berichterstattung im deutsch- und polnischsprachigen Raum sowie von Fanfiction-Content im Internet. Wien: Dipl.-Arb. 2004 - Hauptbibliothek

Lenzhofer, Karin: Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld: transcript 2006 – Theaterwissenschaft

McCarty, John: Bullets over Hollywood. The American Gangster Picture from the Silents to “The Sopranos”. Oxford: Da Capo Press 2004

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. In: spectrum Literaturwissenschaft. Hg. v. Angelika Corbineau-Hoffmann u. a. Berlin: Gruyter 2006 – Germanistik

Neale, Steve: Genre and Hollywood. London: Routledge 2000 – Hauptbibliothek

Neale, Steve: Questions of Genre. In: Film Genre Reader III. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press 2003

Neuburger, Heidelinde: Spuren des Melodramatischen in Ally McBeal. Wien: Dipl.-Arb. 2003

Polan, Dana: The Sopranos. Durham: Duke University Press 2009

Reinecke, Markus: TV-Serien als Megamovies. Die US-Serie Lost als Beispiel einer neuen Seriengeneration. Hamburg: Diplomica 2007 – Theaterwissenschaft

Schatz, Thomas: The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. In: Film Genre Reader III. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press 2003

Seiler, Sascha (Hg.): Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen. Köln: Schnitt 2008 – Filmarchiv

Swietlinski, Jutta: Wenn Ally Frauen küsst ... Lesben in US-Fernsehserien. Königstein: Helmer 2003

Yacowar, Maurice: The Sopranos on the Couch. Analyzing Television's Greatest Series. New York: Continuum 2002

Serien

Ally McBeal. Season 1. 20th Century Fox. 1997/1998

Ally McBeal. Season 2. 20th Century Fox. 1998/1999

Ally McBeal. Season 3. 20th Century Fox. 1999/2000

Dr. Quinn - Medicine Woman. Season 1. CBS Inc. 1992
Dr. Quinn - Medicine Woman. Season 2. CBS Inc. 1993/1994
Dr. Quinn - Medicine Woman. Season 3. CBS Inc. 1995

The Sopranos. Season 1. HBO. 1999
The Sopranos. Season 2. HBO. 2000
The Sopranos. Season 3. HBO. 2001

ABSTRACT

In der vorliegenden Arbeit werden die Serien *Dr. Quinn - Medicine Woman*, *Ally McBeal* und *The Sopranos* im Hinblick auf ihre Einteilung in unterschiedlichen Genres und den in diesen Genres verankerten "Gesetzen" der Frauendarstellung untersucht.

Die Serie *Dr. Quinn - Medicine Woman* wird als Beispiel einer Westernserie analysiert. *Ally McBeal* dient als Exempel eines "court room dramas" bzw. Anwaltsserie und die Serie *The Sopranos* wird auf ihre Gemeinsamkeiten mit dem Krimi hin untersucht.

Zu allererst ist eine Erarbeitung verschiedener Genretheorien notwendig. Diese Arbeit stützt sich auf die Theorien von Thomas Schatz, Steve Neale und Rick Altman um den Begriff Genre zu erläutern. Der Genrebegriff ist kein klar fassbarer. Das Spielen mit der Zuschauererwartung und das Aufbrechen altbekannter Genres lassen oftmals Genrehybride entstehen, die gerade dadurch die Beliebtheit beim Zuschauer fördern.

Das Aufzeigen des Unterschieds zwischen der Erzählmöglichkeit der Medien Film und Serie zeigen, dass der Film durch seine zeitliche Begrenztheit in der Entwicklung seiner Charaktere mehr Einschränkung erfährt. Die Genrekonventionen, die im Film wirken lassen sich oftmals nicht genau in die Erzählform Serie umsetzen bzw. müssen um den Rezipienten "bei Laune zu halten" aufgebrochen und erweitert werden. Durch die Möglichkeit Serienformate und auch Figuren über einen längeren Zeitraum zu bearbeiten und zu begleiten vermischen sich Genres und lassen sich nicht mehr klar kategorisieren.

Dr. Quinn - Medicine Woman vermischt die klassischen Konventionen der Westernserie mit denen der Arztserie und erweitert beide um den Kampf der Frau um Gleichstellung. Während *Ally McBeal* das Genre der Anwaltsserie mit Musical- und Comedyelementen erweitert, arbeiten die *Sopranos* hauptsächlich in der Kategorie Krimiserie. Der Kampf in einer patriarchalen, männerdominierten Gesellschaft steht auch bei *Ally McBeal* und *Sopranos* im Vordergrund und durchzieht somit alle

beinhalteten Genreeinteilungen. Die Darstellung der Frau im Western, Krimi und "court room drama" ist in diesen Genrehybriden, die mit serieller Erzählform interessant bleiben müssen nicht fix eingeschrieben. Grundsätzlich weiß der Zuseher was ihn erwartet, jedoch ist im Format Serie eine Öffnung der Grenzen erlaubt. Eine konventionalisierte Frauendarstellung ist nicht gegeben, wird nicht erwartet und durch den Fortsetzungscharakter einer Serie wachsen die Zuseher mit den Figuren mit und erhoffen Ausbrüche aus tradierten Einteilungen.

LEBENS LAUF

Christina Schober

Geboren in Mödling

09/1992 - 06/1996 Besuch der Volksschule Münchendorf

09/1996 - 06/2000 Besuch der Musikhauptschule Gumpoldskirchen

09/2000 - 2005 Besuch der Vienna Business School (HAK/HAS) Mödling - Abschluss mit Matura

seit 03/2006 Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft an der Universität Wien